792 C
K181
C 76652



Фонд
Редкой книги





А. Я. Таиров

Фонд
Редкой книги

792С
К181

№ 600

КАМЕРНЫЙ ТЕАТР

СТАТЬИ,
ЗАМЕТКИ,
ВОСПОМИНАНИЯ



п98
С 76652
Ф06

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА"
МОСКВА—1934

Волгоградская областная
библиотека
им. М.

РФ

Первая афиша Камерного театра, 12 декабря 1914


МОСКОВСКІЙ
КАМЕРНЫЙ
ТЕАТРЪ
ПЯТНИЦА, 12-го ДЕКАБРЯ.
ОТКРЫТІЕ ТЕАТРА
1-е СПЕКТАКЛЬ 1-го АБОНЕМЕНТА
САКУНТАЛА
Постановка А. Я. ТАИРОВА.
Начало въ 7½ час. вечера.
РЕПЕРТУАРЪ.
Суббота, 13-го Декабря „САКУНТАЛА"
Воскресенье, 14-го Декабря „САКУНТАЛА"
Понед-ник, 15-го Декабря 2-е спектакль 1-го абонемента „ИУДЕЙСКІЙ ГЕРОЙ"

КАМЕРНЫЙ ТЕАТР

ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ

Старинная латинская поговорка — «когда гремят орудия, молчат музы» — нашла живое опровержение в первых шагах Камерного театра. Он открыл свои двери 12 декабря 1914 года, в «медовый месяц» империалистической бойни, когда весь воздух кругом был отравлен угаром шовинизма, патриотизма и человеконенавистничества. И репертуар Камерного театра, начиная от шед-

шей в день открытия древне-индийской легенды «Сакунтала» Калидаса, и творческие его установки, декларированные Таировым, свидетельствовали о стремлении театра найти тихий уединенный островок вечной красоты в разбушевавшемся море социальных стихий и великих классовых конфликтов. Еще не успели отзвучать яростные споры о кризисе театра, как Камерный театр начал на деле осуществлять формалистскую программу выхода из кризиса. Этот выход театр искал в противопоставлении своей творческой системы натурализму Художественного театра и бытовому реализму Малого театра.

Как и все буржуазные идеологи формализма, Камерный театр усматривал причины упадка русского театра в кризисе форм, в кризисе сценических стилей. Добросовестно заблуждаясь, Камерный театр, представлявший собой на первых порах своего развития наиболее законченное выражение буржуазного декаданса в театре, не понимал, что распад формы, сумбурный хаос из обломков всех стилей и направлений, характеризовавший лицо русского театра к 1914 году, являлся прямым следствием глубочайшего идейного и философского мировоззренческого кризиса и упадка, которым была охвачена вся буржуазная интеллигенция.

Как и все буржуазные теоретики искусства, основатели Камерного театра не в состоянии были понять, что кризис театра был обусловлен не формальными причинами, а тем, что от него отлетела живая бунтующая мысль, та самая передовая «общественная струя», которая давала жизнь реализму Малого и Художественного театра. Исходя из своих установок, сформулированных Камерным театром в начале своей деятельности в пушкинском стихе: «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман», театр сознательно отгородил себя от жизни, от реального бытия, от действительности с ее страдающими и борющимися людьми и отправился в длительное путешествие в красивые леса фантастики, в джунгли седой древности, в бескрайние и

мистические просторы человеческого «духа», все более и более удаляясь от ненавистных ему «серых будней». На зыбком фундаменте колеблющейся под ногами социальной почвы театр пытался воздвигнуть пышный храм служения самодовлеющей абстрактной красоте, создать причудливые, математически рассчитанные ритмы вольной театральной игры, расцвеченной необыкновенной выдумкой.

Камерный театр рисовал свой спектакль, вкладывая в затейливую изысканность своего рисунка и мысль пьесы и индивидуальность актера. В интересах гармонической и единой структуры задуманного графика отметалось все, что только могло эту гармонию нарушить. Каждое актерское движение на сцене, каждый прыжок были точно рассчитаны и вложены в общую ритмическую линию спектакля. Неизбежно подчиненную роль стала играть смысловая окраска, речь и слово, поскольку они своей трехмерной плотностью могли безжалостно разрушить тонкий и причудливый орнамент сценической композиции. Реалистически осмысленные слова часто вытеснялись напевной интонацией, в гораздо большей степени считавшейся с фонетическим звучаньем речи, с ее музыкой, нежели со смыслом. Напевная речь, бравшая слово в его музыкальном звучании, не нуждалась в иллюстрации реалистическим жестом. Условными стали не только речь, но и актерская пластика. Движение превращалось в танец, а иллюстрирующее его слово часто застывало в пантомиме.

Верный эстетским канонам Камерный театр доводил условность театрального зрелища до такого предела, когда неизбежно пропадала необходимость в слове и в живом, чувствующем актере.

Начав с бунта против натуралистического и реалистического бытового театра, Камерный театр вошел в трагический конфликт с самой реалистической, жизненной природой театра. Эстетская система Камерного театра находилась в непримиримом противоречии с реальной жизнью во всем ее

многообразии, сложности и красочности, с жизнью, отражение и предвидение которой в художественных образах и составляет основную задачу театра.

Зрелища Камерного театра могли быть и были только зрелищами, предназначенными для небольшой группы рафинированных интеллигентов, «посвященных» в тайны «чистого искусства», искавших в нем успокоения от проклятых будней. Из серой жизни Камерный театр «творил легенду», уводящую от действительности в прекрасный, но выдуманный мир.

Камерный театр был крайним выражением состояния буржуазной театральной культуры. Таким Камерный театр пришел к Октябрьской революции, начав свою деятельность только за три года до нее. Если верно, что Октябрьская революция спасла русский театр от идейного и художественного вырождения, то это вдвойне верно в отношении Камерного театра, у которого в прошлом не было реалистических традиций, могущих послужить мостком от театра буржуазного (в период его подъема) к театру советскому, социалистическому. Более того, именно в борьбе с этими традициями и возник Камерный театр. Именно так можно объяснить необычайную устойчивость творческих верований Камерного театра и после Октябрьской революции. Именно этим можно объяснить, что театр, просуществовавший только три года до Октября и 17 лет после него, долгое время был дальше от запросов советской действительности, от запросов нового зрителя, нежели театры целиком и полностью сложившиеся до Октябрьской революции и существовавшие десятилетиями, как например Малый или Художественный.

Было бы неправильным объяснять эту устойчивость Камерного театра только консервативностью его мышления, дефектами мировоззрения и политическим непониманием совершающегося кругом, что было типичным и для других театров. Нет, эта устойчивость была также следствием прин-

ципиальной творческой линии, стремящейся во что бы то ни стало сочетать старые художественные завоевания театра с новым содержанием и с новыми задачами.

Плодотворна ли была такая линия? Отчасти да, поскольку в художественной практике Камерного театра было много элементов высокой зрелищной культуры, которые могли и должны были быть освоены советским театром. Камерный театр создал, например, огромную культуру ритма, движения, музыкальности и яркой игровой театральности. Камерный театр принес с собой большую любовь к активным, насыщенным страстями жанрам от буффонады до трагедии включительно.

Все эти элементы мастерства абсолютно необходимы и для социалистического театра.

Но Камерный театр впадал в жесточайшие ошибки и глубокие провалы, пытаясь сохранить в новых условиях, в новой социальной среде при новом содержании драматургии свою эстетскую систему в целом. Стремление сохранить эту систему нередко толкало Камерный театр на выбор репертуара неактуального и идейно порочного, лишь бы он укладывался в «систему». Нигде, пожалуй, борьба между содержанием и формой в их взаимосвязи не сказывалась с такой остротой и очевидностью, как в Камерном театре. Точно так же нигде не становится столь очевидной схоластичность злободневных споров о форме и о содержании, как на примере того же Камерного театра. Именно на этом примере видно, как совершенно независимо от творческих установок Камерного театра, утверждавших примат новой формы в качестве обязательного и необходимого условия создания нового театра, как независимо от этих установок постоянное давление новой тематики, нового материала и нового зрителя приводило к рождению реалистических стилевых особенностей.

Борьба двух тенденций — формалистски-эстетской и условно-реалистической — характерна для Камерного театра.

И не следует думать, что эта борьба реалистической и формалистской тенденций началась в театре только после Октябрьской революции. Истоки этой борьбы относились еще к первым шагам Камерного театра. Если «Сакунтала» и «Саломея» начали собой программу эстетского развития Камерного театра, то «Женитьба Фигаро», «Сирано де-Бержерак» свидетельствовали о робких реалистических попытках театра. Эти попытки получили дальнейшее развитие и расцвет в ряде постановок октябрьского семнадцатилетия. Реалистические элементы, вступая в единоборство с формалистскими, мистериальными, с сугубо эстетскими и в «Косматой обезьяне», и в «Грозе», и в «Любви под вязами», и в «Негре», и в политически неудачной постановке «Патетической сонаты», нигде, однако, не одерживали полной победы.

Первая ощутимая победа реализма была в спектакле «Неизвестные солдаты» Первомайского. Спектакль этот. в свое время недооцененный нашей критикой ввиду слабости и примитивности драматургического материала, имел для театра большое принципиальное значение. Этот спектакль возвращал театр полностью к жизни, вернул его (по выражению самого Таирова на римском конгрессе) народу. В этом сказалось огромное воспитательное значение и эффективное воздействие великих социалистических идей нашей замечательной эпохи.

На сцене подлинными, не украшенными театральной фольгой страстями заволновались живые люди героических лет революции, волнуя зрителей. Мост между массовым зрителем и сценой был проложен.

Если в первой крупной советской постановке театра, «Линии огня» Никитина, сыгравшей роль репертуарного этапа в жизни театра, еще довлели формалистские излишества и эстетская манерность, заставлявшие моментами угадывать в обыкновенном сезоннике черты Арлекина и Мориса Саксонского, то в «Неизвестных солдатах» театр сделал следую-



А. Г. Коонен в роли комиссара
—„Оптимистическая трагедия“

щий значительный шаг к отказу от своего эстетско-формалистского багажа.

Был ли достигнут успех «Неизвестных солдат» путем полного и безоговорочного отказа от всего своего наследства, полной потери своего лица? Нет. И в этом большой принципиальный смысл спектакля. Таиров использовал в этом спектакле те лучшие элементы созданной им театральной культуры, о которых мы говорили выше.

Но еще не было органического сочетания между новым, вполне реалистическим социальным смыслом и специфическими для Камерного театра средствами сценического выражения. Это гармоническое единство было почти достигнуто в общепризнанной победе театра — в «Оптимистической трагедии» Вишневского. Этому в значительной мере способствовал и сам патетический материал пьесы, полностью лежащий в фарватере литературно-сценических исканий Камерного театра.

Ныне Камерный театр явно перерастает свое название. Почти полностью воспитанный нашим социалистическим строительством, он все больше и больше становится близок массовому зрителю. 20 лет Камерного театра — ярчайшее свидетельство могущественного воздействия великих идей социализма на художественное творчество.

В своем двадцатилетнем пути Камерный театр наряду с большим отрицательным опытом накопил и ряд положительных черт не только в области сценических приемов и технологии актерского и режиссерского мастерства, но и в области жанров. Именно Камерному театру принадлежит честь активизации театральных и драматургических жанров во всем их разнообразии. Камерный театр не был театром одного какого-либо преимущественного жанра. Он сумел утвердить на своей площадке все жанровое богатство мировой театральной культуры, начиная от буффонады, комедии, фарса, музыкального гротеска до романтической драмы и классической трагедии.

Совершенно безоговорочны и бесспорны заслуги Камерного театра в области музыкального представления. Именно здесь оказались наиболее уместными большинство приемов режиссерской трактовки и театральной игры, которые были часто не приемлемы в реалистическом драматическом представлении. Крайняя условность музыкального спектакля как нельзя более соответствовала условному стилю Камерного театра. Если к этому прибавить огромное чувство ритма и музыкальность, свойственные Камерному театру, как никакому другому (качество, абсолютно необходимое для создания музыкального спектакля, которого, к сожалению, лишены наши специальные музыкальные театры), то станут ясны причины успеха не только у старого, но и у нового, пролетарского зрителя таких спектаклей, как «День и ночь», «Жирофле-Жирофля», «Опера нищих».

Не прошла бесследно не только для Камерного театра, но и для других наших театров, в особенности для Еврейского, склонность театра к народному, балаганному, скоморошьему зрелищу, зрелищу масс, его склонность к веселой, бездумной театральной игре, нашедшей наиболее яркое воплощение в «Принцессе Брамбилле». Веселая, бодрая и озорная фантастика этого спектакля имеет все права на свое развитие и продолжение и в современном советском театре.

Бессменный руководитель и идейно-художественный вдохновитель Камерного театра Александр Яковлевич Таиров несомненно стоит в первых рядах советского и мирового театрального мастерства. Человек огромной разнообразной культуры, выдающейся художественной эрудиции, необузданный фантазер и рыцарь театра, неутомимый искатель и новатор во всех закоулках увлекательного театрального обихода вплоть до бутафории и света — Таиров не только сумел воспитать единоверующий, тесно сплоченный в своих художественных убеждениях театральный коллектив, но и воздействовал на целый ряд других театров. Таиров создал своеобразную школу актерского мастерства, в которой син-

тетический театр находит свое наиболее полное выражение. Однако и здесь сказалось пренебрежение содержанием ради формы (ритм, движение, жест), углубленная работа над образом во всей его психологической полноценности в театре началась только в самые последние годы. Это, однако, не помешало Таирову и его театру воспитать ряд оригинальных и интересных актерских дарований, чье исполнение радует яркостью и театральностью своих красок. Такие актеры, как Аркадин, Фенин, Ценин и молодые Ганшин, Александров, Толубеева, пользуются заслуженной популярностью у пролетарского зрителя.

История Камерного театра тесно связана не только с именем Таирова, но и с именем его первой актрисы Алисы Коонен. Она создала ряд образов большой трагической силы, страстной эмоциональности, трогательной лиричности и обаятельности. Алиса Коонен одна из немногих трагических актрис современности. Она образец такой трагической актрисы, которой великолепно удается и интимная лирика. Не отказываясь от трагедийной природы своего дарования, Алиса Коонен умеет находить в новом репертуаре разнообразнейшие краски и оттенки, делающие современные образы в ее исполнении не только верными в реалистическом смысле, не только психологически тонкими, но и интимно-близкими зрителю. При всей своей огромной чисто европейской технике Алиса Коонен вместе с тем актриса необычайно скупых и простых приемов.

Именно благодаря всем этим качествам Алисе Коонен в одинаковой мере удаются образы классической и современной драматургии: трагедия и драма, героика и романтика, лирика и быт.

На рубеже двадцать первого года существования Камерного театра рано подводить еще итоги. В этом театре еще много от ветхого прошлого, которое упорно цепляется за сегодняшний день театра, он еще ищет, он еще творчески бурлит, он еще молод и полон энергии и сил.

Однако совершенно очевидно, что Камерный театр, показавший твердую волю к перестройке, искренне и успешно пытающийся подчинить свои творческие интересы интересам социалистического театра в целом, гарантирован от крупных эстетских рецидивов. Камерный театр занимает своеобразное место в семье советских театров. И это место он должен занимать и впредь, борясь за овладение социалистическим реализмом.

Своеобразие Камерного театра в его постоянном стремлении к большой яркости, огромным волнующим страстям, к радостной живописности, к разнообразнейшей гамме сценических красок. Это соответствует сочному разнообразию нашей жизни. Активные страсти и волнения, присущие нашей эпохе, ее красота и живописность могут найти и найдут в Камерном театре достойное сценическое воплощение.

«КОРНИ ОПТИМИЗМА»

1

Всеволод Вишневский появился на театральном горизонте неожиданно и своеобразно. «Первая конная» при первом же чтении вызвала оживленные и страстные дискуссии о методе и жанре. В самом деле, произведение Вишневского казалось необычайно оригинальным. Казалось очень трудным определить формальные истоки творчества Вишневского. На помощь приходила обычная терминология наших театральных рецензий. «Первую конную» называли «театрализованной повестью», драматической хроникой, и во всяком случае пьесой, которая несла в себе уже элементы нового жанра. В этом была доля истины. Действительно, «Первая конная» представляла собой драматическую хронику, но в жанре не было новизны. «Первая конная» была продолжением творческой линии, которая началась с первых лет существования советской драматургии.



Артистка Е. А. Уварова
в роли Авроры—„Жирофле-Жирофля"
Играет в театре со дня его основания

Одна из первых пьес пролетарской драматургии, которая появилась на советской сцене, также была драматической хроникой. Речь идет о «Шторме» Билль-Белоцерковского. «Первая конная» продолжала драматургию «Шторма».

Билль и Вишневский сближаются не только по жанрам, но и склонностью обоих к мемуаризму, биографичности, к романтике. Их сближает также и общность творческого происхождения. И Билль и Вишневский берут начало в массовом самодеятельном театре. Но если Билль-Белоцерковский шел от художественной рабочей самодеятельности в идейно-творческом смысле, преодолевая приемы самодеятельного театра профессиональным мастерством, Вишневский широко пользовался технологическими приемами самодеятельного театра, не пренебрегая и синеблузным стандартом. Вишневский возводил лишь этот стандарт в степень искусства, он литературно и художественно его облагораживал.

Отличает Вишневского от Билля и характер его романтики. Если романтика Билля реалистична, то романтика Вишневского окрашена в тона немецкого экспрессионизма, сближающего творчество Вишневского с такими драматургами, как Эрнест Толлер и Георг Кайзер. Экспрессионистская струя в творчестве Вишневского особенно сильно сказалась в его последующих произведениях: «Последний решительный» и «На Западе бой». Не свободна от экспрессионистских излишеств и «Оптимистическая трагедия». Однако, «Оптимистическая трагедия» представляет собой бесспорно этап на драматургическом пути Вишневского. Свойственная этому автору форма драматической хроники наполняется сюжетом и интригой. Агитация усложняется психологически построенными образами. От «Первой конной» остаются только ведущие, рассказывающие то, что не показывается на сцене, или же подчеркивающие сценические события.

Не отказываясь от своеобразных приемов агитационного представления с обнаженной и яркой тенденцией, Вишнев-

ский вместе с тем приходит к психологическому методу раскрытия сценических ситуаций, т. е. приходит к методу, который он всемерно раньше отрицал. И именно те образы, которые даны Вишневским в их психологическом росте и развитии, являются наиболее убедительными образами пьесы, и наоборот: там, где Вишневский остается на публицистских путях, — образы прямолинейны, бедны и схематичны.

Характерно отметить, что почти одновременно с «Оптимистической трагедией» появляется новая пьеса Билль-Белоцерковского «Жизнь зовет», где автор, преодолевая известный схематизм своих старых произведений, твердо становится на путь углубленной психологической драмы. Биллю это удается в большей мере, чем Вишневскому.

Содержание «Оптимистической трагедии» во всех ее вариантах широко известно. Правда, в процессе выработки сценического текста, того, который мы увидели в Камерном театре, сюжет, содержание, а с ними и сама идея пьесы претерпели ряд трансформаций. Литературный вариант «Оптимистической трагедии» написан на тему о смерти. Оптимизм трагедии, по мысли автора, заключался в том, что своей бесстрашной гибелью коллективный герой пьесы — матросский полк — оптимистически утверждал жизнь. Так должно было быть по мысли автора. Объективно же мораль «Оптимистической трагедии» заключалась в преодолении смерти смертью. Идея не очень новая, вполне укладывающаяся в рамки обычного христианского «тезиса»: «и смертию смерть поправ». «Оптимистическая трагедия» оказалась пессимистической. Пессимистическое звучание «Оптимистической трагедии» усугублялось густой патологией, неврастеничностью, нагромождением ужасов и претенциозностью стиля.

Эти черты, несомненно, свидетельствовали не только о влиянии на автора немецких экспрессионистов, но и нашего отечественного Леонида Андреева.

Вишневский очень хорошо сделал, что отказался от своего первоначального замысла, снял с пьесы груз более чем сомнительной философии и свел сюжет к эпизоду гражданской войны, через который автор стремился показать процесс организации регулярной Красной армии из партизанских анархических отрядов. Это ему в основном удалось сделать. Но это не значит, что пьеса свободна от крупных недостатков, идущих главным образом от ее первых литературных вариантов.

Как мы уже указывали, первый и главный недостаток пьесы — в прямолинейности и схематичности отдельных ее образов. Это относится прежде всего к центральной роли пьесы — комиссару. В течение трех актов комиссар занимается агитационной дидактикой на очень бедном газетном языке. В образе нет сложности и глубины. Он не растет, остается неизменным на протяжении всей пьесы. Прямолинейны и сразу же понятны с первого появления на сцене и фигуры Сиплого и Вайнонена, но они выгодно отличаются от комиссара характерностью и красочностью литературного материала их ролей. Это же относится и к вожаку. «Растут» в пьесе только образы Алексея и командира. Эти образы под влиянием событий психологически перерождаются.

Второй крупный недостаток пьесы — в изолированности всех ее событий. О том, что делается в республике, во всей стране, мы узнаем только из рассказа «ведущих», очень часто сухого и нарочито декламационного. Создается впечатление об обреченности отряда. Это впечатление усиливается еще абстрактностью событий, тем, что в них нет локальности и конкретности. В пьесе вообще революционный отряд, вообще белые, борющиеся в какой-то вообще местности.

В пьесе, далее, налицо языковая неряшливость, местами переходящая в грубость, о чем убедительно написал А. М. Горький в статье «О бойкости».

Неоспоримым достоинством новой пьесы Вишневского является ее эмоциональная насыщенность, ее взволнованность

С 76652

большими чувствами, ее искренняя страстность, ее эластичность. Она утверждает этими своими качествами право на агитационный жанр. Но это особый агитжанр. Это, если угодно, агитационно-психологический жанр. Яркая обнаженность чувств и политические тенденции сочетаются в пьесе с доходящей иногда даже до натурализма психологической разработкой образов.

