

0022237

ISSN 0131-6877



# ТВОРЧЕСТВО

1990 N 10

## Театральный эксперимент 20-х годов

Елена Костина

II.

Михаил Чехов так отзывался об А.Тайрове: «Для него самым характерным было то, что он все делал с целью. Все с целью и очень поверхностно. Никакой глубины, никаких идей — ничего! Так, по крайней мере, казалось. Краски, костюмы, движения, трюки, певчие танцы — все без всякого смысла! Все поверхностно! Но это не было поверхностно. Во всем этом было что-то неповторимое тайровское, что-то такое, чему можно было бы найти много названий, но, пожалуй, лучше всего сказать — красота. Все было очень красиво, все радовало глаз. Но нет, все-таки, пожалуй, не только глаз. Тайров был влюблен в красоту»<sup>19</sup>.

Под такой чеховской характеристикой вполне мог подписаться Мейерхольд, который в своем отзаве на книгу Тайрова «Записки режиссера», как говорится, не оставил от нее камня на камне, а когда его кто-либо противопоставлял Тайрову, резко парировал — пусть уж лучше он будет стоять рядом с храмом Василия Блаженного, чем его имя всеу упомянуть в связи с Камерным театром. Так, недавно на сотрудничество в 1918 году при содействии режиссерской разработке постановки «Обмен» П.Клюделя обернулось полной непримиримостью — настолько разошлись их пути.

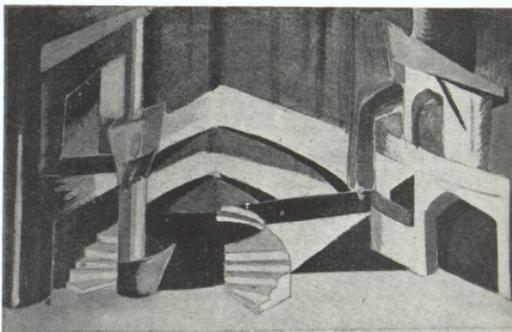
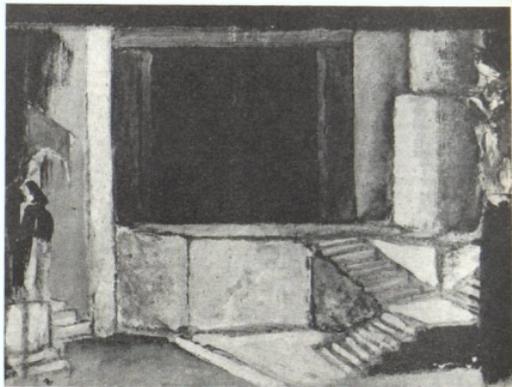
И трудно, вероятно, найти столь ярко выраженных антиподов, как эти два мастера. По крайней мере, на протяжении 20-х гг. для этого имелась всекая основа.

Влюбленный в красоту Тайров словно не заметил притеснения над странной революционной эстетикой. Эстетика его спектаклей по-прежнему оставалась эзесканной и уточненной. Выступая против низведения искусства до натуралистического ремесленничества, борясь за красоту, он подразумевал под ней всеохватывающую силу, считал, что мистерия и трагедия, являясь высшим проявлением свободы человеческого духа, способны на основе синтеза искусств, присущего природе театра, обогатить зрителя нетленными истинами. Кошечкин Тайрова перекликалась с позицией романтиков, в частности, с Рихардом Вагнером, утверждавшим, что «истинное искусство революционно, потому что оно может существовать, только находясь в оппозиции к общему уранью» и «Пусть Революция даст ему Силу, Искусство — Красоту»<sup>20</sup>. Будучи человеком XX века, мировоззрение которого формировалось под воздействием не только социально-исторических катаклизмов, но под натиском индустриально-машинного производства, Тайров стремился вернуть культ красоты и качества универсального «средства», обладающего людские нравы, независимо от конкретных общественно-политических ситуаций. Он приветствовал Октябрьскую революцию, открывшую ему простор для самостоятельной деятельности, освободившую от пут антрепренеров и быстро давшую Камерному театру статус академического (1920). Тайров полагал, что роль скоро разрушит старый натуралистический и стилитарский театр, тем самым создаст новый революционный театр, созвучный времени.