Для Вишневского «Оптимистическая трагедия» — этап. И не только потому, что он становится в своей новой пьесе на путь пересмотра своих публицистических позиций, но и потому, что она завершает какой-то цикл его драматургической жизни. Совершенно очевидно, что Вишневский сказал уже все, что мог сказать, о своих матросских героях. Их биография исчерпана «Первой конной», «Последним решительным» и «Оптимистической». Можно и должно еще вернуться к матросской теме, но в совершенно ином разрезе. Период любования «братишечным» фольклором, «братишечным» геройством и оригинальностью прошел. Братишка, преодолев свою колоритность и анархичность, давно уже стал дисциплинированным советским военным моряком, большевиком, комсомольцем, участником социалистического строительства.

Биографические подробности прошлого, романтические мемуары должны в творчестве Вишневского уступить место сегодняшней актуальной действительности. В этом смысле «Оптимистическая трагедия» — и этап и итог определенного периода развития Вишневского-драматурга.

2

Что увлекло Камерный театр в пьесе Вишневского? Что предопределило несомненную победу театра, взявшегося за постановку этой пьесы? Разумеется, нельзя преуменьшать значение прихода в Камерный театр пролетарского драматурга, очень остро чувствующего со-

Волгоградская областная
библиотека
им. М. Горького

временность и обладающего большим политическим темпераментом. Но «Оптимистическая трагедия» в конце концов вовсе не самое сильное из всего того, что шло в Камерном театре. В репертуаре Камерного театра были пьесы и посильнее. Тем не менее за все годы революции Камерному театру ни разу не удалось сделать из них полноценных спектаклей, в которых элементы художественные и политические находились бы в полной гармонии.

Чудес не бывает. Большая удача не свалилась на Камерный театр случайно, как дар небес. В пьесе Вишневского заложены черты, делающие ее «конгениальной» творческим стремлениям Камерного театра. Эти черты — эпичность, героический пафос, патетика, яркая эмоциональность и страсть. Но и всего этого еще недостаточно, чтобы сделать большой спектакль, бесспорно значительный для Камерного театра.

Да, чудес не бывает. Если «Оптимистическая трагедия» органично вырастает из всего предыдущего творчества Вишневского, то не менее органичен и показателен этот спектакль Камерного театра для всего его двадцатилетнего пути. Спектакль Камерного театра несомненно ярче и глубже по своему значению, чем пьеса Вишневского.

Спектакль построен театром, его постановщиком Таировым не только по тексту, но иногда и вопреки тексту и часто дальше текста. Камерный театр ставил спектакль, не только опираясь на текст, но и на большие эмоции, которые за этим текстом кроются, эмоции, которые далеко не всегда находят в пьесе достаточно выразительное словесное выражение.

Авторство «Оптимистической трагедии» в известной степени принадлежит и Таирову, который сумел почувствовать подлинно оптимистическое, героическое зерно событий пьесы. Естественно, встает «коварный» вопрос — как же тогда обстоит дело с ведущей ролью драматургии? Примат драматургии нисколько не поколеблен постановкой Таирова.



Артист И. И. Аркадин
в роли Ирода—„Саломея“
Играет в театре со дня его основания

Драматургия Вишневского ведет театр там, где она психологически насыщена, где она ярка и выразительна. Драматургия Вишневского преодолевается театром там, где она схематична и порочна. Но это далеко не всегда удается. Это особенно ясно видно на показе матросской массы. Театр пытается создать ее диференциацию чисто сценическими приемами. Эта «диференциация» покоряет только своей внешней театральной правдой, но по существу она абсолютно не убедительна.

Кроме того, ведущая роль драматургии вовсе не означает обезличения роли театра. Роль театра не подчиненная, а творческая. Она заключается не только в правильной трактовке авторского замысла, но и в расширении этой трактовки за пределы этого замысла. Очень часто театр больше, чем драматург, чувствует дальний прицел авторского текста и намерений.

Так случилось и с «Оптимистической трагедией». Расширяя и углубляя, отталкиваясь от смысла наиболее квалифицированных мест пьесы, преодолевая слабые, Камерный театр сделал спектакль, который с полным правом считается победой театра.

Постановка «Оптимистической трагедии» осуществлена накануне двадцатилетия Камерного театра, и для нас необычайно важно и поучительно не только «персонально» для судьбы Камерного театра, но и всего советского театра проследить творческий путь этого театра от его основания до его признанной победы, одержанной совершенно в иной социальной и политической обстановке, нежели та, которая имела место в годы зарождения театра.

Путь от «Сакунталы», которой открылся Камерный театр 20 лет назад, к «Оптимистической трагедии» — путь целой группы театрально-художественной интеллигенции от эстетического формализма к элементам социалистического реализма, от ухода из действительности к тесному слиянию с жизнью.

3

Камерный театр открылся 12 декабря 1914 г. постановкой поэтической легенды индийского поэта Калидаса «Сакунтала».

Самый выбор для открытия театра этого более чем древнего классического произведения, весьма тонкого и изощренного, имена переводчика Бальмонта, художника Павла Кузнецова, художников, намеченных для дальнейших постановок, — Судейкина и Анисфельда, наконец, ряд заявлений самого театра в печати того времени, — все это свидетельствовало о необычности и особом направлении нового театра.

В «Московской газете» от 27 октября 1914 г. «один из ближайших руководителей Камерного театра» определял его идею: «Главной его задачей является искреннее и серьезное служение сценическому искусству как таковому. Руководители его считают, что театр отнюдь не должен являться слугой литературы, а наоборот, должен пользоваться литературой лишь как вспомогательным материалом, поскольку она может помочь ему проявить свою главную сущность, отличающую его от иных искусств, — действие». И дальше: «Основной идеей, объединяющей репертуар Камерного театра, является романтизм. Следуя заветам Пушкина — «тьмы горьких истин нам дороже нас возвышающий обман», театр изгнал из своего репертуара серые будни, его репертуар говорит о высоких стремлениях и порывах, зовет к бодрости, вере и активности, что особенно ценно в переживаемые нами дни».

В журнале «Театр» от 26 октября 1914 г. Таиров следующим образом декларирует задачи театра: «В наше время, когда так беззастенчиво и грубо разрушаются культурные ценности, театр как наибольшая ценность должен существовать как лучший источник радости и света. И все те служители искусства, которые не призваны под знамена,

должны хранить его и на плечах своих вынести все его задачи».

Легко видеть, что задачи, сформулированные театром при его открытии, были задачами, определяющими большую часть его двадцатилетнего пути. Прошло всего четыре месяца со дня начала империалистической бойни. Патриотический угар охватил и наиболее «передовых» представителей искусства и литературы. Поэты писали шовинистические стихи и демонстрировали на площади Зимнего дворца. Художественная интеллигенция вместе со всей буржуазной интеллигенцией разбрелась в разные стороны. Часть ее осталась без лести преданной «царю-батюшке» и отдала свои знания, свой опыт, свою лиру на служение империалистической буржуазии, другая... часть боролась вместе с рабочим классом против войны, за социалистические идеалы, и, наконец, третья, растерянная и оглушенная громами кровавой бойни, уходила от жизни в нирвану, в «вечную» красоту. Эстетская программа Камерного театра была направлена не только против натурализма и мейнингенства Художественного театра, против бытового реализма всех других театров, но и против жестокой, серой, «грубой жизни».

Камерный театр ставил перед собой высокую задачу — сохранить в «военное лихолетье» нетронутыми ценности искусства, дать бодрость, радость и оптимизм в «кровавую годину войны» — увести зрителя от крови и канонады, от оперативных сводок с полей сражения — в храм «чистого искусства». Эстетский бунт Камерного театра против существующих натуралистических и реалистических театральных школ был, если угодно, в известной мере окрашен пацифистскими тенденциями. Уход от жизни, уход от борьбы группы художественно-театральной интеллигенции, объединяемой идеями Камерного театра, был своего рода пассивным пацифистским протестом против империалистической войны. Но это был протест бессильных, растерявшихся лю-

дей, неспособных на активную борьбу, и в конечном счете такого рода пацифизм играл на-руку буржуазии.

Рождение нового театра приветствовалось буржуазно-интеллигентскими кругами, передовыми носителями рафинированной эстетской культуры. Только изредка иной рецензент бормотал что-то такое невнятное об отрыве театра от жизни. Камерный театр свято и незыблемо стоял на своих эстетских позициях, позициях «чистого искусства», позициях «нас возвышающего обмана» все годы войны.

Беда и вина Камерного театра заключалась в том, что он задержался на этих позициях и после Октябрьской революции. Уход в красоту, в позу, в изысканную манерность и рафинированное эстетство, принципиальный отрыв всей творческой работы от действительности отличали Камерный театр и после Октябрьской революции.

Если пренебрежение к житейскому, «будничному» ради «высокой красоты» было в какой-то мере оправдано в годы империалистической войны, то такой отход от жизни выглядел политически совершенно иначе в годы Октябрьской революции.

Не следует думать, что театр на своем творческом пути не испытывал колебаний или не искал путей к социально-действенному репертуару, а затем к современности.

Однако, несмотря на все свои искания и старания стать нужным современности, стать театром, активно борющимся в рядах пролетариата, Камерный театр не мог выполнить этого в силу своих эстетских и формалистских традиций. Эти традиции формализма были порождением буржуазной классовой среды, и их искусственное культивирование в годы пролетарской революции не могло не привести к разрыву с новой аудиторией. Камерный театр, как и прежде, был театром небольшой прослойки тонко чувствующей интеллигенции, не способной на активную деятельность и борьбу. Если раньше эта интеллигентская группа пряталась в раковине Камерного театра от буржуазной действительно-

сти, то после Октябрьской революции залы Камерного театра стали для них тихой гаванью, куда они спасались от бурь пролетарской революции. Однако жизнь брала свое. Приход нового зрителя приводил часто к тому, что актер переставал понимать аудиторию, и наоборот. Под давлением этого нового массового зрителя, зрителя, пришедшего в театр от борьбы, от жизни, пахнущей порохом и трудом, зрителя-реалиста, Камерный театр начал мучительно искать новые слова и новые формы сценической выразительности. Не отказываясь от своих формалистских и эстетских идей, Камерный театр пытался приспособить их к реалистическому репертуару, с одной стороны, а с другой — все накопленное им мастерство, театральность он употребил на создание зрелищ легких, развлекательных, ярких и бездумных. «Косматая обезьяна», с одной стороны, и «Принцесса Брамбилла» — с другой, — вот диапазон характерных для Камерного театра поисков общего языка с современностью.

Но неверно было бы думать, что элементы реализма появились в творчестве Камерного театра внезапно и только в самой последней постановке. Они были и раньше. Они были и в «Косматой обезьяне», и в «Негре», и в «Любви под вязами». Органичны для Камерного театра и элементы романтики и высокой трагедии.

Они были и в постановке «Сирано де-Бержерак», и в «Фамире Кифаред», и в «Антигоне», и в «Патетической сонате», и в «Неизвестных солдатах». Яркая театральность и действенность — «символ веры» Камерного театра — сопровождали его на всем его творческом пути.

Репертуар Камерного театра за 20 лет с достаточной яркостью показывает и жанровый диапазон этого театра. Этот диапазон очень широк и включает в себя любой театрально-активный жанр, начиная от пантомимы и кончая трагедией и буффонной комедией.

Упорные поиски Камерным театром современного репертуара и современного звучания долгое время не увенчива-



„Сакунтала“ — колесница богов

лись успехом по двум причинам: во-первых, потому, что бытовая традиция советской драматургии не укладывалась в творческие рамки Камерного театра, а во-вторых, потому — и это самое главное — что театр задержался на творческих позициях эстетского формализма тогда, когда советский театр даже в лице его наиболее левых представителей пришел уже от нигилистического, чисто формального отрицания старого театра к борьбе за новую тематику, за новое содержание, когда театр искал новые формы не в лаборатории, не путем изобретения и выдумывания их в тиши кабинетов и репетиционных зал, а исходя из нового содержания.

Причина самых больших неудач Камерного театра заключалась в том, что он пытался уложить новое содержание в прокрустово ложе своих порочных эстетических жанров, что он приспосабливал содержание к раз навсегда найденной форме. Отсюда и определенные репертуарные традиции, отсюда и поиски таких пьес, которые наиболее безболезненно могли бы уложиться в это прокрустово ложе. Отсюда и ряд идейных провалов.

К чести Камерного театра следует сказать, что он с величайшим упорством, не отказываясь полностью от своего собственного наследства, от накопленного им театрального опыта, пытался использовать этот опыт для создания современного советского спектакля. К чести Камерного театра относится и то, что он не пошел по пути наименьшего сопротивления, не скатился к эпигонскому бытовому эмпиризму, захватившему значительное количество наших театров, хотя это и задержало его слишком долго на эстетских позициях. Он искал способы использовать лучшее из своего наследства, а именно отдельные элементы реализма, романтики, яркую действенность и театральность, свойственную ему ритмичность и музыкальность в новых условиях, в новых спектаклях.

Камерный театр на пути этих поисков одерживал отдельные частные победы. Он одержал первую значительную по-

беду в «Оптимистической трагедии» только в результате того, что он решительно сбросил с себя весь груз формалистских излишеств, эстетскую сусальность и красивость и синтетически использовал все положительные элементы своего мастерства для создания спектакля нового качества. В «Оптимистической трагедии» нет больше рафинированного эстетизма, нет больше самодовлеющего формализма. В этом спектакле лучшие особенности старого Камерного театра соединены в органическое единство и звучат по-новому, ибо Камерный театр подошел к своему наследству критически, посмотрел на него глазами современного человека.

4

Когда смотришь на спектакль «Оптимистическая трагедия» глазами историка театра, невольно видишь: вот это из «Покрывала Пьеретты», а вот этот кусок из «Косматой обезьяны», одна мизансцена из «Антигоны», другая из «Любви под вязами», патетика и романтика от «Патетической сонаты», героический пафос от «Неизвестных солдат». Но это вовсе не отдельные куски прошлых работ театра, механически перенесенные в новый спектакль. Нет, они по-новому осмыслены, исходя из социальной насыщенности материала и нового мировоззрения и мироощущения театра. Все же невольно обращаешь внимание на то, что самые сильные места спектакля построены на движении, на пантомиме. Но эти движения, эта пантомима очень мало общего имеют с прошлым Камерного театра. Прошлый опыт использован только как материал для создания принципиального нового зрелища. Ритмические и пантомимические сцены «Оптимистической трагедии» — не голый привесок к тексту, а элемент,, органически его развивающий и продолжающий. Прощальный бал в «Оптимистической трагедии» вообще мог бы не быть. Он вовсе не нужен для фабульного развития пьесы, но он абсолютно

необходим при трактовке «Оптимистической трагедии» Камерным театром. Прощальный бал — блестящая и яркая развязка напряженности и страстности всего хода действия. После тяжелой сцены с комиссаром, после диалогов с вожаком и командиром атмосфера настолько сгущается, что разрядка становится необходимой. Должна быть либо схватка, либо... бал.

Из текста и подтекста вытекают и остальные пантомимические сцены и движения. Только так и может быть. Ритмическая музыкальная культура Камерного театра как нельзя более пришлась «ко двору», в этой пьесе больших страстей, где страсть и напряжение должны найти выход не только в диалоге (его кстати и мало), но и в продуманной, строго рассчитанной и выразительной линии движений.

«Оптимистическая трагедия» требует не только хорошего произношения слов, но и создания сценического графика движения. Образы этого спектакля ярки потому, что их литературный материал обрамлен ритмическим рисунком.

Об актерах Камерного театра в «Оптимистической трагедии» писали уже много. Мы можем только сказать, что артисты этого театра под руководством Таирова проделали в «Оптимистической трагедии» поистине гигантскую работу по освобождению спектакля от формализма и манерности. Неузнаваема Коонен — до того реалистичен созданный ею образ. И все же в этой неузнаваемости многое можно узнать. В образе комиссара критически преодолены черты лирики и романтики Адриенны Лекуврер, полнокровной страсти Эллен и героического трагедийного подъема Антигоны. Чрезвычайно интересны Новлянский и Ценин, создавшие новые, близкие нашему зрителю образы на основе критического освоения ранее накопленного актерского мастерства.

Мы останавливаемся преимущественно на «коренных» актерах Камерного театра, чтобы показать их эволюцию. Ничего нет мудреного в том, что новые актеры Камерного те-

атра, Жаров и Кларов, отлично справились со своими ролями. Этих актеров можно упрекнуть разве только в том, что они, принеся с собой реалистический багаж, сближающий их с новой линией Камерного театра, не сумели еще полностью воспринять то ценное, что Камерный театр мог им дать. В «Оптимистической трагедии» и Жаров и Кларов в известной мере выпадают из ритмического рисунка спектакля.

Нам хотелось бы здесь отметить одну чрезвычайно важную сторону спектакля, которой критика не коснулась. Одним из крупных его достоинств следует считать то, что в этом спектакле найден советский батальный жанр. Бесспорной заслугой театра МОСПС является постановка советских батальных спектаклей из гражданской войны. И «Мятеж» и «Чапаев» — волнующие страницы в истории советского театра. Однако в этих спектаклях, особенно в «Мятеже», театр шел по проторенной дороге батальных зрелищ, пышных, торжественных, овеянных бесконечным количеством знамен и внешних аксессуаров. Вовсе фальшиво, в ложноклассическом, ура-патриотическом стиле представлен батализм в спектакле «Первая конная» в театре Революции.

«Оптимистическая трагедия» — батальный спектакль в лучшем смысле этого слова. В его батализме нет ни мелкобуржуазной героической жертвенности, ни ложноклассической пышной героики в стиле Самокиш-Судковского и Рубо, ни эпигонства старых «патриотических» спектаклей.

«Оптимистическая трагедия» представляет собой образец батальности строгой, подобранной, очень четкой, батальности советского стиля. На сцене нет никаких аксессуаров и знамен, нет обычной бесформенной массы статистов, изображающих толпу, а есть действительно подлинная советская Красная армия, подтянутая, дисциплинированная. Батализм идет не от аксессуаров, а от военизированных людей и эмоций. Спектакль насыщен подлинной советской героикой.

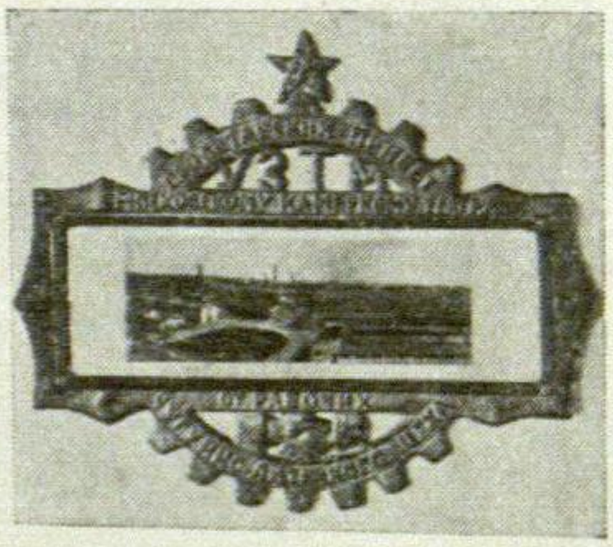
Несомненно, «Оптимистическая трагедия» — это успех Камерного театра. Вся задача состоит в том, чтобы этот ус-

пех закрепить прочно. Приемы, найденные в «Оптимистической трагедии», должны войти в фонд Камерного театра, но на этом не следует останавливаться. Поиски новых средств сценической выразительности должны в будущем определяться новым репертуаром, к выбору которого нужно подходить с чрезвычайной тщательностью, и одновременно театр должен продолжать беспощадно бороться с формалистскими и эстетскими навыками и традициями, всемерно осваивая лучшее из своего наследства.

Путь Камерного театра от «Сакунталы» до «Оптимистической трагедии» — поучительный путь от изолированного, оторванного от жизни эстетско-интеллигентского предприятия к театру, связанному с жизнью всеми нитями, умеющему подчинять свое искусство требованиям социалистического строительства.

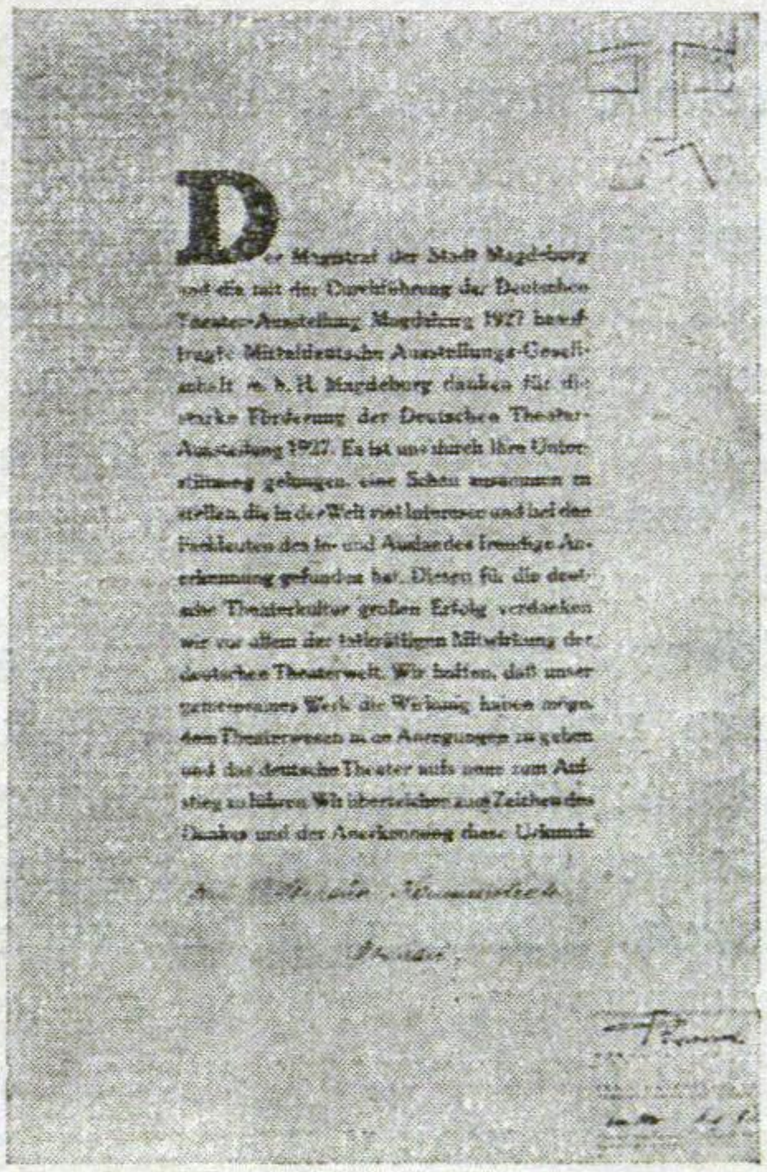
Этот путь — яркое свидетельство победы идей нашей великой эпохи, победы пролетарского мировоззрения и мироощущения, результат гигантских успехов социалистического строительства, захватывающего в свою орбиту все участки нашей жизни. «Оптимистическая трагедия» — оптимистический спектакль. Корни этого оптимизма в величайшем содержании, в величайших идеях страны социализма.

О. ЛИТОВСКИЙ



Подарок
Камерному
театру
от рабочих
чугунно-литейного цеха
Уралмаша

Благодарность Камерному театру от выставки театрального искусства в Магдебурге, 1927



Der Magistrat der Stadt Magdeburg und die mit der Durchführung der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927 beauftragte Mitteldeutsche Ausstellungs-Gesellschaft m. b. H. Magdeburg danken für die starke Förderung der Deutschen Theater-Ausstellung 1927. Es ist uns durch Ihre Unterstützung gelungen, eine Schau zusammenzustellen, die in der Welt viel Interesse und bei den Fachleuten des In- und Auslandes freudige Anerkennung gefunden hat. Diesen für die deutsche Theaterkultur großen Erfolg verdanken wir vor allem der tatkräftigen Mitwirkung der deutschen Theaterwelt. Wir hoffen, daß unser gemeinsames Werk die Wirkung haben möge, dem Theaterwesen neue Anregungen zu geben und das deutsche Theater aufs neue zum Aufstieg zu führen. Wir überreichen zum Zeichen des Dankes und der Anerkennung diese Urkunde.

О КАМЕРНОМ ТЕАТРЕ

«ФЕДРА»

В своей недавно вышедшей книге Таиров рассказывает, что реалистический театр и пытавшийся сменить его «условный», оба раскрыли перед нами падение актерской техники, и что он, Таиров, поставил себе за цель с некоторой группой передовых театральных художников начать планомерное воссоздание настоящего театра,

---

Мы даем здесь в сокращенном виде отдельные высказывания А. В. Луначарского, опубликованные в 1923—1926 гг.

где доминирующую роль играл бы актер, полностью владеющий своим телом, голосом, нервами, актер-виртуоз. Попытки Таирова известны всей Москве. До революции ему пришлось ютиться в маленьких театрах, и традиционная Москва с некоторым торжеством даже отпраздновала «смерть» его предприятия. Однако театр умирать не хотел. Коллектив, несмотря на свою молодость, оказался очень цепким, поверил в своего вождя и его звезду. Крупный талант Коонен согревал изнутри это дело.

Внешним образом театру стало, как это ни странно, чуть-чуть легче жить после революции, при советской власти. Он получил лучшее помещение и несколько больше возможностей, чем раньше. Однако нельзя того же сказать в смысле оценки театра. Правда, публика ходила смотреть новые и новые постановки Таирова, с замечательной энергией и настойчивостью развертывающего свой репертуар, но суждения критики, знатоков и новых людей, революцией выдвинутых на поверхность, были почти неизменно отрицательны.

Я тоже довольно отрицательно относился к опытам Таирова, хотя, следуя моему общему принципу, никогда не руководствоваться личным вкусом, всегда признавая за коллективом его стойкость, его веру в себя, в свой план, его трудоспособность, посильно поддерживал Камерный театр. Не удовлетворяли меня, как и многих других, присущие этому театру проявления, преувеличенная роль жеста, проводимые Таировым на словах и на деле под именем «неореализма», культ внешней формы, задорное отрицание символического и идейного начала в театре, пренебрежение — во имя свободного актера и сценической площадки с ее эффектами — к литературе.

Однако в книге своей, написанной два года назад, Таиров твердо заявляет, что цель его — театр синтетический, что он хочет привести своих актеров через азбуку, с ее столь поразившим всех, а теперь начавшим повсюду понемногу

прививаться уклоном к акробатизму и т. д., через промежуточные звенья постановок-эскизов, постановок-этюдов, в которых постепенно накладывалась краска за краской, — к полной картине с глубокозвучной эмоцией. Он утверждал, что все время упражняет своих актеров, старается дать им овладеть элементами актерского искусства.

Еще до постановки «Федры» Таиров говорил, что это первый спектакль, в котором эмоциональной стороне будет как бы отдано преимущество, в котором будет откинуто много подсобных элементов, вроде музыки, сложной декорации и т. д., и актер предстанет перед публикой во всеоружии своего мимического, пластического и декламационного искусства, направленного на раскрытие глубокого и многозначительного трагического замысла.

Теперь, после генеральной репетиции «Федры», можно с уверенностью сказать, что это первая бесспорная победа Таирова. В зрительном зале были люди самых различных направлений, даже столпы весьма уважаемого мною театрального староверия, — и никто ни на минуту не отрицал красоты этого спектакля.

Скажем прямо, что в нем были кое-какие недостатки. Я думаю, например, что, несмотря на удачную декорацию, она недостаточна проста для эллинизированного Расина, которого дал нам Брюсов и который прекрасно был донесен до публики труппой. Я думаю также, что, в конце концов, примиряясь с головоломно сложными головными уборами, зритель все же находил их излишними. Я не знаю, стоило ли выдерживать в роли Тезея, с большим искусством при этом, вазовую пластику, если другие ее не придерживаются и дают не менее искусную пластику статуарную. Мне кажется также, что артисту Церетелли долгая выучка у Таирова не пошла пока впрок: и в его декламации, и в его пластике есть еще слишком много манерности. Зрителя ни на одну минуту не оставляет сознание, что Церетелли принимает одну за другой заученные позы. Они не кажутся вытекающи-

ми из непосредственных эмоций. В этом отношении Церетелли, с его жестами очень сложно сконструированного, какого-то волшебного автомата, не только резко отличался ст совершенной в своей пластичной гармонии Коонен, но даже и от уверенной, четкой игры Эггерта.

Я нарочно перечислил все, если не ошибаюсь, недостатки постановки и могу сказать, что все они совершенно исчезают рядом с ее достоинствами, к которым я сейчас и перейду.

Прежде всего перевод Брюсова. Я не читал его, а только слышал со сцены. Я не совсем убежден, что переводчик поступил правильно, изменив в некотором отношении сюжет Расина, но я должен сказать, что Брюсову удалось как бы сделать какое-то своеобразное, неожиданное чудо. Перемены ведь не так глубоки. Пятистопный ямб на место александрийского стиха, несколько хореев и анапестов в последних актах, подъем к стиху рифмованному в особенно патетических моментах, замена присущих Расину латинских имен божеств — греческими, а в результате огромное преображение. В результате оказалось, что наиболее ярким выразителем этого царства великих первозданных мифов, этой трагедии детей и внуков самих богов, этого до-гомеровского глубинного пафоса, этого «действа», совершаемого Федрой и другими с потрясающим сознанием того, что сотни поколений и миллионы людей как бы незримо присутствуют при их грехах и при их искуплении, словом, всего этого великого старо-эллинского трагизма, — был «ложноклассик» Расин, а не Эврипид, например!

В первый раз именно этим великим древним воздухом грандиозного коллективного мифотворчества совершенно свежего народа повеяло на меня от расиновской «Федры» в переводе Брюсова, в то время как все остальные Федры и даже Ипполиты Эврипида кажутся более или менее искусной литературой.

Этому впечатлению монументального трагизма, конечно, не менее, чем переводчик, способствовали исполнители, и в

первую голову Коонен. Не в обиду будь сказано русским актрисам, я совершенно соглашаюсь с мнением одного из самых выдающихся театральных людей России, присутствовавшего на спектакле, что ни одна другая русская актриса не могла бы дать такой уверенной и мастерской пластики. Коонен — Федра все время величественна, все время царственна, несмотря на ужасающую страсть, которую она непрерывно переживает. Это — внучка солнца, дочь царя Миноса, справедливейшего из людей, посаженного судить мертвых в Аиде. Она полна неизреченного внутреннего благородства, но она и дочь многогрешной Пасифаи, жертва Афродиты, в ее крови неудержимый огонь страсти, и от столкновения между этой жуткой, всепоглощающей страстью и огромным благородством мечутся молниеподобные искры. А. Г. Коонен в своем исполнении Федры поднялась на ту высоту, где на ум приходят имена Рашель или давно ушедших, но как-то необыкновенно родных нам даже по именам русских артисток-мастеров, полных пафоса трагедии, каких-либо Семеновых и Асенковых.

Вообще Камерный театр, как бы восходя спиралью в своем стремлении к воссозданию театральности, сейчас безусловно приблизился к старому, старому театру 40—50 годов, куда-то близко к великолепному Каратыгину. Конечно, попутно, в своей широкой орбите через футуризм и прочее, он многое прибавил серьезного и ценного, а много, может быть, и такого, что еще нужно отбросить.

Превосходен в роли Тезея был Эггерт. Очень хороши были и все остальные. Несколько слабее других Ипполит Церетелли. Спектакль оставил после себя впечатление красивого потрясения. Это есть монументальный спектакль, это есть технически первый большой шаг к подлинной монументальности. По голосовым силам, по четкости и величию жеста и яркости красок его можно смотреть не в тесноватой зале Камерного театра, а в самом огромном театре на 3—4 тысячи зрителей.

Отдавая дань благоговения гениям той цепи драматургов, кончающейся Расином, а для нас его переводчиком, которые создали самый театр, я мысленно говорил себе, скоро ли появится монументальная трагедия, полная нового содержания, ибо вот ведь театр, технически способный дать ее, — уже налицо.

„Театр и революция", сб. статей. ГИЗ 1924

«ЖИРОФЛЕ-ЖИРОФЛЯ»

Конечно, трудно сказать, чтоб это был самый серьезный и глубокий спектакль в Москве или чтобы спектакль этот занимал такое место даже в репертуаре самого Камерного театра, но я думаю, что это, рядом с немножко уже выветрившейся «Турандот», — самый любимый в Москве спектакль. Мы переживаем период известного ослабления той нервной судороги, в которой все жили в героические годы революции. Наступившие годы напряженного, но ровного труда, между прочим и нового расцвета работы на культурном поприще, дают все-таки возможность известного отдыха... Хорошо, что людям хочется посмеяться и отдохнуть на впечатлениях, далеких от того, что их тревожило, мучило и восхищало. Многие и многие из российских граждан имеют глубокое право на приятный, веселый час легкого беззаботного отдыха. В этой области законной и благородной веселости перед театром стоят существенные задачи. Мы столько яркого пережили и так требовательны теперь к впечатлениям, что многое, казавшееся раньше театральным и эффектным, теперь кажется, наоборот, тусклым и незначительным...

Вот почему не только не надо пуритански морщиться по поводу великолепного достижения в области блестящего и беззаветного смеха, которое выпало на долю Камерного театра, но всячески этот здоровый комический спектакль приветствовать.

„Изв. ЦИК СССР и ВЦИК", 14/I 1923

«КОСМАТАЯ ОБЕЗЬЯНА»

Камерный театр — это в некоторой степени больное место для меня. С одной стороны, я проникнут глубочайшим уважением к великолепной энергии его руководителя. Я знаю, что при всей спорности принципов, которые были положены в основу работы Камерного театра, его поездки за границу принесли нам только честь и постольку, поскольку нашли восторженных поклонников и постольку, поскольку вызвали злобный шум, ни в коем случае не имевший бы место, если бы враги и Камерного театра и наши не сознавали исключительной крепости этого явления.

Но вместе с тем, я самым резким образом расходился с основами театра, и, признавая, что на путях, которые он себе избрал, он достиг значительных результатов, самые пути считал неправильными.

В простой и монументальной постановке «Федры», при хорошем брюсовском подходе к Расину, послышались ноты подлинной трагедии, проблеснул луч надежды на какое-то будущее для театра. Никто не отрицает также несомненной удачности и шипучей веселости «Жирофле-Жирофля», однако в обоих спектаклях было еще много эстетического, и казалось, что перевес для самого театра лежит в изяществе оформления — и только.

Понятно поэтому, с какой радостью приветствую я новый спектакль — «Косматую обезьяну». Этот спектакль является, безусловно, чрезвычайно удачным.

Прежде всего, общее впечатление сильное, из театра вы уходите потрясенными. Второе — это то, что найдены новые линии, новые ритмы. Кстати сказать, то, что особенно интересно в постановке, близко как раз к художественным исканиям крупнейших передовиков живописи в Европе, передовиков довольно изолированных и сравнительно мало признанных там, но могущих стать учителями у нас, я говорю о

Диксе и Мазереле. Наконец, — и это, может быть, самое важное, несмотря на некоторые недостатки самой пьесы, — она социально ценна... она приближается к идеалу подлинной, законченной, безукоризненной социальной трагедии.

Для нас эта пьеса говорит, во-первых, о колоссальной потенциальной революционности именно низового пролетариата, а во-вторых — об огромной прочности стенок социального котла в Америке. Это последнее обстоятельство не может погрузить нас в пессимизм, но оно лишний раз вызывает в нас самих приступ симпатического негодования, и это очень хорошо. Тем не менее пьеса, сведенная исключительно, так сказать, к траектории подъема и падения настроения героя, не есть настоящая театральная пьеса.

Тем больше чести театру, который сумел подняться на огромную высоту драматизма. Конечно одной из причин успеха явилось то, что в молодом артисте Ценине театр нашел совершенно подходящую фигуру. Голос, физика, внутренняя убежденность — все это, сливаясь вместе, делало фигуру Янка чрезвычайно симпатичной, скульптурной, импонирующей, трудно забываемой.

Однако это далеко не все. При помощи художников Стенбергов главным фактором большого художественного успеха был все-таки не актер, а режиссер. Самым новым и интересным в этом спектакле были некоторые стороны его сценического оформления. Естественно, что мы в России уже неоднократно видели всякие попытки изобразить не только танцы труда, но и танцы машины. Однако еще никому не удавалось дать такой скульптурный и металлический ритм движений и звуков, какие развернуты Таировым в 1, 3 и 4 картинах пьесы. Было бы праздной болтовней распространяться здесь по поводу того, что это не эстетика, не искусство... Могучие тела, и утомленные тела, и великолепная размеренность коллективной работы, и музыка машин, и все эти беседы, в которых вы все время чувствуете больше коллектив, чем человека. Эти взрывы веселости, гнева,

усталости, радости труда — все это чисто пролетарская действительность от завода, т. е. от главного определителя пролетарского быта. Наверное, в этом отношении театр пойдет еще дальше, но вместе с Таировым он сделал большой шаг вперед. Однако не менее интересно и изображение, которое дает Таиров буржуазии. Я уверен, что он не смог бы дать его, если бы не ездил несколько раз в Европу. И, может быть, публика, которая не без интереса смотрела на эту карикатуру на правящий класс, не вполне поняла ее правдивость. Я сам только 2 — 3 дня тому назад вернулся из-за границы, и именно правдивость, именно глубочайший реализм изображения меня поразил. Кое-кому может показаться искусственным этот маршеобразный фокстрот, эта прыгающая механическая походка женских и мужских манекенов, эти неподвижные маски, бессмысленно хорошенькие у женщин, кривые, со следами всяких пороков, у расслабленных мужчин. Но на самом деле это действительно так. Конечно, не то, чтобы это была копия, но это доминирующие черты, которые нас поражают...

Мне приходилось со стороны наблюдать то, что там происходит. Эти мертвые, деревянные ритмы джаз-банда, и в то же время какое-то тоскливое гудение саксофонов, это дрыганье и дерганье, какая-то непристойная судорога огромной толпы людей, из которых ни один не улыбается, прямо ужасны. Женщины густо мажутся, в особенности румянятся, и лица их совершенно маскообразные. Можно подумать, что те и другие наняты по часам, чтобы месить ногами какое-то тесто. Они как будто работают, незаметно увлечения друг другом и ни малейшего следа радости. Костюмы как мужские, так и женские сведены почти к единству мундира: все, как один. И всем делом дирижирует поистине какой-то обезьяноподобный негр. По его знаку все это танцующее и прыгающее стадо останавливается, или вновь, как заведенный механизм, пускается дрыгать ногами и двигаться по

паркету. И когда вы, присмотрясь к этому последнему балу капиталистического сатаны, выходите на улицы, то вы повсюду видите куски этой же сущности нынешнего времени. Душа вырвана из этих людей. В них нет уверенности в завтрашнем дне. Колоссально увеличилось количество просто прозябающих и при этом прозябающих чувственно. Фокстрот сидит у них в нервах и мускулах. Нельзя не вспомнить всю манеру диксовского подхода к бичующему живописному анализу нашего времени, когда смотришь на пятую картину «Косматой обезьяны» в таировском исполнении. Это действительность жестокая и правдивая, я бы сказал, до гениальности.

Вся планировка сцены в трюме, и насыщенная тоска и ужас разговора человеческой обезьяны с настоящей гориллой не позволяют пьесе упасть и дальше; и только, может быть, сцена в профсоюзе расхолаживает.

Как бы то ни было, но, в конце концов, мы имеем в Камерном театре настоящий, большой, потрясающий художественный спектакль, с огромным социальным зарядом. Я думаю, что он должен иметь у широкой публики весьма большой успех.

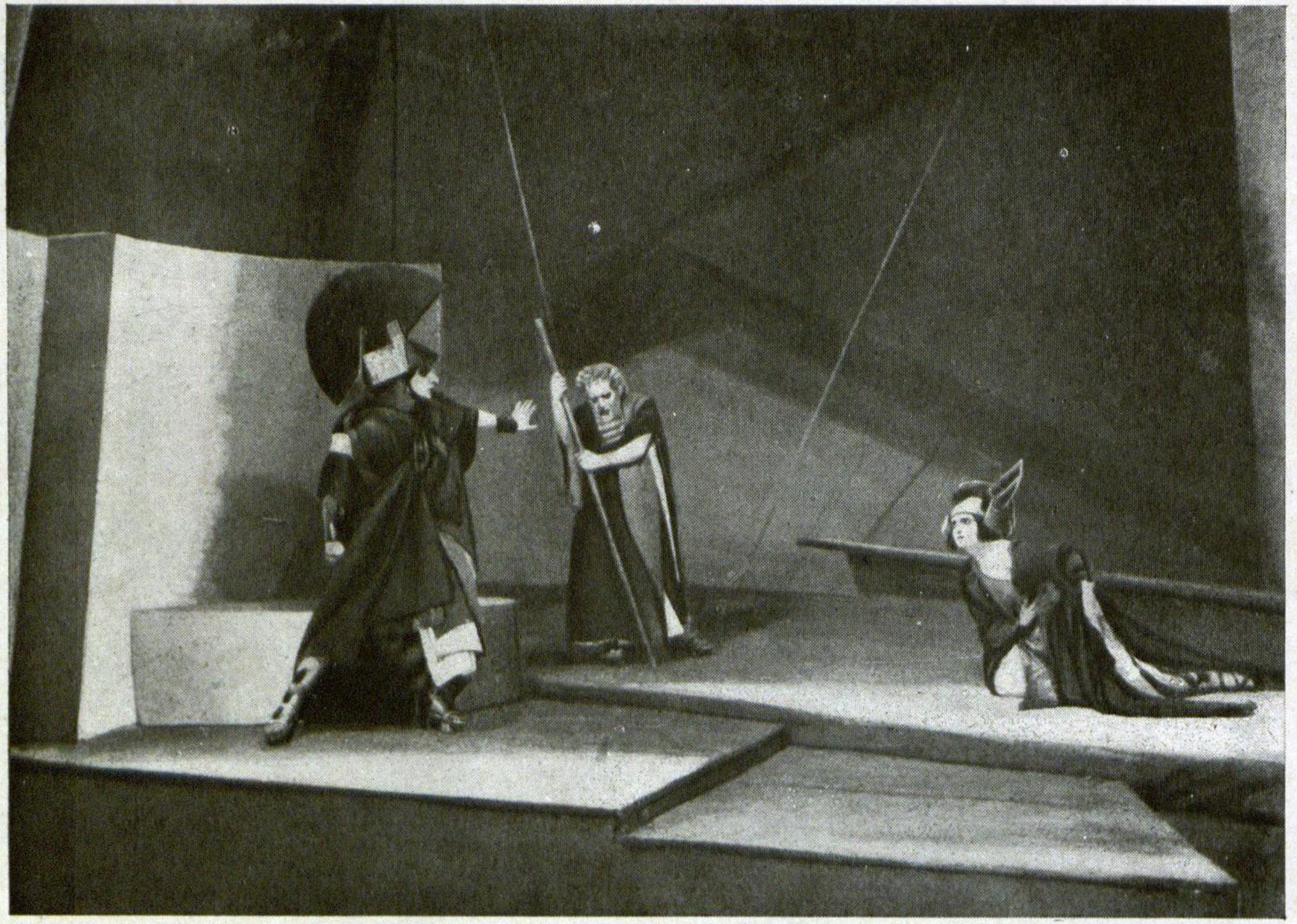
Спектакль Камерного театра имеет большие шансы привлечь все симпатии левой половины публики и вместе с тем заставить правую половину увлечься новизной формы и общим острым тонусом пьесы.

Во всяком случае, я с радостью констатирую победу Камерного театра.

„Искусство трудящимся“, 1926

ПУТЬ КАМЕРНОГО ТЕАТРА

Камерный театр занимает исключительное место среди наших других театров. Он имеет свои особые исторические пути, свои искания и достижения, своих врагов и друзей.



„Федра" — последний акт

Камерный театр возник, если рассматривать с точки зрения формальной, как театр острого протеста, возник из глубокого недовольства его инициаторов той театральной жизнью, которая сложилась незадолго до революции. Камерный театр был недоволен низведением театрального искусства до обезьяньего подражания бытовым явлениям. Актер, который мог показать великолепно развитое тело, великолепно поставленный голос, великолепное искусство лицедейства — перестал существовать. Считался искусным тот актер, который умел хорошо хромать, заикаться, говорить с акцентом и т. д. Хорошо, если дело шло о классиках или драматургах, которые брали социальные типы сконцентрированно и давали более или менее жизненные, полносочные образы, — тут еще получался художественый плюс. Но никто не может скрывать от себя, что в то время наши драматурги заполняли сцену колоссальным количеством дребедени — бытовыми опилками. И театральное искусство, как искусство, было полузабыто, и никому не казалось, что нужно к нему вернуться. Какие-то жалкие остатки от старины сохранились, но на них никто не обращал внимания, потому что прежде всего нужно было реалистическое бытовое гаерство.

И вот у А. Я. Таирова возникла идея о неореалистическом театре, театре, который дорог не тем, что он что-то отражает, кого-то передразнивает, не потому, что декорация изображает Венецию, а люди кого-то изображают, — а потому, что интересные художники показывают вам определенно скомбинированное зрелище с артистическим формальным содержанием.

Революция, которую А. Таиров проводил, была чрезвычайно симптоматична. Она противополагала мещанскому театру нечто артистическое. Весьма возможно, что если бы наша общественность развивалась без революции, то театр, может быть, имел бы хорошее будущее, но остался бы все же бесплодным.

Театр должен иметь внутреннее содержание. Он должен нести с собой какую-то влекущую идею, он должен потрясать человеческую психику и сознание. Если этого нет, то как бы зрелище ни было артистично — оно остается второстепенным. Очень хороший фокусник в цирке тоже доставляет высокое наслаждение своим искусством; и все же, если вы имеете лишь виртуозное достижение, то это будет только большая формальная красота, и ничего больше. Но в сфере буржуазного театра это уже чрезвычайно много, если вспомнить те маленькие идейки, которыми жили буржуазные театры.

Камерный театр — это театр актера, который, видя, что театры постепенно опускаются в болото обывательщины, хотел дать действительно артистичный театр. И он создал все существенное в деле высокого искусства, в деле организации совершенного формального спектакля.

Революция поставила перед Камерным театром новые задачи и открыла перед нами большие перспективы. Перед театром встал вопрос, как наполнить свой инструмент звучанием, которое было бы понятно нашей публике.

Огромная сила нашей общественности — это наше культурное государство. Цели нашего государства всем ясны. Оно твердой рукой, хотя и тактично, проводит свою линию.

Театр, который не находится в аккорде со временем, испытывает очень скоро, что он начинает плыть против свирепого течения, которое грозит его выбросить за борт. Нет настоящего сочувствия публики, нет поддержки со стороны культурного государства, и театр начинает задыхаться, как рыба без воды.

Некоторые предполагали, что это случится с Камерным театром. Между тем, более близко его зная, можно было заранее сказать, что этой угрозы нет. Инструмент Камерного театра в высшей степени гибкий, а требования, которые ставит наше время, вовсе не однобоки и вовсе не сводятся к возвращению к натуралистическому театру, от которого от-

прянул Камерный театр. Мы вовсе не говорим: извольте снизить свой театр до степени натуралистического театра.

У Камерного театра оказалось более острое лицо, чем у других наших театров. Я не могу перечислить всех тех форм театра, в которых возможно осуществление социальных заданий, которые перед нами стоят. Эти формы бесконечно разнообразны: от натуралистических до утонченнейших форм.

Когда-то очень метко сказал Кугель, — один из лучших знатоков театра, — что кризис театра, о котором кричали тогда все воробьи на крышах, — происходит от отсутствия этической борьбы в обществе. Не за что бороться! Никто не требует от театра, чтобы он показывал добро и зло. Прописное добро и зло никого не интересует. Очень возможно, что именно те эпохи, во время которых этическая работа общества шла с величайшей напряженностью, и дали величайшие театры и величайших драматургов.

Я думаю, что задания, очень широкие, поставленные перед нашими театрами, могут быть Камерным театром осуществлены больше, чем другими. Камерный театр умеет давать чрезвычайно четкие образы. Он может давать основную сущность, основной скелет явлений. Этот театр, вероятно, будет, в отношении к слагающемуся быту, гораздо более абстрактным, но зато абстракцию он будет наполнять живым, подлинным сценическим искусством. Мы должны признать, что лучшие театры, которые имелись в прошлом, хотя бы греческий театр, не культивировали ни бытовизма, ни натурализма, но оказывали колоссальное воздействие на общество тем, что общественные идеи брались ими в абстракции и заполнялись музыкально-художественным содержанием. Такие театры более прямо проводят идейное воздействие, чем театры, перегруженные бытовизмом. Таков метод и Камерного театра. Перспективы открываются перед ним очень большие.

Репертуарный голод, как и всеми театрами, ощущается и

Камерным театром. Его подход еще более обостренный. Он ищет такие формы, которые удовлетворяли бы нас и в смысле достаточного художественного совершенства, и были бы достаточно просты, чтобы не явиться блюдом для гурмана. Нельзя кусок золота превращать в курицу постепенным обменом на более мелкие ценности. Мы из этого же самого золота должны создать новую ценность. Это задачи колоссальные и, может быть, ни в одном театре не поставлены так захватывающе, как здесь, ввиду его чрезвычайно высоких культурных достижений.

Из речи на заседании худож. совета Моск. Гос. Камерного театра

А. ЛУНАЧАРСКИЙ



Медаль Камерному театру от Кельнского Университета, 1925



„Саломея" — смерть Саломеи

Диплом, полученный Камерным театром на выставке в Милане, 1927



По обе стороны экватора

1923, 1925, 1930

Это было в одно прекрасное утро 1922 года. Придя в театр, я застал письмо из Парижа со штампом: «Théatre des Champs Elysées». В этом письме тогдашний директор театра Жак Эберто предлагал Камерному театру принять участие в интернациональном сезоне, устраиваемом в Париже его театром в мае 1922 года.

Совершенно естественно, меня это предложение крайне заинтересовало — и с точки зрения художественой, и с точки зрения политической.

Я снесся с А. В. Луначарским. Было решено, что такого случая упускать ни в коем случае нельзя, и в ноябре 1922 года в Париже, после ряда личных бесед с Эберто, я подписал договор.

У нас не было еще официальных сношений с Францией, и на месте, в Париже, после ряда встреч с художественными и радикальными общественными кругами, я ясно почувствовал, что приезд советского театра в Париж, полный нелепых, но весьма устойчивых слухов о «советских ужасах», тем более желателен и своевременен.

Это мое настроение, очевидно, передалось Жаку Эберто, человеку широкого размаха, с хорошим и острым чутьем. Когда мы подписали договор, он вдруг спросил меня:

— А что я за это получу?

— То есть как? — сказал я недоуменно.

— Я полагаю, — ответил Эберто, — что эти гастроли — чрезвычайно важный момент для ваших Советов, и потому рассчитываю на орден.

Я, смеясь, объяснил ему, что соответствующих орденов у нас не имеется и что, на мой взгляд, в результате наших гастролей он будет иметь все права претендовать на Légion d'honneur.

Я привожу этот диалог, так как он весьма характерен для всех бесед, какие мне приходилось иметь в дальнейшем в Париже, Берлине и вообще во всей Европе, даже в специально театральных кругах, — все отлично понимали, что приезд советского театра — явление не только художественное, но и политическое, и это красной нитью проходило через все наши гастрольные турне.

26 декабря 1922 года я вернулся в Москву с двумя договорами — на Париж и на Берлин (рейнгардтовский Deutsches Theater).

Интерес в Берлине к нашим гастролям был настолько велик, что я должен был сделать по настоянию Deutsches Theater специальный прием прессы. На следующий день, так же, как и в Париже, во всех без исключения газетах появились сенсационные заметки о предстоящих гастролях большевистского театра.

20 февраля 1923 года шестьдесят человек «камерников» двинулись из Москвы в таинственный путь.

Наша компания, еще до приезда в Париж, возбуждала всюду чрезвычайно повышенный интерес.

На одной из первых чужеземных границ одного из вновь образовавшихся государств, как только поезд подошел к перрону, наш вагон окружила целая масса всяких людей. Среди них лихо выделялись бравые господа в опереточно-военной форме, явная «иноземность» которой никак не гармонировала с великолепным русским выговором, на котором мы услышали впервые один из тех вопросов, которые впоследствии нам задавались довольно часто: «Бежали из советского рая?»

Мы протягивали наши советские паспорта, оформленные по всем правилам, накладные на вагоны — и без дальних слов становилось ясно, что шестидесяти человекам с пятью вагонами декораций «бежать» было никак невозможно.

Завязывались оживленные политические беседы — и на пограничных пунктах, и в вагонах, и на промежуточных станциях. И с каждым разом наши реплики становились все насмешливей и злее, а лица наших собеседников вытягивались все больше и больше.

Немецкая граница. Усиленный таможенный досмотр. Перелистывается каждая книга, перетряхиваются тощие чемоданы, тщательный личный осмотр (историческая справедливость требует упоминания, что личный осмотр был тогда общим правилом на немецкой границе), и рядом с опаской по отношению к «большевистской компании» все же какие-то благожелательные глаза. У одной нашей артистки откры-

ли громадную многофунтовую коробку шоколада. Кто-то из таможенников требует пошлины и грозит конфискацией. Зря денег тратить мы не хотели, я уже почти произношу: «Забирайте», но другой таможенник лукаво шепчет: «Вы можете шоколад съесть здесь». Мгновенно протягивается 60 рук — и коробка пуста. И мы двинулись дальше.

Берлин — остановка на день. Универмаг. «Человек меняет кожу». Все примеряют пиджаки, пальто, блузки, перчатки. И, к досаде фотографов, в Париже на Gare du Nord высаживается вполне респектабельная компания «европейских денди и лэди».

И к тому же очень веселых.

— У вас очень жизнерадостный народ, — говорит мне один из репортеров.

— Как видите.

— А у нас все время пишут, что улыбка исчезла в Советской России.

— Очевидно ошибаются.

— Мы думали, что все приедут изможденными, изголодавшимися, — говорит другой.

— У всех вес нормальный, хотите, давайте весы.

— И без весов видно.

— Тем лучше.

Начались бесконечные интервью. Со мной работали три секретаря, и мы еле справлялись.

Вот один из характерных диалогов:

— Вы приехали из Москвы?

— Этим утром.

— С такой внешностью?

«Должен ли я сознаться, — пишет дальше интервьюер, — что предполагал увидеть жалких индивидуумов, одетых в лохмотья и наделенных всеми признаками самой ужасной нищеты. Я вижу два существа, которые, повидимому, прекрасно себя чувствуют и улыбки которых не омрачены никакой горечью».

«— Советское правительство не заметило вашего бегства?

— Мы не бежали. Мы приехали на гастроли.

— Но нога ваша не ступит больше на московскую землю?

— Мы возвращаемся туда через десять месяцев.

— Но разве вас не истязают?

— Мы свободны и счастливы.

— Но Луначарский?

— Он — народный комиссар просвещения и изящных искусств. И я, директор Камерного театра, констатирую, что не встречал с его стороны ничего, кроме живейшего содействия.

— Но он заставляет вас играть даром?

— Ничего подобного. Хорошие места стоят у нас два доллара, и все места платные.

— И у вас есть зрители?

— У нас полные сборы.

— Ваше снабжение материалами, аксессуарами, предметами питания обеспечивается коммунистическим правительством?

— Основные потребности — да, а кроме того, оно обеспечивается нашими покупками в магазинах, как везде и повсюду. У нас имеются магазины и рестораны, открытые в течение всей ночи.

— Там можно пить шампанское?

— Конечно.

— Значит положение основательно улучшилось?

— Совершенно верно. Были времена трудные, теперь мы познакомились с лучшими» («Эр Нувель», Париж, 3 мая 1923 г., статья Бонарди).

Théatre des Champs Elysées был тогда еще недавно открыт и сиял своим фешенебельным великолепием.

И вот однажды, ранним утром, к его зеркальным подъездам подошли грузовики с нашими декорациями. Когда

раскрылись фургоны, бригада сценических рабочих с занятным недоумением стала оглядывать огромное количество сложенных штабелями деревянных частей наших разобранных конструкций.

— А где же декорация? — задорно спросил один из них.

— Вот, перед вами, — ответил наш зав монтировочной частью.

— Но ведь это дрова, — не удержался от остроты машинист-француз.

— Посмотрите на сцене.

Со всевозможными прибаутками французы стали втаскивать наши «дрова» на сцену. В одиннадцать часов была назначена репетиция «Жирофле-Жирофля», которой мы начинали спектакли.

Под руководством товарища Лукьянова и нашего машиниста начали устанавливать конструкцию. По мере продвижения работы иронические и недоверчивые взгляды французских товарищей постепенно исчезли, и, когда сцена была готова, один из них воскликнул: «Вот тебе и дрова!»

И так на каждом шагу нашего пребывания в Париже самыми неожиданными путями и ассоциациями неизменно переплетались художественные и политические моменты.

Чрезвычайно любопытный разговор произошел у меня до начала спектаклей во французском министерстве иностранных дел, куда я был приглашен в отдел виз для беседы.

Вначале мне был задан целый ряд вопросов формального и нормального порядка о количестве приехавших, сроках нашего пребывания, времени отъезда и т. п.

Но чувствовалось, что дело не в этом. Наконец, после некоторой паузы, мой собеседник спрашивает меня:

— Скажите, из пяти пьес вашего парижского репертуара три принадлежат французским авторам, не так ли?

— Совершенно верно — «Федра», «Адриенна Лекуврер» и «Жирофле-Жирофля».

— Вы директор театра?

— Вы уже спрашивали меня об этом.

— И вы составляли репертуар самостоятельно?

— Конечно. А что?

— Нет, ничего. Я этим заинтересовался потому, что у нас ходят слухи, будто вы получили задание составить ваш репертуар таким образом, чтобы особой его интерпретацией внести разложение и раскол во французский театр.

Очевидно на моем лице выразилось самое искреннее недоумение, потому что мой собеседник поспешил добавить:

— Это, конечно, только слухи.

— А не проще ли увидеть в том, что мы привезли французский репертуар, проявление определенного политического и художественного такта с нашей стороны? — ответил я.

— О, тогда это очень любезно.

— Мне кажется тоже.

Мы попрощались. Убедил ли я своего собеседника, я не знаю, но через некоторое время я снова вспомнил об этом разговоре, когда появилась впоследствии статья Антуана.

Спектакль «Жирофле-Жирофля», которым мы начали свои гастроли, имел большой и шумный успех и сразу расколол театрально-художественные круги и прессу на два лагеря: горячих сторонников и не менее страстных противников.

О характере появившихся статей дает некоторое представление заголовок статьи известного парижского театрального критика Габриэля Буасси «Les Acrobaties du Théatre Kamerny à proros de Jlroflè-Jirofla» [1].

В этой статье Буасси пишет:

«Вы разбили наше общество на кусочки, далеко не привлекательные, не пытайтесь с помощью предательских путей поколебать наш разум, расчленить наши произведения искусства или, короче, просто наши произведения. В этих изображениях наших мыслей и чувств воплощается французский дух. Ради бога, оставьте наши шедевры в покое. Или

---

[1] «Акробатика Камерного театра, по поводу «Жирофле-Жирофля».

подходите к ним как ученики и не делайте их рабами вашей необузданной фантазии. Каковы бы ни были результаты, они гибельны, они обманчивы, так как они денационализируют наш театр, и это значит сказать глупость, если говорить, что «искусство не имеет родины». Искусство как раз является изображением мысли и чувств отдельного индивидуума или народа. Виртуозность актеров неоспорима. Трудно было определить, где мы находимся, — в цирке, в мюзик-холле или в театре. Таков, по правде говоря, был этот спектакль, на котором нельзя было скучать ни одной минуты».

По тону всех статей чувствовалось, что в них лишь идет предварительная рекогносцировка и подготовка. Бой предстоял впереди.

Уже тот же Буасси кончает свою статью следующим образом:

«Сколько проявлено таланта, чтобы оживить давно забытую покойницу «Жирофле-Жирофля»! Но под каким соусом они хотят поднести нам гармоническую «Федру»?

Этот припев на разные лады варьируется почти во всех статьях о «Жирофле-Жирофля». Даже критик «Юманите», начинающий свою статью весьма лестным абзацем:

«Большой успех, которым пользуются наши московские товарищи, никак нельзя отнести за счет пьесы, которая сама по себе ничего не стоит. Этим успехом они бязаны только самим себе, только своеобразному таланту Таирова» [1] —

заканчивает ее следующим образом:

«Что касается «Федры», то я не беру на себя никакой ответственности. Я жду, я надеюсь. И я скажу о своих впечатлениях, только хорошенько подумав, — через восемь дней».

Что же касается Антуана, то он пишет прямо:

[1] Мне приходится приводить в отзывах некоторые строки, касающиеся лично меня. Я буду это делать только в случае необходимости, максимально сокращая количество эпитетов.



„Жирофле-Жирофля“— сцена свадебного бала

«Вот опасность, самая серьезная для наших традиций и нашей культуры».

Наконец наступил день спектакля «Федры». Не скрою — мы все, и я в том числе, встретили этот вечер с большим волнением.

К этому времени вокруг нас уже образовалась группа верных друзей, в которой были покойный Фирмен Жимье, Копо, художники Пикассо, Леже, Озанфан, принимавший сейчас участие в знаменитой парижской демонстрации 12 февраля, поэт Кокто и др.

Перед началом спектакля они пришли ко мне и, пожелав нам удачи и победы, сочли нужным меня предупредить, что в театре имеется группа «camelots du roi», которые собираются сорвать спектакль.

Но «королевским молодчикам» так и не удалось на этот раз себя проявить. Их робкие свистки совершенно тонули в бурных овациях явно бывшей на нашей стороне аудитории. Этот момент был решающим.

Страсти в театрально-художественных кругах и в прессе разгорелись во-всю.

И если почтенный Нозьер в «L'Avenir» разразился энтузиастической статьей, озаглавленной «Против старого театра»;

если Эмиль Бланш в «Revue Critique des Idées» пишет:

«После гастролей Камерного театра невозможно больше смотреть на мизансцены «Федры» в Comedie Française. Эта старая концепция больше немыслима. Должен быть создан новый подход. Даже идиотской оперетке с музыкой Лекока, «Жирофле-Жирофля», эти большевики возвращают настоящую свежесть»;

если Кокто пишет:

«Федра» Таирова — это шедевр. Сегодня я тороплюсь выразить энтузиазм, которому, быть может, придаст некоторую ценность моя долгая сдержанность»;

если тот же Буасси пишет:



Артисты Камерного театра на пароходе „Груа“,
гастрольная поездка 1930 г.

«Минуя Расина, минуя все Сорбонны и все могилы, внезапно становишься лицом к лицу перед мифом»; —

то Жан де-Мерри в «Eclair» говорит:

«Было бы удивительным, если бы представления московского Камерного театра на Елисейских полях прошли без шума. Публика была поражена, слегка ошеломлена оригинальными концепциями этой труппы, явившейся к нам непосредственно из страны, от которой можно ожидать вместе с большевизмом всяких экстравагантностей. В конце концов что же необычайного, что большевизм атакует Расина!»;



Артисты Камерного театра
среди команды парохода „Груа“, 1930

то Поль Шамбрей в «Mode Nationale» пишет:

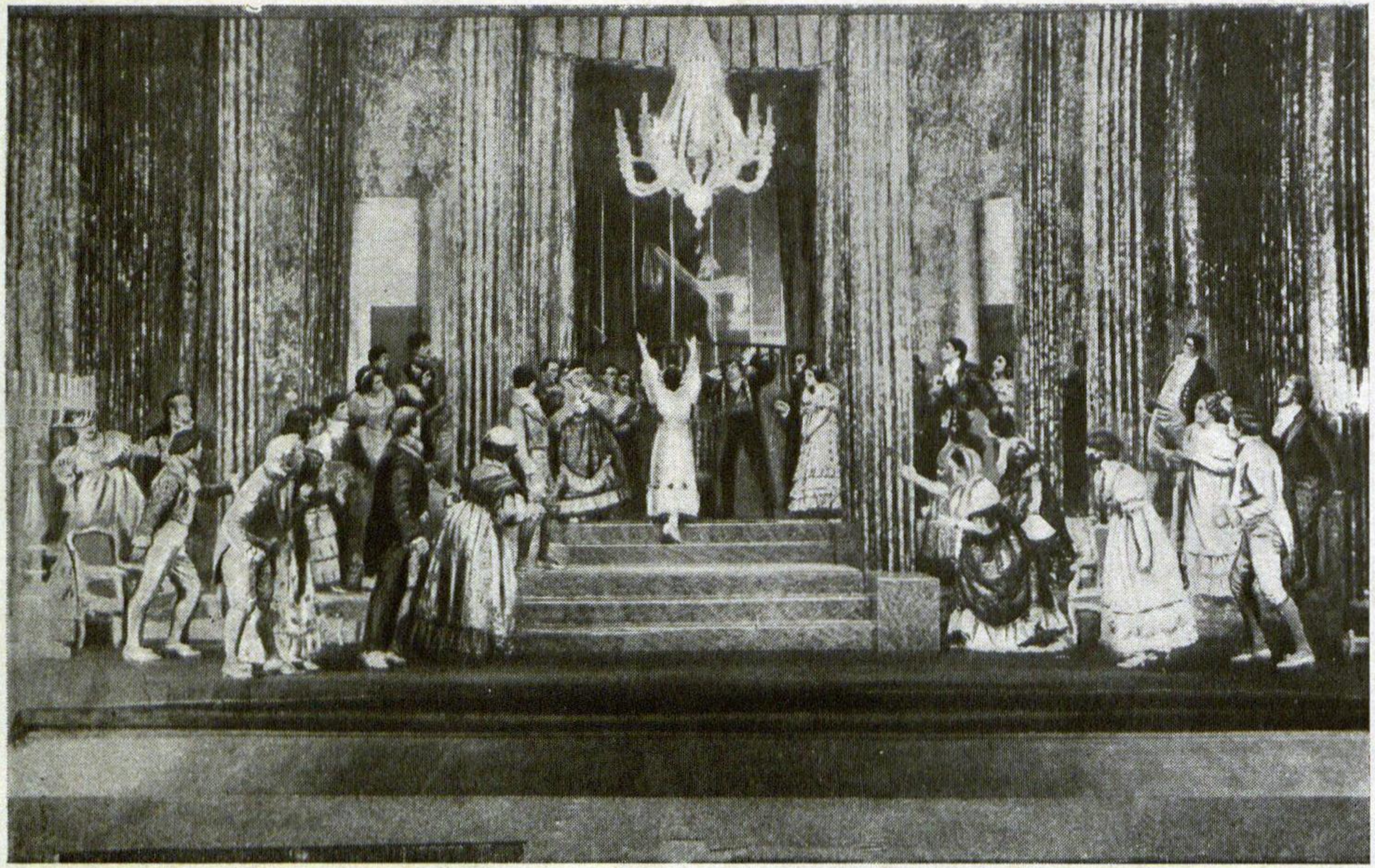
«Мы аплодируем Камерному театру, ломающему на свой лад классическую французскую трагедию и французскую оперетту. Не слишком ли далеко зашли мы в своем прекраснодушии. Мы не будем распространяться об эксцентризме Камерного театра, — некоторые из наших критиков уже впадали в экстаз по поводу достоинств этой труппы, совершившей революцию в искусстве. Но, может быть, наступило время поразмыслить, что они наши конкуренты, и вспомнить, что и у нас есть артисты, не менее интересные».

Антуан в «L'Information» суммирует высказывания этого лагеря следующим образом:

«Я не знаю, что такое большевизм; мне кажется, что это совокупность теорий, стремящихся к абсолютному обновлению методов старого мира, и что мы присутствовали при полном приложении большевизма к искусству. *Необходимо противодействовать.* Теперь, когда труппа Камерного театра показала нам всю серию своих спектаклей, является возможным извлечь из них полезные поучения. Так вот перед вами, как я полагаю, *самый опасный натиск, который когда-либо пришлось перенести театру.* Все в этих спектаклях— декорации, костюмы, режиссерская работа, интерпретация — посягает на уничтожение нашего драматического искусства, созданного медленной эволюцией нескольких столетий. Если мы не окажем энергичного противодействия, скоро не будет французского театра, и наши спектакли будут немецкими, русскими, азиатскими или негритянскими. К счастью, у нас есть еще время разобраться и отразить нашествие».

Антуану отвечает известный французский актер и драматург Марсель Ашар в газете «Bonsoir»:

«Труппа московского Камерного театра дает сегодня последний спектакль. Андрэ Антуан, со страстным вниманием следивший за игрой ее актеров, сегодня в «L'Information» подводит итог их работ и достигнутых результатов. И великий Андрэ Антуан, неожиданно охваченный национальной тревогой, восклицает, что это наисильнейший натиск, которому когда-либо приходилось подвергаться французскому театру. Он отрицает его обаяние, он указывает его опасность. И он ведет контратаку, основанную на усовершенствованиях, внесенных Станиславским в натуралистический театр. Он говорит: Станиславский не разрушает, он совершенствует. На что очень легко можно было бы ответить, что Таиров не разрушает, но создает. Станиславский достиг совершенства в одном направлении. Эти же новые искания самобытны. Но ведь более ценны те, которые идут к новому по непроторенным путям».



„Покрывало Пьеретты“— сцена бала

А в письме, присланном на прощальный банкет, данный Камерному театру передовыми художественными кругами Парижа, Фирмен Жимье пишет:

«Вы нашли формулу, которая освобождает вас от декорации. Вы сумели вернуть нам полноценного актера, актера комедии делль арте. Какое искусство, какая мера во всем и в то же время какая богатая фантазия и какая свобода в ваших мизансценах! Какая гибкость и какой ритм у ваших актеров! В лице благородного и великого Станиславского мы приветствовали вчерашний день России, в лице Камерного театра мы приветствуем новую Россию. Да здравствует русское искусство, да здравствуют истоки его, всегда новые благодаря молодости вашего народа! Я еще раз хочу вспомнить о «Федре». Вы напомнили нам этим спектаклем об античном театре Греции и, без подражания ему, вы сумели дать нам почувствовать все его величие».

Споры со страниц французской печати перенеслись во всю европейскую печать, в литературные и художественные кружки, на сцены театров Парижа. Нам рассказывали, что в знаменитом фойе Comedie Française во время репетиций происходили страстные дебаты, баланс которых сводился к отрицанию и порицанию, в то время как артисты театра «Одеон», инспирируемые Жимье, все свободные вечера ходили к нам в театр, проникая в артистические уборные, следя за гримом наших актеров и за всем производственным процессом спектакля.

Мне думается, что приведенный материал с достаточной ясностью говорит как о воздействии Камерного театра, так и о том, что в этом воздействии неразрывно сплетались художественные и политические моменты и что оно оценивалось в конечном итоге — как сторонниками, так и противниками — как воздействие новой большевистской культуры.

«Мы часто будем мысленно обращаться к России, ибо отныне мы знаем, что свет на европейскую сцену идет с Востока», — пишет Симон Холлер в «Чикаго Трибюн».

Отклики наших парижских гастролей, конечно, дошли до Берлина, и когда мы приехали в Берлин, мы не были уже для него столь же «неизвестными большевиками», какими появились в Париже, и это имело и свои плюсы, и свои минусы.

Плюс заключался в том, что нашему приезду предшествовала довольно большая подготовка в прессе, что там вышла уже к нашему приезду на немецком языке моя книга «Das entfesselte Theater» и в связи с этим до начала гастролей мы имели вполне благоприятный для нас художественный кредит.

Минус заключался в том, что если для реакционных кругов Парижа мы были большевистскими скифами, уничтожавшими вековую французскую культуру, то для Берлина мы, кроме того, были еще «франкофилами», выступающими (в 1923 году) с преимущественно французским репертуаром.

Это для некоторых кругов Берлина оказалось абсолютно непереносимым.

Выйдя по приезде на берлинскую улицу, я в недоумении остановился перед афишей.

Я не узнал нашего репертуара, — на афише значилось, что мы играем:

«Принцессу Брамбиллу» Гофмана (верно). «Саломею» Оскара Уайльда (верно). «Zwillingschwester» Арго и Адуева (?). «Moris vos Sachsen» (?!). «Федру» Брюсова (?!).

Оказалось, что синдикат берлинских театральных директоров, в который входила и дирекция Deutsches Theater (Макс Рейнгардт и др.), воспротивился выпуску нашей афиши, если французские пьесы не будут заменены немецкими титулами.

И вот «Жирофле-Жирофля» превратилась в «Zwillingschwester», «Адриенна Лекуврер» в «Moris von Sachsen», а «Федра» легко и беззаботно была аннексирована в пользу Валерия Брюсова.

Не дремали и белоэмигрантские «патриоты».

Группа членов Русского национального студенческого союза в Германии обратилась в редакцию «Руля» с протестом против кощунственного поведения прибывшего в Берлин московского Камерного театра, выразившегося в постановке в великую страстную субботу пьесы «Саломея».

«Если в Советской России, — пишут авторы письма, — артисты под угрозой тяжелых репрессий вынуждаются советским правительством к игре в великие дни страстной недели, то здесь, на свободе, подобного рода факты являются совершенно недопустимыми, особенно в настоящий момент неслыханных гонений на русскую православную церковь» («Руль», 12 апреля 1923 г., Берлин).

Но немецко-французская борьба давала нам себя чувствовать не только с афишных столбов.

Пять вагонов наших декораций застряли где-то на спорных таможенных перепутьях Рура, и создалась угроза срыва гастролей.

За сутки до начала спектаклей поздно ночью наш администратор сообщил мне, что все его усилия разыскать наши вагоны оказались тщетными из-за явного саботажа не то немецких, не то французских железнодорожников, а может быть, тех и других вместе. «Опытные люди» говорили, что есть только один способ попробовать разыскать вагоны — через начальника главного телеграфа. И вот ночью мы пришли на телеграф и всеми правдами и неправдами вытащили с постели не то начальника, не то одного из его помощников, который, на наше счастье, оказался человеком «высокой политики».

Когда мы объяснили, в чем дело, произошел следующий диалог:

— Но чего вы хотите от меня, это дело железнодорожного телеграфа.

— Они ничего не могут сделать, вся надежда на вас.

— И я ничего не могу сделать!

— Ну что ж, — ответил я, — придется обратиться в полпредство, может быть, тогда вы будете более внимательны.

— Это советский театр?

— Ну да, я вам уже говорил.

— Но почему же вы из Парижа?

— Мы играли в Париже, но театр — советский, из Москвы.

— Ах, из Москвы! Это другое дело. Мы еще вместе с вами покажем французам. Идем искать ваши вагоны.

Через полчаса вагоны были обнаружены, мы распрощались с нашим неожиданным «союзником», и наш администратор выехал их выручать.

И все же на этом наши злоключения не кончились. Белогвардейский «пост», к несчастью, совпал с кануном немецкой пасхи, и когда ночью прибыли декорации, рабочие реформистского союза наотрез отказались их разгружать.

К их удивлению, все наше мужское население принялось за разгрузку декораций, и таким образом начало спектаклей все же не было сорвано.

И в Берлине, как в Париже, наши спектакли раскололи прессу и художественные круги. Но театральная критика, надо отдать ей справедливость, проявила максимально возможную объективность, и все наиболее авторитетные и популярные ее представители не скупились в выражениях своего признания.

В этом отношении одной из наиболее характерных статей можно считать статью известного радикального журналиста и критика, Зигфрида Якобсона: «Я проклинаю свою мигрень, которая мешает мне надлежащим образом описать, в какой вихрь восторга увлек меня русский театр будущего после всего этого немецкого театра прошлого. В Париже когда-то все было построено на мелодии. Здесь — на ритме. Это полнейшее, совершенное превращение партитуры в сценическое движение. Здесь важна не музыка, а музыкальность. В этом отличие этого московского Камерного театра

от Рейнгардта в его постановке «Прекрасной Елены» и «Орфея в аду». В противовес напыщенному чванству — здесь простота прирожденного богатства, угловатости — эластичность, напряженности — полет легкости. А как выглядят представители этого народа, возрожденного революцией!» («Die Weltbühne», № 16, Берлин, 19 апреля 1923 г.).

Что же касается по-настоящему передовых художественных деятелей, то они прямо подняли нас на щит. Вот в каких тонах начинает свою статью в «Der Sturm» (Берлин, май 1923 г.) Херварт Вальден: «Надо трубить в трубы. Московский Камерный театр — единственный театр Европы».

И в Берлине наряду с художественным признанием почти единодушно находит место признание мощи новой Советской России и ее культуры.

Приведу несколько выдержек:

«Небывалое достижение — Камерный театр. При царском режиме это было бы невозможно: тогда мещанская традиция была свята. Но Советская Россия широко открыла двери молодому искусству» (Макс Осбарн, «Berliner Morgenpost», 11 апреля 1923 г.).

«Русские всегда впереди во всех проявлениях революционности. В мирной области искусства это также неоспоримо. Доказательство — гастроли Камерного театра». (К. Элерт, «Der Tag», Берлин, 20 апреля 1923 г.).

«Если московский Камерный театр — дитя большевизма, то большевизм не только уничтожает, но, наоборот, освобождает творческие силы» («Die Zeit», Берлин, 17 апреля 1923 г., Курт Арам).

В целом берлинская критика, как в дальнейшем и критика других немецких городов, где мы играли, проявила большую серьезность, большую театральную эрудицию и дала целый ряд интересных методологических разборов наших работ.

Корреспонденции о наших берлинских гастролях печатались во всей германской и австрийской прессе, возбуждая всюду чрезвычайно большой интерес к гастролирующему советскому театру.

В силу интереса, вызванного нашими берлинскими гастролями, они не закончились на Берлине, как это предполагалось вначале.

Мы приняли ряд дальнейших приглашений в целый ряд немецких городов: Лейпциг, Мюнхен, Галле, Дрезден, Франкфурт-на-Майне, Баден-Баден, Бреслау, Цопот, Кенигсберг, Мемель и другие.

Гастроли проходили всюду с настоящим большим успехом при огромном интересе всех людей театра. Немецкие актеры пользовались каждым свободным часом, чтобы побывать на наших спектаклях, а занятые вечером просили разрешения бывать на репетициях.

Режиссеры тщательно изучали наш театр, всегда подчеркивая, что это им необходимо для их дальнейшей работы в немецком театре. Уже тогда чувствовалось то (в чем нам удалось убедиться в наших последующих гастролях по Германии в 1925 и 1930 гг.), что наши спектакли не пройдут безрезультатно для дальнейшего развития немецкого театра.

Это в дальнейшем получило длинный ряд подтверждений как в практике немецкого театра и отзывах прессы, так и в ряде личных высказываний немецких режиссеров, в частности в письме известного немецкого мастера Леопольда Иеснера: «Вы должны знать, — пишет он 8 декабря 1924 года, — что десять лет работы Камерного театра являются достоянием не только русского, но и интернационального театра».

Но «нет розы без шипов», как поется в старинных романсах. И в Мюнхене нам пришлось испытать на себе всю силу этой сентиментальной истины. В качестве иллюстрации предоставляю слово газетам.

ENTENTE CORDIALE МЕЖДУ ПОЛИЦИЕЙ И ФАШИСТАМИ

Издевательства над московским Камерным театром

«Последний культурный поступок мюнхенской полиции выразился в приказе о высылке исключительно принятых, даже буржуазной прессой, артистов московского Камерного театра. Но неблагожелательность и ненависть эмигрантов и реакционеров может послужить им, стоящим у колыбели расцветающей культуры Советской России, только к чести» («Rote Bayern Fahne», Мюнхен, 23 мая 1923 г.).

ТЕАТР В МЮНХЕНЕ

«Наш мюнхенский корреспондент сообщает: большой успех гастролей театра доказал, что невозможно устоять против обаяния этого действительно нового театра, несмотря на то, что Мюнхен по своей старой привычке склонен воображать, что все давно им превзойдено в области искусства и что в Мюнхене давно уже делают то же самое так же хорошо, если не лучше, чем где бы то ни было. «Мы-де, слава богу, все же старый Мюнхен, город искусства, культуры и пр. И так как мы считаем себя призванными политически «обновить» из нашего «национального центра» гнилую послевоенную Германию, то и расцвет истинного искусства, стоящего на твердой почве, возможен лишь только в Мюнхене, если бы только...» Да, если бы! Все же труппа Таирова принуждена была непосредственно по окончании последнего спектакля спешно покинуть священную территорию, несмотря на то, что успех этого театра требовал, как казалось, пролонгации гастролей, которая для многих была крайне желательна. Но в «сферах влиятельных» этот большевистский театр был не очень-то желателен, ибо грозила опасность, что многие благонадежные граждане заразятся еретическими идеями, которые к «чистому искусству» отношения не имеют» («Berliner Börsenkurier», Берлин, 14 июня 1923 г.).

Вот когда еще нам на практике пришлось познакомиться с «культуртрегерством» немецких фашистов.

Любопытная и трогательная деталь. Когда под почетным эскортом полиции мы приехали на вокзал, то наш администратор стал разыскивать на перроне заказанный нам вагон третьего класса. Вагона не оказалось. Взволнованный, он обратился к начальнику станции.

— Ваш вагон приготовлен и стоит на месте, — ответил начальник с улыбкой.

— Но мы его не нашли.

— Пожалуйста, я провожу вас.

И он провел нас к вагону-микст первого и второго класса с аншлагами на окнах: «Roserviert».

— Да, но мы заказывали вагон третьего класса, — с недоумением говорит наш администратор.

— Нам это известно, — отвечает начальник станции, — но мы просим вас принять этот вагон как знак единственно возможного для нас выражения протеста против вашей высылки.

Мы были искренне тронуты и, поблагодарив, не без удовольствия уселись на мягкие кресла. Справедливость требует отметить, что не только железнодорожная администрация, но и Мюнхенский университет протестовал против нашей высылки.

* * *

Девять месяцев, проведенных нами в заграничном турне, в очень значительной степени содействовали пропаганде нашей советской культуры и искусства и установили прочные взаимоотношения нашего театра с западноевропейским.

Показателем возбужденного нашими гастролями интереса является хотя бы то обстоятельство, что уже с 1924 года мы стали получать в Москве ряд запросов относительно возможности второго нашего посещения Европы, в ре-

зультате чего в 1925 году нами была предпринята вторая гастрольная поездка.

На этот раз базой наших гастролей была Германия. Мы исколесили ее вдоль и поперек. В ряде городов, где мы играли уже в 1923 году, нас принимали как старых знакомых.

Интерес к нашим гастролям обострился еще тем, что на этот раз в нашем репертуаре были «Гроза», пьеса Бернарда Шоу «Святая Иоанна», которая шла в то же время с большим успехом в Германии, и урбанистический спектакль «Человек, который был четвергом» Честертона.

Если до нашего вторичного приезда в Германию мы только из присылаемых нам «вырезок» имели сведения, что ряд молодых театров Германии стал применять в своих постановках технологические принципы нашего театра, то во время гастролей мы могли в этом убедиться уже по личным наблюдениям. Ряд немецких актеров и режиссеров, изучая наш театр, переезжал вместе с нами из города в город, чтобы видеть спектакли по нескольку раз.

Нами заинтересовались в эту поездку не только обычная театральная публика, но и более широкие круги зрителей, вплоть до рабочих. В этом отношении чрезвычайно показательны анонсы, появившиеся в коммунистической и рабочей прессе Мангейма о том, что каждый рабочий должен так или иначе сэкономить некоторую сумму денег и во что бы то ни стало посетить спектакли советского Камерного театра, несущего в своем искусстве новую культуру.

Столь же усиленный интерес был проявлен к нашим гастролям и со стороны рабочего зрителя в Гамбурге, в котором мы дважды пролонгировали наши спектакли, дав в общем восемнадцать представлений — огромное количество для иностранных гастролей в таком городе, как Гамбург.

Особая острота восприятия была проявлена по отношению к нашему театру в Вене, куда мы попали впервые. Здесь мы сыграли двадцать один спектакль, причем по-

средине гастролей мы переехали из весьма комфортабельного, но сравнительно небольшого Raimund Theater в огромный Volkstheater. Здесь с особенным интересом ждали наших музыкальных спектаклей. И неудивительно! Вена— колыбель новой оперетты, и для нее наши опереточные спектакли были примерно тем же, чем для Парижа наши представления «Федры». Приведу короткую выдержку, характеризующую общее настроение в этом отношении венской прессы и театральных кругов.

«Современные опереточные композиторы должны писать для этих русских гротески. Русские нашли выход из тупика современной оперетты. Русские разбили рамки устаревших форм. Русские освободили комический театр от вечного повторения старого, которое делало его таким скучным. Таиров — отец этого течения; все, что было возможно, и то, что казалось даже невозможным, сделано им. Работайте по его примеру» («Wochen Ausgabe», NWT. Вена, 20 июня 1925 г.).

Спор о наших спектаклях, по обычаю Вены, перенесся в многочисленные кафе и на улицу.

Была весна. И когда после спектакля мы выходили из Volkstheater, нас на площади ждала обычно большая толпа горячей венской молодежи, и нам с трудом удавалось пробираться через нее из-за массы приветствий, расспросов и протянутых для автографов (обычай Вены) тетрадок, альбомов и книжек.

Во время второй поездки мы дали сто двадцать три спектакля, которые несомненно оставили после себя весьма значительный след. Так, например, в Кельне живейший интерес к нашему театру был проявлен со стороны Института театроведения при Кельнском университете, который с нашего разрешения скопировал для своего музея все макеты наших постановок и ряд эскизов.

Первое издание моей книги «Das entfesselte Theater» разошлось целиком, было выпущено второе издание. Та-

ким образом, наш театр, его принципы, теория и практика все больше и больше проникали в практику театра в Западной Европе.

Конечно, и на этот раз не обошлось дело без некоторых казусов.

Так, в Кельне спектакль «Святая Иоанна» вызвал острые, и, несомненно, соответствующим образом инспирированные протесты «оскорбленных в своем религиозном чувстве» католиков, а в Ковно, где мы сыграли несколько спектаклей, возвращаясь в Москву, «Святую Иоанну» в результате пришлось по тем же причинам снять.

Отклики на нашу вторую гастрольную поездку не прекратились и по ее окончании. Мы получали обильное количество газетного материала, свидетельствующего о том, что нами был оставлен, особенно в Германии, глубокий и значительный след, который нашел свое выражение в 1927 году, когда была организована грандиозная театральная выставка в Магдебурге. Эта выставка была не международной, исключительно немецкой. Целью ее было дать исторический путь развития немецкого театра. Единственным чужеземным театром на выставке был Камерный театр. Во вступительной статье к каталогу этой выставки говорится о том, что, несмотря на то, что Магдебургская театральная выставка носит исключительно национальный характер, на ней все же представлены макеты Камерного театра, как театра, оказавшего большое влияние на развитие нового немецкого театра.

Показателем неостывающего интереса к работе нашего театра было также и то, что после второй поездки мы из года в год получали целый ряд предложений на заграничные гастроли. Но я их неизменно отклонял, так как наш театр производил в это время большую и весьма существенную для нас работу по реконструкции нашего творческого метода, по максимальному внедрению театра в нашу социалистическую культуру.

Но вот в 1930 году мы встали перед необходимостью временного прекращения нашей органической работы ввиду необходимости перестроить и расширить здание театра.

Тогда было решено использовать это время для третьей гастрольной поездки.

Составить маршрут на этот раз было довольно трудно, так как предложений у нас было больше, чем возможностей их осуществить. Так, пришлось, к сожалению, отказаться от гастролей в Испании, потому что иначе мы не поспели бы к установленной дате в Южную Америку. От Берлина пришлось отказаться потому, что даты берлинского предложения совпали с датами гастролей в Будапеште, а от Будапешта пришлось отказаться впоследствии, когда окончательно выяснилось, что, несмотря на подписанный договор, венгерское правительство отказалось впустить в свою столицу советский театр. Освободившееся время было заполнено не входившими первоначально в план гастролями в Бельгии.

Третья поездка представляла для нас огромный и особый интерес, не говоря уже о том, что нам предстояло играть в странах, в которых до нас не появлялся ни один советский театр.

Италия, Швейцария, Чехо-Словакия, Уругвай, Аргентина, Бразилия — вот новые плацдармы, на которых нам надлежало впервые демонстрировать силу и значение советского искусства.

Уже спектакли в Лейпциге, где мы начали третье заграничное турне, были чрезвычайно любопытны.

Так как было известно, что на этот раз мы не будем играть в Берлине, то на наши лейпцигские спектакли приезжало большое количество берлинских зрителей, театральных критиков и актеров. Таким образом наши лейпцигские спектакли превратились в своеобразные германские Festspiele, о которых писала не только лейпцигская, но и вся немецкая и, в частности, берлинская пресса. Надо отдать

справедливость немецкой критике, она очень чутко восприняла творческую эволюцию нашего театра за последние пять лет и на примере наших спектаклей много писала об углублении и росте советского искусства.

В Лейпциге мы получили тревожные сведения из Праги. Дело в том, что мы в Праге играли в немецком, а не в чешском театре, и нам оттуда писали, что это может вызвать бойкот наших спектаклей со стороны чешского населения.

По приезде в Прагу мы получили возможность наглядным образом сразу увидеть, в каких своеобразных формах проявлялась там национальная борьба.

На афишных столбах была наклеена огромная афиша со следующим текстом:

«NEUES DEUTSCHES THEATER»

4, 5, 6

IV

ALEXANDER TAIROFF.

И все... Меня заинтересовала столь необычно лаконическая афиша. Оказалось, что на немецком языке разрешается выпускать афиши не свыше определенного небольшого размера, на чешском же языке выпускать афиши немецкий театр не желал, и вот директор театра словчился: он выпустил огромную афишу и поместил на ней только те слова, которые одинаково пишутся на обоих языках. В силу этого он не напечатал даже название нашего театра, а название месяца заменил римской цифрой «IV».

Такое положение вещей вначале нас обеспокоило, но уже первый спектакль рассеял все опасения. Гастроли прошли

с огромным успехом при переполненном зрительном зале. А на последнем спектакле театр не мог вместить огромного наплыва зрителей, заполнивших почти всю площадь перед зданием театра.

И немецкий театр и чешский национальный театр предлагали нам пролонгировать спектакли, но, связанные договором с Италией, мы двинулись дальше.

В Италии мы играли в четырех городах — Турине, Флоренции, Риме, Милане. И во всех этих городах вокруг нашего театра объединялись все передовые круги интеллигенции и деятели искусств. Мы всюду встречали огромный интерес и самый горячий прием у итальянской публики.

Итальянская печать посвящала нашим гастролям очень большое место, и отзывы о наших спектаклях появлялись не только в тех местах, где мы играли, но и во всей итальянской прессе.

В Италии, которая, пожалуй, впервые столкнулась во время наших гастролей не только с советским театром, но и вообще с театром нового искусства, наши спектакли в прессе принимались, как и во время первой поездки в Париже, далеко не одинаково. Безусловно и полностью воспринялась вся внутренняя сторона постановок и актерское исполнение. Что же касается внешней формы, в частности декораций, то здесь можно отметить большую разноречивость отзывов. Если «La Stampa» пишет:

«Декорация нас не вполне убедила. Мы готовы согласиться, что конструкция Таирова вполне целесообразно стремится покончить со смешными до-нельзя живописными «ландшафтами» — наиболее бесполезной и откровенной театральной условностью. Но тогда надо избрать некую середину, некую разновидность декораций, которая была бы для нас удовлетворительной и убедительной. Но эта машина, которую Таиров поставил на сцене, нас не убеждает, не удовлетворяет»,

то «Cazeta del'Popolo», наоборот, отмечает:

«Таиров смело отказался от раскрашенных декораций и прекрасно сделал, так как они большей частью, с их фальшивым натурализмом, представляют собой бесполезную смешную условность, не способную удовлетворить наши современные вкусы».

Итальянская пресса часто отмечает, что спектакли Камерного театра доходят и увлекают зрителей, несмотря на чуждость и непонятность языка. Так, в «Il Nuovo Giornale» о спектакле «Гроза» критик пишет:

«То, чего Таиров достиг в этом спектакле, — это поистине чудесно. Ритм тревожного ожидания, симфония голосов и жестов, музыка, вспыхивающая в поэзии слов, — музыка, понятная даже без слов, даже когда нам незнаком язык».

Успех в Италии был для нас сугубо ценен, так как там несомненно существовало по отношению к нашему театру, как советскому, большое предубеждение. Римская «La Tribuna» прямо с этого и начинает свою статью о «Грозе».

«Вчерашняя первая художественная постановка Таирова в театре «Ла Валле» увенчалась большим успехом, несмотря на *предубеждение многих*».

Тем существеннее признание миланской газеты «L'Ambrosiano», которая пишет:

«Величайшая заслуга дирекции нашего театра — приглашение Александра Таирова показать и раскрыть перед нами некоторые из своих удивительных театральных тайн. Теми лаврами, которые он собрал на своем пути, сможет гордиться Советская республика».

Без ложной гордыни можно сказать, что нам с честью удалось пронести через Италию знамя советской культуры и советского искусства.

В мае 1930 г. мы снова играли в Париже (Théatre Pigale). На этот раз мы уже не были для Парижа незнакомцами. Интерес предварительной прессы сосредоточивался главным образом на тех новых работах, которые мы привезли.

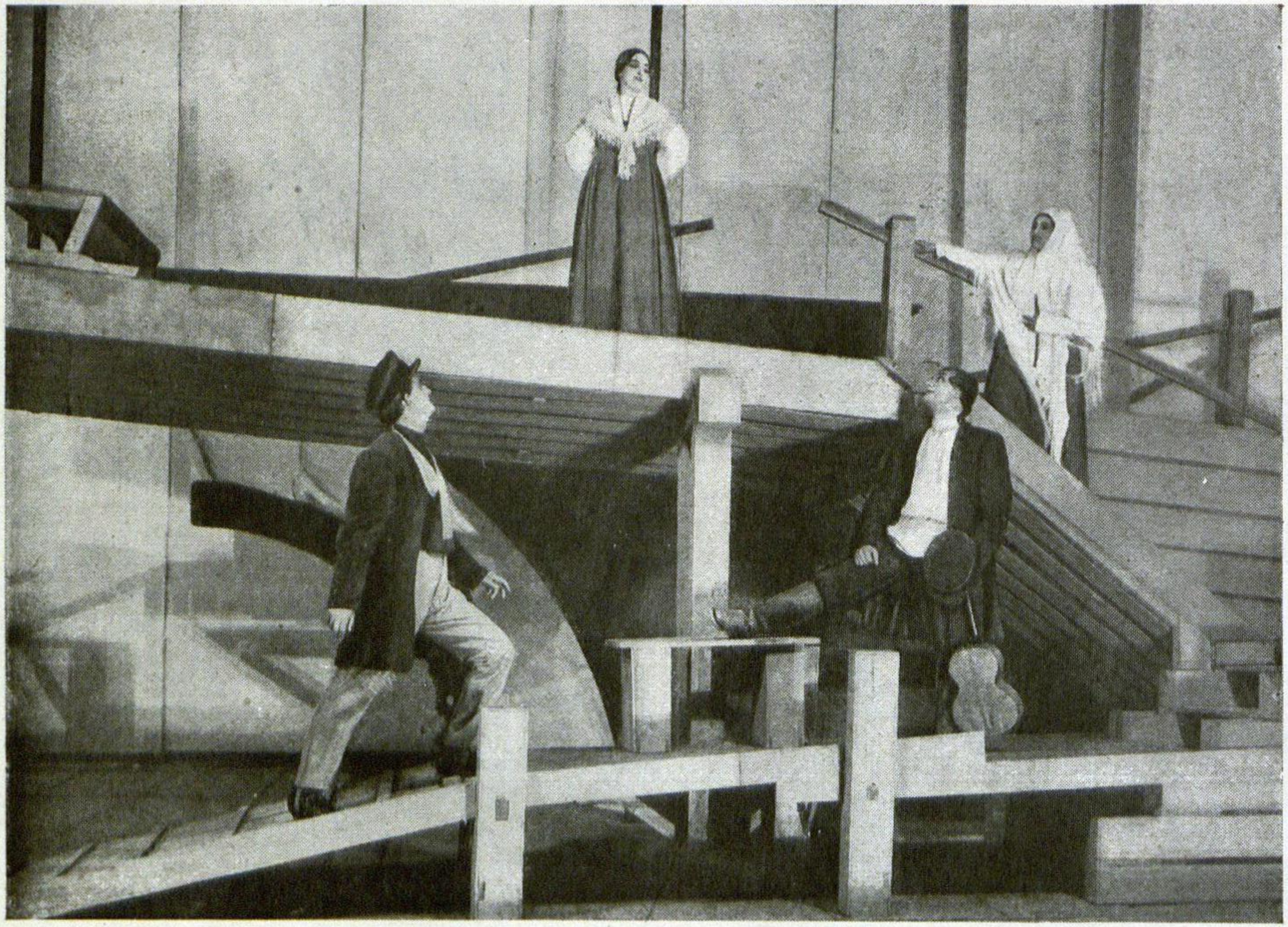
На этот раз в Париже наибольший успех и признание получили наши о'нейлевские спектакли «Негр» и «Любовь под вязами». В отличие от первой поездки на этот раз мы не ощущали раскола в прессе. Наоборот, в огромном большинстве критики были совершенно единодушны в весьма положительной оценке нашей работы.

В этом отношении чрезвычайно показательной является статья Антуана, в которой он, отбросив свои прежние позиции, пишет:

«Спектакль Камерного театра представлял исключительный интерес, во-первых, потому, что шла современная трагедия «Негр» известного американского драматурга О'Нейля, и, во-вторых — из-за изумительного сочетания замечательной темы с великолепной игрой актеров. Как всегда у Таирова, установка показалась нам несколько схематичной, хотя, несмотря на свое неправдоподобие, она создавала иллюзию города и дала возможность понять талантливую изобретательность Таирова. Прекрасный сюжет дает возможность актерам показать всю гибкость их дарования. Победа Таирова была полной, и мы уходим из театра в сознании, что мы увидели нечто новое и истинно талантливое и что труппа Таирова заслужила ту блестящую интернациональную славу, которой она пользуется».

Весьма своеобразно прошли наши гастроли в Бельгии. Еще за два-три дня до гастролей мне телеграфировали из Брюсселя в Париж, что, несмотря на договоры и уже расклеенные афиши, нам отказывают в визах. В результате после ряда переговоров нас все же туда впустили.

Пожалуй, ни в одной стране за последнюю поездку мы не встречали такого «подозрительного» отношения, как в Бельгии. Театр, в котором мы играли, был переполнен полицией не только во время спектаклей, но даже во время репетиций. Мы неизменно чувствовали чрезмерно повышенный «интерес» к нашему пребыванию и к нашей жизни.



„Грова“—свидание

Но на самих спектаклях это тем не менее почти не отражалось. Наоборот, может быть, в силу этого в молодых художественных и театральных кругах мы встречали подчеркнутое внимание. Оно сказалось и в специальном приеме, устроенном нам передовыми художественными кругами Брюсселя, и в поднесении нам фламандскими актерами своего знамени. Я упоминаю об этом, так как несомненно в этом жесте был и политический момент — фламандский театр до сих пор никак не может добиться в Бельгии полноправного положения.

После трех спектаклей в Гамбурге, которые мы играли там во время театрального фестиваля, по специальному приглашению международного театрального конгресса, что несомненно было показателем огромного интереса международной театральной среды к советскому театру, мы поехали в Антверпен для посадки на пароход, шедший в Южную Америку.

Аргентина, Бразилия, Уругвай, Буэнос-Айрес, Монтевидео, Рио-де-Жанейро, Сантес, Байя, разящее солнце, заставляющее вооружаться специальными шлемами и дымчатыми очками, луна, непривычно опрокинутая на бок, новое созвездие Южный Крест, пальмы, растущие запросто на площадях, улицах и бульварах, тропические леса, обезьяны на ветках, диковинные цветы, люди всех мастей и окрасок, слепящее море, в котором, вскидываясь в воздух, как дельфины, копошатся возле парохода черные и мокрые, блестящие на солнце негритянские ребятишки, жадно ловя голодными ртами мелкие монеты, кидаемые пассажирами с бортов пароходов, огромные гроздья бананов, за бесценок вылавливаемые на бечевках на палубу из окруживших пароход пловучих лавчонок с бронзовыми продавцами, — откуда все это? Из экзотического романа, из причудливой фильмы, из обольстительного сна?

Нет, это из жизни, из настоящей, доподлинной жизни, в которой есть свои сказки и свое волшебство.

Когда мы на борту пакетбота «Груа» ночью подплыли к Рио-де-Жанейро и бросили якорь у входа в залив, началась неповторимая ночь, с которой не сравнится ни одна из ночей Шехерезады.

Миллионы красочных миров неутомимо сменяли друг друга ночью и на рассвете, пока мы снова двинулись вперед и под водительством специального лоцмана пристали к одной из набережных огромного порта.

Увы, сказка кончилась. Началась действительность.

«Жемчужина морей» — так называют моряки Рио-де-Жанейро. Старожилы уверяют, что ни один из многочисленных художников, пытавшихся бросить на полотно контуры, краски и свет залива, не сумел передать его неповторимой красоты.

Казалось, в этом необычайном крае необычайно все. Но вот спустился трап, и с завидной ловкостью снизу, с моря, со служебных катеров стали вскарабкиваться наверх чиновники, чиновники и чиновники — портовая полиция, санитарная полиция, таможенная полиция.

Суета. Шум.

Отвратительный, прямо лошадиный, санитарный осмотр эмигрантов — испанцев, португальцев, итальянцев, поляков и т. д., безработных, либо уже законтрактованных на сезонную работу на кофейных плантациях, либо приехавших на-авось искать заработка и счастья.

Вы думаете, счастье, — это мираж?

Нет, это самая настоящая, доподлинная «реальность», к тому же так дешево стоящая. Купите только, ступив на берег, лотерейный билет или, что еще дешевле, один из его купонов, и, кто знает, через 5—6 дней (розыгрыши тех или иных лотерей бывают почти ежедневно) вы почти миллионер.

И покупают. Платят последние привезенные с собой гроши и — «счастье в руках». Несколько дней надежды, ажитированного ожидания, — и новая группа людей, без гро-

ша за душой, готова принять любую работу на любых условиях.

А счастье? Счастье — «хороший товар».

Продавцы «счастья» торгуют круглые сутки, день и ночь, благо пароходы изо дня в день выбрасывают на берег все новых и новых людей, да и из среды постоянно живущих на берегу либо ажиотаж, либо отчаяние постоянно толкают к дверям их лавок все новых и новых ловцов.

Формальности закончены, мы на берегу, на улице.

Автомобили, рестораны, кафе, воспаленные от солнца и товаров витрины, люди — черные, бронзовые, желтые, серые, белые; трамваи, автобусы, пальмы — и вдруг:

трам-та-тара-рам-там-там!

Барабаны, флейты, трубы — отряд английских ослепительно белых матросов с тамбур-мажором во главе, жонглирующим впереди оркестра своим искрящимся в лучах солнца жезлом, что твой Растелли, — ну, чем не сказка?

Вы поворачиваетесь им вслед, невольно идете за ними — набережная, море, английский броненосец, пришедший «с визитом» в Бразилию. Он весь закован в непроницаемую броню, такую безразличную и холодную, что, кажется, лучи тропического солнца, съежившись, отскакивают от его смертоносной простоты.

Нет, это не сказка, это жизнь, жизнь, как она есть, со всей своей обнаженной на солнце реальностью.

Вы идете по улицам, и, чем дальше вы отходите от моря, тем беспокойнее становится ваш взгляд.

Как могли, как сумели, как посмели люди в этой безудержно щедрой и беспредельно изобретательной природе построить все эти псевдо-мавританские, псевдо-испанские и откровенно бездарные «американские» дома и улицы!

Театр, витрина, афиши.

Вы хотите иметь представление о вкусах продавцов искусств, и, вероятно, о вкусах его потребителей, посмотрите на плакат к гастролям Камерного театра.

Но в Бразилии нам играть так и не пришлось. Несмотря на расклеенные афиши и проданные билеты, наш пароход не впустили в гавань из-за очередной «революции».

Пароход отходит, мы отплываем в Аргентину.

Буэнос-Айрес, снова таможенный надзор и бесконечная полиция. Бесконечные формальности вплоть до отпечатков на особых картограммах всех десяти пальцев каждого пассажира.

Наконец мы в городе. Странный город. Бесконечное количество домов, разделенных правильными параллелями и перпендикулярами прямых бесконечных улиц, заполненных автобусами, трамваями, автомобилями, людьми всех народов и языков.

Здесь большие колонии испанцев, итальянцев, французов, немцев, англичан, русских, — в большинстве евреев-эмигрантов со времен царских погромов. Газеты на всех языках, бесконечные ряды магазинов, заваленных товарами, привозимыми со всех концов мира.

В стране нет почти никакой своей индустрии. Все товары импортные, и это накладывает на город какой-то особый отпечаток.

Порой кажется, что находишься на грандиозной международной выставке. Это чувство особенно сильно после пяти часов дня на главной фешенебельной улице города — Флориде, когда на три часа на ней прекращается всякое автомобильное движение, и тротуары вместе с мостовой заполняются фланирующей нарядной толпой, шумливой и жестикулирующей, а из граммофонных, настежь раскрытых магазинов вразброд, сталкивающимися волнами, несутся мотивы танго и фокстротов.

И громкоговорители. Это то, чего не практикует Европа. Их много на всех улицах. Они, рыча, выкрикивают все биржевые и прочие новости, собирая вокруг себя толпы людей. В дни нашего приезда и отъезда они работали с особым рвением: в дни приезда происходил в Монтевидео



„Негр"— сцена венчания

(Уругвай) всемирный футбольный матч, и аргентинцы целыми днями простаивали у громкоговорителей, возбужденно и жадно следя за решительной схваткой. Эта же картина повторилась и в дни отъезда — во время последней аргентинской «революции».

Остряки говорили, что революция, футбол и лотерея — это единственная своя индустрия Аргентины.

Подобно тому, как Аргентина, да и вся Южная Америка, не имеет своей индустрии, точно так же не имеет она и своего театра. Вернее, ростки аргентинского искусства и театра еще настолько примитивны и робки, что их трудно разглядеть и отыскать в бесконечном потоке импортного искусства.

Во время наших гастролей в Буэнос-Айресе параллельно гастролировали три или четыре испанских труппы, две французских, итальянская, немецкая, еврейская и т. д.; в оперетте процветал парижский ансамбль «Роз-Мари», а в Национальном оперном театре «Колона» происходили гастроли Шаляпина и ряда итальянских певцов, шли балеты в постановке балетмейстера Бориса Романова и пр.

Аргентинские театры не вышли из стадии либо так называемых народных театров, где играются примитивные национальные мелодрамы, либо из стадии подражательных дешевых ревю, кустарно копирующих на свой лад парижские обозрения.

Это мое впечатление подтвердила и аргентинская пресса в первых же откликах на наши спектакли.

— Немногие считанные разы, — пишет «La Epoca», — удается аргентинской публике, стекающейся в театры столицы, видеть подлинное проявление искусства, несмотря на состязание иностранных трупп и бесконечные переводы всевозможных пьес на всевозможных наречиях. Южная Америка вообще считается попросту рынком, куда можно на выгодных коммерческих условиях поместить любой товар, и все неудачники пробуют свои силы у нас. Поэто-

му нет ничего удивительного, что нас взволновало известие о прибытии Камерного театра Таирова, мировая слава которого не могла быть не известной нашим театралам. В итоге — *праздник искусства*, который был отпразднован и отмечен бурными овациями.

В смысле музыки и танца Аргентина выявила себя знаменитым танго «В далекой знойной Аргентине». Танго действительно является национальным танцем. Его танцуют все: и в фешенебельных дансингах, и в народных танцульках, и за городом, в парках и садах, и в домах, и в театрах. Его играют постоянно, вне зависимости от условий, времени и места. Я вспоминаю, как я смотрел в одном из кинематографов весьма страшный фильм с морскими пиратами, крушениями и всеми прочими аксессуарами подобного типа; а в оркестре беззаботно одно другим сменялось танго, и зритель восторженно аплодировал любимым мелодиям, хотя на экране пират выбрасывал за борт капитана и связывал сопротивляющуюся героиню.

Нужно сказать, что подлинное народное танго, не помнящее своих композиторов, действительно чрезвычайно интересно, особенно в соответственном исполнении. Когда аргентинский артистический клуб «Да Пенья» устроил прием Камерному театру, выступал настоящий танговский музыкальный квартет, и тогда можно было почувствовать и понять, какая глубокая бездна лежит между настоящим народным танго и теми европейскими его имитациями, какие мы обычно знаем.

Наши гастроли были первыми гастролями советского театра в Южной Америке и вызвали всюду совершенно исключительный интерес.

Нам пришлось, как я уже упоминал, конкурировать с массой европейских театров, и мы можем констатировать без всякой патриотической гордыни, что наши гастроли стояли в центре внимания всей художественно-культурной жизни в этот период.

Вот как описывает «Ultima Hora» свои впечатления от нашего спектакля:

«Хорошо дышалось вчера в «Одеоне». Новый, неожиданный возбуждающий воздух. Труппа Таирова совершила чудо. Мы обязаны многими незабвенными ощущениями этому театру. С горячим увлечением мы будем превозносить эту новую форму драматического выражения, которую через океан принесла нам блестящая труппа артистов московского Камерного театра. Ее искусство открывает нашему пораженному взору неведомые пути».

Известная во всем мире крупнейшая аргентинская газета «La Natione» по поводу спектакля «Грозы» писала:

«Новый театр был вчера нам показан Таировым. Новый, потому что мы вдыхали в себя широкое зрелое искусство русского народа, — пестрое и трагическое дыхание его обычаев в мощном драматизме минувшего века; новый, хотя ему уже аплодировали в самых известных европейских театрах; новый, совершенно новый для нашей публики, показавший зрелище, полное грандиозного величия и совершенной связи всех его элементов. Он был понятен всем, хотя никто не знал русского языка, не только своим пластическим выражением, но и своим заразительным чувством. Давно уже Буэнос-Айрес не помнит приезда такой значительной труппы, столь торжественного спектакля. Этот вечер в «Одеоне» был чем-то исключительным, был пиршеством искусства».

Особенно большой успех в Буэнос-Айресе имела «Саломея», она прошла двадцать раз. Нет возможности хотя бы вкратце дать выдержки из огромного количества появившихся статей.

«Успех таировской «Саломеи» небывалый», — пишет «La Epoca» в заголовке статьи. И в этом же плане помещают статьи все газеты, резюмируя их следующим образом: «Влияние Таирова должно оставить глубокий и обновляющий след» («La Platta»).

Нашим спектаклям, практике и теории нашей работы, ряду бесед о положении культуры и искусства в Советской стране не только театральная, но и вся повседневная периодическая пресса отдавала огромное количество места, занимая часто для критических статей и рисунков целые подвалы, а иногда и всю первую страницу. Я приведу еще только отчет о единственном общедоступном спектакле, который нам удалось дать в Буэнос-Айресе. Вот что по поводу этого спектакля пишет «Caratula»:

ПАМЯТНАЯ НОЧЬ

Это вечер пролетариев, с билетами по 6 песос. Митинг в вестибюле «Одеона». Множество аргентинцев жаждало приветствовать Таирова, мага мизансцены. Занавес поднялся, и рты раскрылись. Занавес опустился, и челюсти сжались. Задвигались пальцы, протянулись руки своеобразной публики, которой хотелось бы схватить пережитое чувство спектакля, унести его домой и провести ночь без сна, восхищаясь невиданной красотой».

В конце этого действительно памятного спектакля на сцену неслись крики: «Да здравствует советское искусство!», «Да здравствует Советский союз!», да и весь спектакль вылился в волнующую и мощную манифестацию горячих симпатий аргентинского рабочего зрителя к нашей советской стране.

Наше пребывание там несомненно обострило внимание передовых кругов населения к жизни и стройке Советского союза, и этот интерес выразился как в прессе, так и в ряде докладов, приемов, интервью, а также и в том знаменательном для Аргентины факте, что при буэнос-айресском университете под председательством его ректора, после заслушания моего доклада, был организован Институт по изучению советской культуры.

Если эта «первая ласточка» еще не делает «весны», то все же ряд фактов и встреч с передовыми общественными



А. Я. Таиров на международном театральном конгрессе в Риме, ноябрь 1934

и культурными деятелями дает мне основание утверждать, что интерес к стройке нашей страны в Южной Америке очень велик, и что ему удастся в результате преодолеть противодействие реакционных кругов.

После гастролей в Уругвае (Монтевидео), где нам тоже удалось завязать большое количество дружеских связей с художественными и наиболее культурными кругами столицы и где наши спектакли принимались с настоящим и горячим энтузиазмом, мы сели на пароход «Ориньи» и отплыли обратно в Европу.

Как и в первый раз, по пути в Южную Америку, нам пришлось пересекать экватор. По традиции, идущей с давних пор, переход экватора отмечается особым праздником. Уже с утра на палубе под звуки музыки сходятся все пассажиры (конечно 1-го и 2-го класса) и начинается торжественно-комический обряд «крещения». В специально приготовленный бассейн, в купальных костюмах, с соответствующими церемониями опускают для «морского крещения» пассажиров, впервые пересекающих экватор. Капитан парохода с привязанной бородой разыгрывает роль Нептуна, прочее корабельное начальство — его свиту, и, при шутках и смехе «морских волков», новичков трижды погружают в воду и «нарекают» специальными именами морских существ. После этого каждому прошедшему испытание выдается особая, специально напечатанная грамота с его новым именем.

На этот раз мы уже не были новичками и сами всегда охотно помогали в совершении этого обряда над другими.

Вечером по традиции был концерт и костюмированный бал. На пути нашем в Аргентину этот бал происходил в большой кают-компании. На обратном пути была нестерпимая жара, и бал перенесли на палубу. Во время концерта большинство номеров конечно были наши.

Часов в 6 дня ко мне в каюту вошла А. Коонен и с возмущением стала рассказывать о том, что палуба убрана

флагами всех стран, кроме СССР. Я вышел на палубу. Советского флага, действительно, не было. Я немедленно обратился к комиссару парохода, и между нами произошел следующий диалог:

— Отчего среди всех флагов я не вижу советского? — спросил я.

Комиссар заметно смутился.

— Не знаю, — ответил он, — а разве это так существенно?

— Во всяком случае я полагаю, что это не совсем тактично, поскольку большинство ваших пассажиров — советские граждане.

— Да, но у нас нет такого обычая.

— Придется завести.

— Я сам не могу ничего ответить вам. Разрешите, я побеседую с капитаном.

Через некоторое время меня пригласили в каюту капитана. Новый диалог:

— Тут явное недоразумение, — начал «дипломатически» капитан. — Мы вывешиваем флаги только тех стран, в порты которых мы заходим.

— Разве? — ответил я. — Мы второй раз совершаем этот путь, и, насколько мне известно, в порты Северной Америки не заходим. Тем не менее флаг Соединенных Штатов занимает на палубе весьма видное место.

Дипломатический трюк капитана явно не удался.

— Но мы никогда не вывешивали советского флага, — продолжал он со скрытым раздражением.

— Напрасно. Ведь пароход французский, с Францией у нас существуют нормальные дипломатические отношения. А в данном случае, когда большинство у вас на пароходе — советские граждане, это тем более недопустимо. Давайте говорить коротко. Либо вы вывесите советский флаг, либо вся наша труппа не будет участвовать ни в вечере, ни в концерте.

— Но у нас нет советского флага, — с комическим отчаянием от моего ультиматума воскликнул капитан.

— А, это дело другое. Мы беремся его сделать.

— Делайте, — буркнул мой собеседник, пожимая мне руку.

Флаг был сделан нашим художником Рындиным и торжественно водружен на палубу.

Вечером мы от души веселились, а капитан с подчеркнутой любезностью поднимал бокал за франко-советскую дружбу.

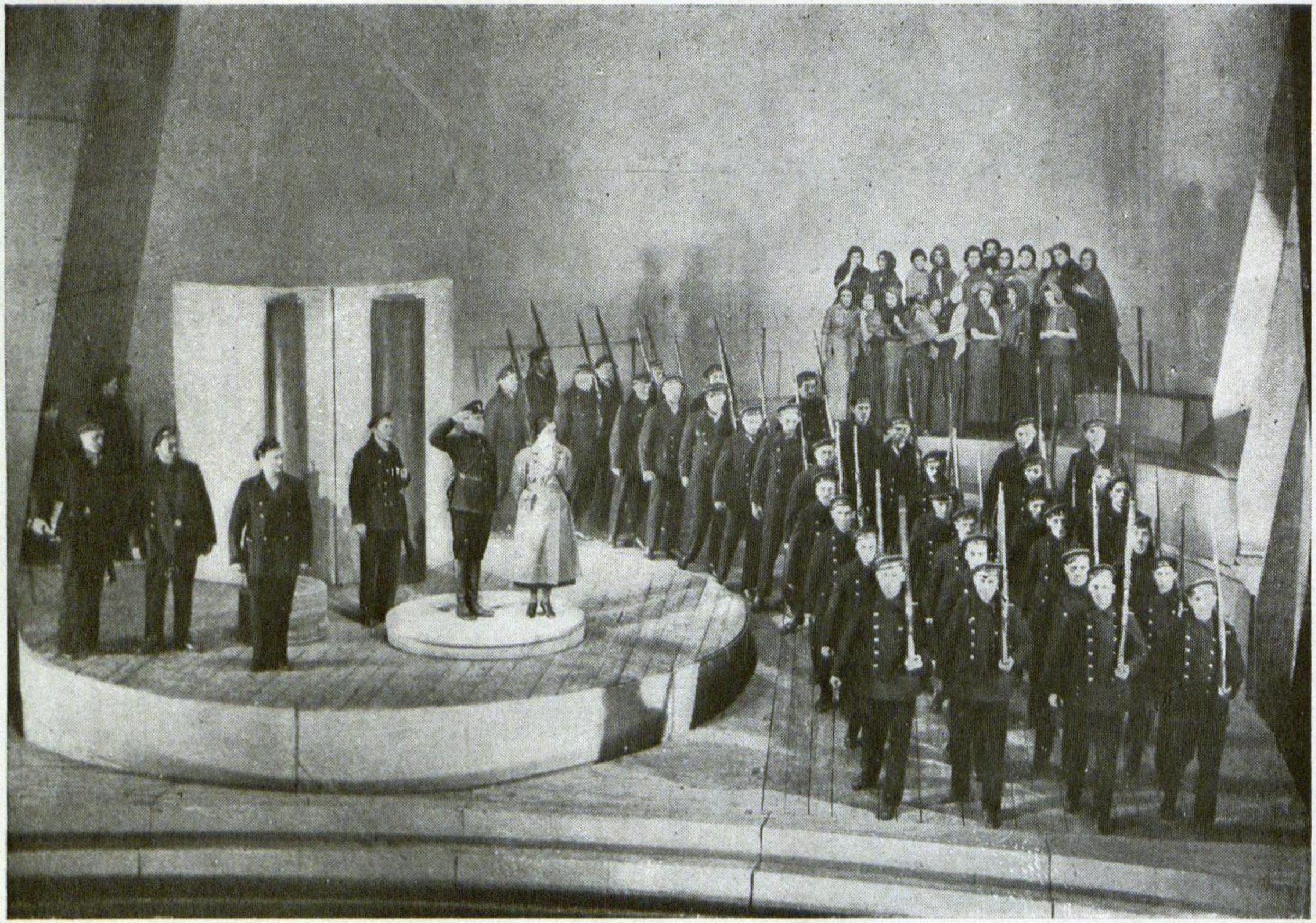
За время нашей третьей гастрольной поездки это была последняя наша борьба за водружение советского флага, флага советской культуры и искусства, в ряде стран, которые до того времени не были с этой культурой знакомы.

С тех пор прошло еще 4 года, и наши культурные связи с зарубежными странами непрерывно росли и крепли, и знамя советской культуры и советского искусства все шире и победнее развевается по всему миру как знамя всех передовых борцов за новое человечество.

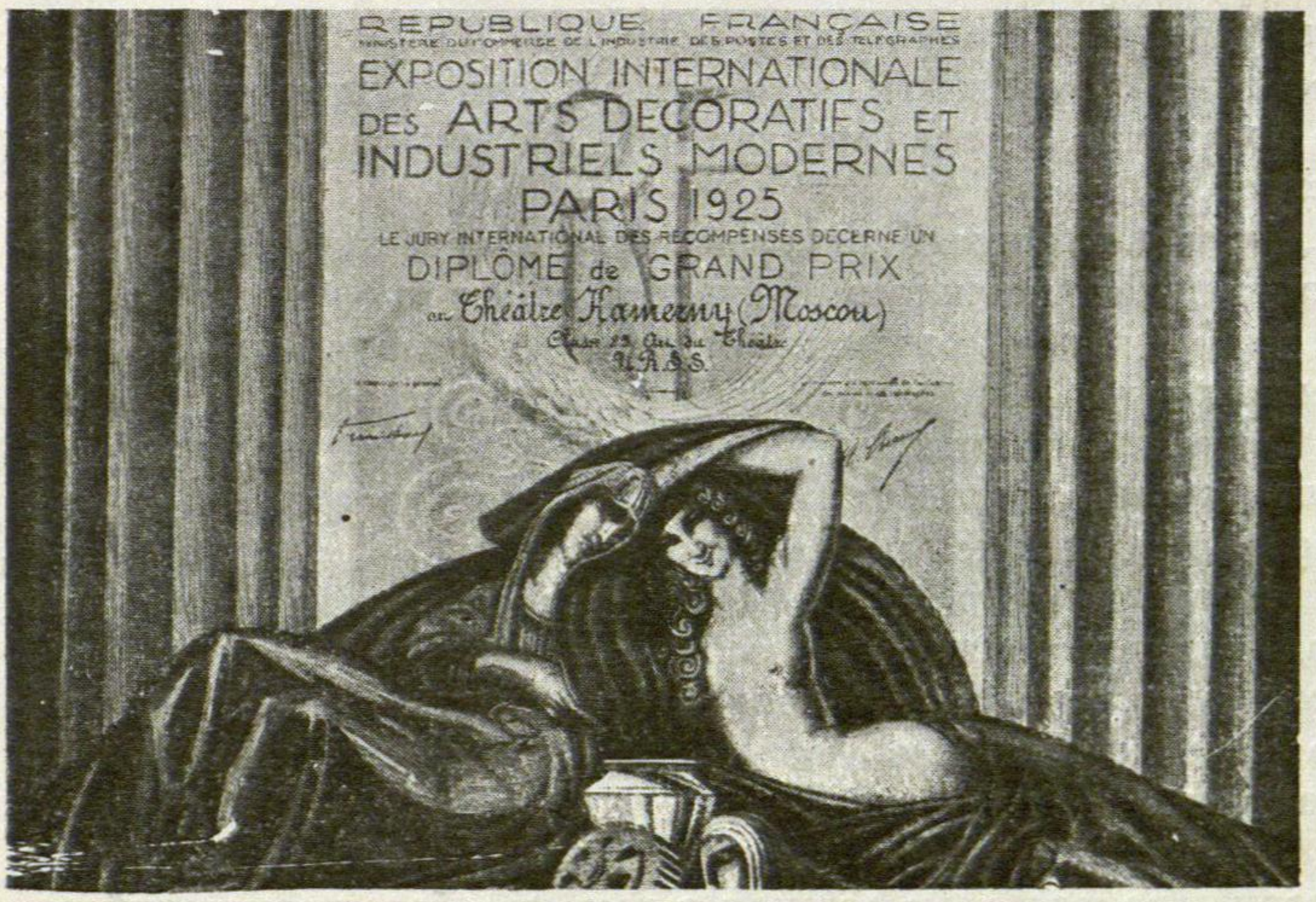
АЛЕКСАНДР ТАИРОВ



Медаль Камерному театру от Кельнского университета, 1925.



„Оптимистическая трагедия“— финал I акта



Высшая награда „Grand prix",
полученная Камерным театром на Парижской выставке, 1925

ЗАРУБЕЖНАЯ ПРЕССА О КАМЕРНОМ ТЕАТРЕ

Спектакли русских театров за границей до Октябрьской революции были явлением случайным, редким, эпизодическим.

Выступления на европейских сценах знаменитых оперных артистов: Фелии Литвин, Л. Собинова, Ф. Шаляпина, блестящих представителей балета: Павловой, Гельцер, Мордкина, Нижинского демонстрировали высокое мастер-

ство крупных театральных одиночек, но не являли собой роста и искусства русского театра, как единого творческого организма во взаимосвязи всех его художественных элементов.

Дореволюционный русский театр за границей попадал в фокус художественного внимания, но его творческие задачи и установки не возбуждали горячих споров, его направленность не будила политических страстей.

Совершенно иную, резко отличительную, далекую от идиллических восприятий картину дают гастроли русского театра за границей после Октября.

Неотделимые друг от друга художественная и социальная линии революционного театра пересекают европейский континент, придают гастролям значение не только большого художественного, но и значительного социального фактора.

Советские актеры показом живых образцов своего творчества рассеяли легенду о том, что большевистский режим приводит театр к роковой черте утилитарного голо-агитационного зрелища, притупляющего художественные грани искусства.

Камерный театр за границей показал, что творчество советского театра идет вперед по новым путям, выявил те большие возможности экспериментирования, которые ему даны, и демонстрировал ту огромную силу, которую таит в себе независимый театр революционной страны, свободный от капиталистической опеки, не нуждающийся в капризном меценатстве и чуждый коммерческой ориентации.

Гастроли Камерного театра за границей вызвали в огром большинстве отзывов, рецензий, статей и специальных исследований очень внимательную, серьезную и вдумчивую оценку его мастерства и культуры.

Кончались гастроли Камерного театра, но продолжалось изучение искусствоведами за границей новых исканий и творческих приемов Камерного театра. За методом его ра-

боты, за этапами борьбы за создание синтетического театра, которую он ведет со дня своего зарождения, следили за рубежом очень внимательно.

В свой первый приезд в 1923 году, посетив Германию и Францию, Камерный театр дал 133 спектакля, играя в Париже, Берлине, Лейпциге, Мюнхене, Франкфурте-на-Майне, Галле, Дрездене, Банден-Бадене, Мемеле, Кенигсберге и Париже.

Статьи о театре помещались не только в печати тех стран (Франция, Германия), где Камерному театру довелось играть.

В журналах и газетах Англии, Америки, Чехо-Словакии, Венгрии, Польши, Италии, Испании, Литвы, Австрии, Швейцарии читаешь о Камерном театре, и это говорит о том большом интересе, который вызвали и создали его гастроли.

Мы остановимся кратко лишь на тех извлечениях и выдержках прессы, которые являются наиболее существенными и характерными:

«Мы долго, много лет («Hallesche Nachrichten», 4 июня 1923 г.) ждали ответа на вопрос, что хорошего может прийти из Советской России. И вот ответ нам дан актерами Камерного театра и его новым искусством. Нам дан не только стиль, но и выполнение искусства, по которому мы, усталые от театра, давно уже тоскуем».

«Русский театр своими гастролями (Oscar Fischel, «Frakfurter Tag», 1 июля 1923 г.) показал, что может и должен сделать театр. «Саломея», «Брамбилла», «Федра» — ряд варьирующих по ритму и костюму и декорациям разрешений темы настоящего театрального стиля, того, что все жаждут и мало кто знает. Старая европейская культура вынуждена бежать из пресыщенного, утомленного Запада в страну нетронутых свежих инстинктов. Высшее развитие сценического искусства торжественно расцветает у революционеров, так как именно там выпол-

няется, повидимому, его основное жизненное условие — гармония инстинктов художников и публики.

Таиров дал ощутить нашему напряженному восприятию ту музыку сцены, которую мы считаем подлинным искусством».

В этих отзывах ответ на то, что может дать советский театр, в них безоговорочное признание того, что европейская культура на ущербе, а сценическое искусство революционной страны в расцвете и на подъеме.

Зигфрид Якобсон пишет («Die Weltbühne», Berlin, 19 апреля 1923 г.) о спектакле «Жирофле-Жирофля».

«Я в вихре восторга, в который меня увлек русский театр *будущего* после немецкого театра *прошлого*. Рихард Вагнер признал бы этот театр именно потому, что он, помимо нашей воли, может властно оторвать нас от будней, освободить нас от самих себя и возвысить над самим собой. В то время как смотришь на это, чувствуешь, как буквально сияешь от счастья возможности быть участником подобного зрелища. И я уверен, что сам Лекок признал бы этот спектакль и, смеясь, запретил бы защищать себя немецким педантам. С улыбкой удивления принял бы он к сведению, какие неподозреваемые возможности необузданного веселья скрыты в его «Жирофле-Жирофля», и глубокой благодарностью приветствовал бы постановщика Александра Таирова, как мастера-творца».

О спектакле трагедийного плана («Федра») пишет доктор Дельпи («Leipziger Neueste Nachrichten», 2 июня 1923 г.):

«Русские уезжают, буквально ошеломив нас. Они дают еще один образец их своеобразной способности пробуждать увядшее к интенсивной театральной жизни. Раскрепощенный театр победил классическую окоченелость».

Во Франции, на родине Корнеля и Расина, в Париже, где Comoedie Française является верным хранителем старых классических канонов во французской трагедии, в европей-

ской столице художественного мира, где известный театральный критик Антуан требовал противодействия Камерному театру за то, что последний дерзал покушаться на освященные веками театральные традиции классического спектакля, в театральном журнале «Comoedia» (12 марта 1923 г.), Габриэль Буасси говорит о спектакле «Федры»:

«Трагедия благодаря Таирову, его эрудиции и воображению возвращена нам если не в реконструкции, то в своей первобытной сущности. Минуя Расина, минуя все Сорбонны и все могилы, внезапно становишься лицом к лицу перед мифом. Из-под позолоты и обольщающих красок здесь вырастают перед нами полубоги героической Эллады».

«Действительно, замечательное достижение — Камерный театр, — указывает Эмиль Бланш в «Revue critique des Idées» (май 1923 г.). — После его гастролей невозможно больше смотреть на наши мизансцены «Федры». Эта старая концепция больше немыслима».

Новому искусству Советской страны, новой интерпретации классиков уделяют серьезное внимание и в Париже — этой неприступной крепости старых классических традиций и давних заветов.

Подводя итоги пребыванию Камерного театра в Германии, критик Бернгард Дибольд, пользующийся большим авторитетом, констатирует:

«Гастроли Камерного театра под руководством гениального режиссера Александра Таирова — для нашего искусства больше, чем только внешняя сенсация, больше, чем только первоклассное сценическое достижение».

«Алисе Коонен в роли Саломеи удалось чудо — придать уайльдовскому образу трагизм действенности» («Das Illustrierte Blatt», Frankfurt, 7 июля 1923 г.).

Спектакли Камерного театра звучали за границей, по определению критики, как музыкальное целое.

«Dresdner Zeitung» пишет:

«Адриенна Лекуврер» перед нами — и этого достаточно. В ней простота, гениальная выдумка и богатство художественной фантазии. Перед нами рококо, как последний штрих определенной ступени культуры и жизни общества. Весь спектакль звучит как музыкальное целое. Наиболее выразительна Адриенна Лекуврер в исполнении Коонен, гений которой сумел найти общечеловеческие глубоко-волнующие черты в создаваемом ею образе».

Среди сотен серьезных положительных отзывов о гастролях Камерного театра в 1923 году имеются статьи сугубо тенденциозного политического характера, трепетно настороженные, опасающиеся влияния нового, свободного, искусства на «свое национальное искусство».

* * *

В 1925 г. Камерный театр вторично гастролирует за границей: Германия, Австрия, Литва.

Играет в Дрездене, Галле, Лейпциге, Франкфурте-на-Майне, Мангейме, Баден-Бадене, Штутгарте, Дюссельдорфе, Кельне, Гамбурге, Ковно и Вене и дает 123 спектакля.

Ответ прессы: 410 статей на немецком, чешском, английском, литовском и русском языках.

Из новых постановок в 1925 году были показаны за границей во вторую поездку: «Человек, который был Четвергом», «Святая Иоанна» и «Гроза».

«Таировская сценическая архитектура «Человек, который был Четвергом» вытекает из самой пьесы. Одновременно с единством сценической декорации воспроизведена атмосфера большого города, видения большого города, квинт-эссенция большого города. Режиссерская фантазия Таирова и актерский материал его труппы — счастливое сочетание. Публика, заинтересованная с самого начала, увлекается с каждым актом все больше и больше» («General Anzeiger» 1 мая 1925 г., Франкфурт-на-Майне).

О русской революционной буре пишет критик в «Dresdner Folkszeitung», 6 мая 1925 г.:

«Постановка «Иоанны» — победа. Таировская проблема разрешена. Ясно и определенно: Таиров воплощает в себе театральную революцию. Победоносную, смелую революцию со всеми опасностями и жертвами революции, завоеванной новой территорией, завоеванным будущим, в бурных порывах штормового ветра, перед которым устоять нельзя. Кто избавится от колдовства этих масок, этого дьявольского кардинала-инквизитора, этого декадентски утонченного, примитивно патологического короля-глупца, кто останется холодным при сцене суда?

Подобного художественного волнения я никогда еще не переживал в своей жизни. Чувствуешь, что перед тобой самый доподлинный, чистейший, свободный, беззаботный, насквозь пропитанный оживлением театр, самое существо, квинт-эссенция театра. Будем благословлять небо, если хоть частично на нашей сцене пронесется русская революционная буря».

Об искусстве созидания театрального образа критик Дибольд в «Frankfurter Zeitung» (май 1925 г.) говорит следующее:

«Блестящий результат, которого достиг Таиров в «Грозе», обязан его изумительному искусству обобщать. Главным фактором воздействия этого спектакля на нас было таировское искусство созидания театрального образа. Старухи-приживалки, которые появлялись на сцене, одним своим внешним видом без слов были убедительны. Самым характерным в этом способе воплощения было исполнение Алисой Коонен роли Катерины. Словно воплощение глубокой меланхолии в образе чудесной русской женщины. Ее речь звучала музыкально в определенных повышениях и понижениях. И эта ритмичность волнует и потрясает как русская народная песня с ее бесконечной, полной тоски напевностью. В высшей степени выразительно и просто играет

театр Таирова. Мы не понимаем ни слова и в то же время переживаем все вместе с актером. Успех был поистине огромный».

* * *

Третья заграничная поездка Камерного театра состоялась в 1930 году. Театр играл в Германии, Чехо-Словакии, Италии, Австрии, Швейцарии, Франции, Бельгии и Южной Америке.

В репертуаре театра в последнюю поездку 1930 года из новых постановок были: «Негр» и «Любовь под вязами» О'Нейля, «День и ночь» Лекока и «Опера нищих» Брехта и Вейля.

Давая отчет о спектакле «Негр» (апрель 1930 г., «Neue Zeitung»), критик Ганс Нахот приходит к тому выводу, что «великолепная труппа Таирова играет эту интересную драму в глубоко своеобразном, свойственном только ей стиле. Скупая, простая установка блестяще помогает актерской игре. Прекрасно переданы шум. движение и свет города. Своеобразно звучат песни белого и черного певца, полные боли и тоски. Потрясающе великолепны Алиса Коонен и Иван Александров. Сила их игры и большого трагического дарования заставляет забывать о чужом незнакомом языке. Блестяще справилась Коонен с патетической партитурой роли. Успех бурный. Не половинчатые нюансы, а силу, цельность и монументальность показал Таиров в постановке «Негра».

О том же спектакле Морис Ростан пишет 26 мая 1930 года в Париже, в газете «Soire».

«Вчера наш энтузиазм достиг апогея. У нас не хватает слов для похвал мизансцене, ее умной и искусной организации.

Никогда произведение О'Нейля не было показано во Франции с таким умением выявить гениального знаменитого мирового драматурга. Алиса Коонен — великая

актриса, великая среди величайших. Мы не можем забыть ее жестов, взглядов, того, как она умирала».

Габриэль Буасси в журнале «Comoedia» (29 мая 1930 г.) обращает внимание на то, «что каждый из артистов труппы Таирова играет с такой выразительностью и убедительностью, что каждый заслуживает детального изучения. Мы все восхищались искренностью и простотой Алисы Коонен, ее грацией и гибкостью, ее волнениями и страданиями, такими захватывающими. Александров, Ефрон, Ганшин — все они играют прекрасно и все находят верные черты для выявления образа».

Даже старик Антуан, который в 1923 году критиковал спектакль «Негр», признает, что «победа Таирова была полной, и мы уходим из театра в сознании, что мы увидели нечто новое и истинно талантливое и что труппа Таирова заслужила ту блестящую интернациональную славу, которой она пользуется».

В Вене — колыбели оперетты — приходят к выводу, что настоящее и единственно возможное будущее оперетты — это в Камерном театре.

«Neue Freie Presse» после спектакля «День и ночь» пишет (Людвиг Гиршфельд, апрель 1930 г.).

«Здесь так же, как и в трагедии, сказывается театральный гений Таирова. Здесь чувствуется вся интенсивность русского темперамента, который одинаково блестяще сказывается как в трагедии, так и в легкой комедии. Каждая сцена имеет свое ритмическое построение. Хор не состоит из нелепых поющих кукол, как у нас, а наоборот, из прекрасных актеров, полных юмора. Массовые сцены смотрятся с захватывающим интересом. Выделяется в первую голову Аркадин, затем гротескные фигуры Фенина, Матиссена, Новлянского. Из женщин очаровательны Толубеева и Ефрон. Публика, несмотря на чужой язык, все время хохотала, все были в восторге и с восхищением говорили о том, что это настоящее и единственно возможное будущее оперетты».

В Италии («Gazeta del'Popolo», Турин, 27 апреля 1930 г.) Джулио Бучиолини говорит:

«Разразившийся вчера вечером в зале театра ураган аплодисментов, криков «ура», «браво» казался обновляющим кличем театра, чем-то вроде ренессанса, в исступлении провозглашенного публикой возрождения театра. Мы должны быть благодарны Таирову и Коонен за то, что они заставили нас произнести слова надежды и веры и дали часы радости».

«Таиров, — пишет Луиджи Праловорино в «Il Regima Fascista», — прежде всего художник и поэт сцены. У него магический дар театрально чувствовать. А так как он современный человек, то и чувствует он в высокой степени современно, и выражает эти чувства совершенно по-новому. Таиров реализует театральный спектакль, потому что у него истинно театральное зрение. Для него театр чудесный комплекс сил, который чудесно оживает на сценической площадке».

«Благодаря трактовке Таирова (Аргентина, «La Republica», 4 сентября 1930 г.) пьесы приобретают драматическую интенсивность и поразительную убедительность. Эмоциональная сила, художественная оригинальность, выявленные Таировым в его работах, ставят Таирова в ряды величайших режиссеров современного театра».

«Гениальная постановка «Саломеи» («La Razon», 23 августа 1930 г.) является для Буэнос-Айреса откровением, говорящим о возможностях обновления театра, и вновь с железной силой укрепляет в нас веру в бессмертие, непрерывно оживающие формы выражения театральности».

Одним из зрителей Камерного театра во время его заграничной поездки был Юджин О'Нейль — автор «Любовь под вязами» и «Негоа». Ознакомившись со своими произведениями на сцене Камерного театра, он пишет:

«Увидев ваши спектакли «Любовь под вязами» и «Негр», я был изумлен и преисполнен самой глубокой благодарно-

сти. Я должен сознаться, что шел к вам в театр со скрытым недоверием. Не потому, что я сомневался, что ваши спектакли будут сами по себе великолепны, художественно задуманы и исполнены. Для этого я слишком хорошо знал репутацию Камерного театра, одного из лучших театров Европы. Но во мне говорил страх автора, что в трудном процессе перевода на другой язык и перенесения в иное окружение, самый дух произведения, самое существенное и дорогое автору, — что этот дух может быть, принимая во внимание все препятствия, истолкован неправильно или вовсе утерян.

Как велики были мои восхищения и благодарность, когда я увидел ваши спектакли, которые восхитили меня. Они полностью передавали именно внутренний смысл моей работы.

Но не только это, они были созданы Александром Таировым, обладающим столь редким даром творческого воображения. Они были исполнены Коонен и другими исключительными артистами вашей труппы, обладающими опять-таки столь редчайшим у актеров даром творческого воображения.

Театр творческой фантазии был всегда моим идеалом. Камерный театр осуществил эту мечту. Я никогда не забуду этого переживания и всегда буду полон благодарности за это и за теплый радушный прием, который вы мне оказали. Таким радостным было чувство, что, несмотря на барьеры иного языка, мы все почувствовали себя друзьми. Мы были соединены нашей любовью к истинному театру.

Камерному театру моя благодарность, мое восхищение и моя дружба.

Ваш друг *Евгений О'Нейль*»

Свыше 2000 статей, появившихся в иностранной прессе о гастролях Камерного театра, дают богатейший и интереснейший материал, говорят о том, как многие страны, различные по культуре и историческому прошлому, оценили

искусство Камерного театра — проводника новой советской культуры далеко за рубежами своей страны.

Театроведы, критики, рецензенты, далекие друг от друга по художественным взглядам и установкам на задачи театра, чуждые друг другу по политическим симпатиям и убеждениям, солидаризировались в признании советской культуры и мастерства Камерного театра, его ярких сценических достижений и большого искусства его актеров в созидании театральных образов.

Исключительное внимание уделено критикой режиссерской работе А. Таирова, воплощающего, по их единодушному признанию, театральную революцию, прокладывающего новые сценические пути, одаренного исключительной фантазией талантливейшего мастера. Вместе с тем критика отмечала то влияние, которое имеет Таиров на современный театр. Приветствуя «полную победу знаменитого русского новатора сцены А. Таирова», критики, театроведы и искусствоведы различных направлений ставят его в ряды замечательнейших режиссеров современности.

Р. РУБИНШТЕЙН



Медаль, полученная Камерным театром на Парижской выставке, 1925



А. Я. Таиров и Бернард Шоу, 1932

Репертуар

Камерный театр возник в год начала мировой войны. Желая с первых же шагов подчеркнуть свою идейную враждебность царскому самодержавию и великорусскому шовинизму, он прокламировал себя как театр интернациональный и, в противовес господству на русской сцене сугубо национальных патриотических пьес, стал строить репертуар из произведений мировой драматургии.

Открывшись известной индусской драмой «Сакунтала» Калидаса, Камерный театр в начале своей деятельности базировался на классическом репертуаре.

За время своего существования Камерный театр поставил 50 пьес.

Из них перу русских и советских драматургов принадлежат:

«*Духов день в Толедо*»—пантомима М. Кузьмина, постановка В. Соколова и Г. Авлова, художник П. Кузнецов, 1915 г.

«*Фамира Кифаред*» — И. Анненского, постановка А. Таирова, художник А. Экстер, музыка А. Фортера, 1916 г.

«*Голубой ковер*» — Л. Столица, постановка А. Таирова, художник Мигананжан, 1917 г.

«*Кукироль*» — В. Маас, постановка А. Таирова, художники бр. Стенберг, музыка Л. Половинкина, 1925 г.

«*Гроза*» — А. Островского, постановка А. Таирова, художники бр. Стенберг и Медунецкий, 1924 г.

«*Вавилонский адвокат*» — Мариенгофа, постановка В. Соколова, художники бр. Стенберг и Медунецкий, 1924 г.

«*Розита*» — А. Глобы, постановка А. Таирова, художник Г. Якулов, 1926 г.

«*Сирокко*» — В. Зак и Ю. Данцигер (по рассказу А. Соболя), постановка А. Таирова, музыка Л. Половинкина, художники бр. Стенберг, 1928 г.

«*Багровый остров*»— М. Булгакова, постановка А. Таирова, художник В. Рындин, 1928 г.

«*Наталья Тарпова*» — С. Семенова, постановка А. Таирова, художники бр. Стенберг, музыка А. Метнер, 1929 г.

«*Линия огня*» — Н. Никитина, постановка А. Таирова, художники бр. Стенберг, 1930 г.

«*Патетическая соната*» — Н. Кулиша, постановка А. Таирова, художник В. Рындин, музыка Бетховена, 1931 г.

«*Неизвестные солдаты*» — Л. Первомайского, постановка А. Таирова, художник В. Рындин, музыка А. Метнера, 1932 г.

«*Укрощение мистера Робинзона*» — В. Каверина, постановка Л. Лукьянова, художник В. Рындин, 1933 г.

«*Оптимистическая трагедия*» — Вс. Вишневского, постановка А. Таирова. музыка Л. Книппер, художник В. Рындин, 1934 г.

Остальные пьесы по национальной принадлежности их авторов распределяются следующим образом:

ФРАНЦИЯ:

«*Свадьба Фигаро*» — Бомарше, постановка А. Таирова, художник С. Судейкин, музыка А. Фортера, 1915 г.

«*Карнавал жизни*» — Де-Буэлье, постановка В. Соколова и Г. Авлова, художник С. Судейкин, 1915 г.

«*Сирано де-Бержерак*» — Э. Ростана, постановка А. Таирова, художник Симов, 1915 г.

«*Ящик с игрушками*» — пантомима Дебюсси, постановка А. Таирова, художник Б. Фердинадов, 1918 г.

«*Соломенная шляпка*» — Лябиша, постановка А. Таирова, художник И. Федотов, 1917 г.

«*Благовещение*» — Клоделя, постановка А. Таирова, художник А. Веснин, музыка А. Фортера, 1920 г.

«*Обмен*» — Клоделя, постановка А. Таирова, художник Г. Якулов, 1918 г.

«*Адриенна Лекуврер*» — Скриба и Легуве, постановка А. Таирова, художник Б. Фердинандов, музыка А. Александрова, 1919 г.

«*Федра*» — Расина, постановка А. Таирова, художник А. Веснин, 1921 г.

«*Жирофле-Жирофля*» — музыка Лекока, текст Арго и Адуева, постановка А. Таирова, художник Г. Якулов, 1922 г.

«*День и ночь*» — музыка Лекока, текст В. Маас, художники бр. Стенберг, 1926 г.

АМЕРИКА:

«*Косматая обезьяна*» — Ю. О'Нейля, постановка А. Таирова, художники бр. Стенберг, 1926 г.

«*Любовь под вязами*» — Ю. О'Нейля, постановка А. Таирова, художники бр. Стенберг, 1926 г.

«*Негр*» — Ю. О'Нейля, постановка А. Таирова, художники бр. Стенберг, 1929 г.

«*Машиналь*» — Софи Тредуэлл, постановка А. Таирова, музыка Л. Половинкина, художник В. Рындин, 1933 г.

«*Вершины счастья*» — Дос-Пассоса, постановка Л. Лукьянова, музыка А. Метнера, художник В. Рындин, 1934 г.

АНГЛИЯ:

«*Виндзорские проказницы*» — Шекспира, постановка А. Зонова, художник А. Лентулов, 1916 г.

«*Ромео и Джульетта*» — Шекспира, постановка А. Таирова, музыка А. Александрова, художник Экстер, 1921 г.

«*Саломея*» — Оскара Уайльда, постановка А. Таирова, музыка Гютль, худ. А. Экстер, 1917 г.

«*Человек, который был Четвергом*» — Честертона, постановка А. Таирова, художник А. Веснин, 1923 г.

«*Святая Иоанна*» — Бернарда Шоу, постановка А. Таирова, художники бр. Стенберг, 1924 г.

ИТАЛИЯ:

«*Веер*» — Гольдони, постановка А. Таирова, художники Н. Гончарова и М. Ларионов, 1915 г.

«*Ужин шуток*» — Сен-Бенели, постановка М. Петипа, художник Форегер, 1916 г.

ГЕРМАНИЯ:

«*Принцесса Брамбилла*» — Гофмана, постановка А. Таирова, музыка А. Фортера, художник Г. Якулов, 1920 г.

«*Сеньор Фэрмика*» — Гофмана, постановка А. Таирова, художник Г. Якулов, 1922 г.

«*Антигона*» — Газенклевера, постановка А. Таирова, музыка А. Шеншина, художник Наумов, 1927 г.

«*Опера нищих*» — Брехта и Вейля, постановка А. Таирова, художники бр. Стенберг, 1930 г.

АВСТРИЯ:

«*Покрывало Пьеретты*» — пантомима Донани-Шницлера, постановка А. Таирова, художник А. Арапов, 1916 г.

«*Король-арлекин*» — Лотара, постановка А. Таирова, музыка А. Фортера, художник Б. Фердинандов, 1917 г.

ИСПАНИЯ:

«*Жизнь есть сон*» — Кальдерона, постановка А. Зонова, художник Н. Калмыков, 1915 г.

ИРЛАНДИЯ:

«*Ирландский герой*» — Синга, постановка А. Зонова, художник М. Розенфельд, 1914 г.

ШВЕЦИЯ:

«*Два мира*» — Гетберга, постановка А. Таирова, художник И. Федоров, 1916 г.

ИНДИЯ:

«*Сакунтала*» — Калидаса, постановка А. Таирова, музыка В. Поль, художник П. Кузнецов, 1914 г.

Ряд этих пьес впервые увидел свет в нашей стране на подмостках Камерного театра, точно так же, как ряд крупнейших художников нашей страны и композиторов впервые проявил себя в области сцены в постановках Камерного театра.



Медаль, полученная Камерным театром на Парижской выставке, 1925



Афиша Интуриста о постановке «Египетских ночей» 1934

СОДЕРЖАНИЕ

О. ЛИТОВСКИЙ

Камерный театр 3
Заметки о творческом пути —
«Корни оптимизма» 12

А. ЛУНАЧАРСКИЙ

О Камерном театре 31
«Федра» —
«Жирофле-Жирофля» 36
«Косматая обезьяна» 37
Путь Камерного театра 40

А. ТАИРОВ

По обе стороны экватора 45

Р. РУБИНШТЕЙН

Зарубежная пресса
О Камерном театре 85

РЕПЕРТУАР 97

★

Ответ. редактор Л. ОХИТОВИЧ

Макет и
художественно-техническая редакция—
А. ГЕССЕН

Супер-обложка—худ. В. РЫНДИН

Корректор В. ПОКРОВСКАЯ

★

Уполн. Главлита Б 41524
Тираж 5000
Формат бумаги 62×94
7 1/8 печ листа, 29120 зн в листе
Сдано в производство 28 XI 34 г.
Подписано к печати 25/XII 34 г.
Заказ изд. № 377
Заказ тип. № 759

★

Типо-литография им. Воровского,
ул. Дзержинского, 18

★

Цена 3 р. 50 к., перепл. 1 р. 50 к.



АИ
БУКИ
3

Сохранная расписка № 219

1. Камерный Театр

1931 г.

Цена 15 руб.

Цена 8 р.