Совершенствуя и оттачивая технику мастерства актера-универсала, способного играть героев как трагедии, так и комедии, Тайров руководствовался змской целью — вернуть актеру «его царственную мантию», как можно рельефнее подать его зрителю. Для этого, в частности, поощрялся вольнодумный планшет полта, который он рассматривал в качестве «кадатуры», на котором совершается таинство лицедейства. Режиссер не собирался покидать коробку сцены, врываться в зал. Он считал, что театр должен оставаться театром, не превращаясь в политическую трибуну, в универсальную кафедру и тем более — школу всеобщего обучения. Ему нужен был художник, способный набросить «царственную мантию» на актера, создающий соответствующую пластическую среду. Но артист не просто художник, а мастер, тонко чувствующий заданный темп-ритм спектакля и умеющий строить декорации, используя весь обьем трехмерной сцены. Мастер, для кого цвет являлся бы не столько средством изображения, сколько эмоциональным возбудителем действия, обладающим также и ассоциативными свойствами. И надо сказать, что с момента образования Камерного театра и до середины 1920-х гг. по изысканности и изобретательности исторических решений декораций в камерном театром мог соперничать разве что Большой театр, когда в нем шли спектакли в декорациях К.Коровина, А.Головина, Ф.Федоровского.

В пору разрухи, голода и холода Камерный казался каким-то личновым цветком, замкнутым организмом, живущим по своим собственным законам, хотя и разделявшим общие невзгоды нелегкой жизни. Для этого требовались то же искусство, стойкость и безграничная вера в достижение избранного пути. Особенным Камерный стала и по отношению к распространяемым приемам оформления спектаклей в разных театрах. Тайров привлекал художников «слезых» направления, ищущих непросторных путей, не обремененных традиционными связями с маститыми представителями декорационного искусства.

Конечно, Тайрову были известны постановки Крэгга и Апина, в которых декорации, схематичную архитектуру, составили кубы и параллелепипеды. Тайров трансформирует идеи реформаторов по-своему. Он стремится все виды искусства более тесно связать с актером, придать обобщенной пластической среде необходимую трехмерность, сделав свет и музыку не только подспорными и динамичными элементами спектакля, но как бы органично вырастающими из его ритмической структуры. Причем свет, благодаря приглашенному из Германии художнику А.Зальцману, проводившему опы-



А.Веснян  
«Благочестие»  
П.Клюделя  
Эскиз декорации  
1920. Гуаши.

А.Экстер  
«Ромео и  
Джульетта»  
П.Клюделя  
Эскиз декорации  
1921. Гуаши.

Г.Якулов  
«Принцесса  
Бригиделла»  
Э.Т.А.Годфранка  
Эскиз декорации  
1920. Гуаши.

<sup>19</sup> Окончание. Начало в № 9, 1990 г.

ты сценического освещения у Ж. Дальеро в Хеллеру, становился в Камерном «форум душевного переживания».

Поскольку Таиров считал, что театр не является буквальным отражением жизни, ничего будничного в поведении актеров, никакого быта в их окружении не могло быть. Все должно стать иллюзорным, далеким от реальности, но в полную меру аристократичным и содержательным. Что же касается актера, то его искусство обязано быть таковым, чтобы не обидеть человеческие чувства, а воплощенные им страсти и их переживания — в чистоте и в чистоте — в трагедии, и полная раскованность и свобода от повседневной суеты и забот — и комедии могли вольше зрителя в непрекращающийся круговорот событий, заразив их мастерской игрой исполнителей. Между тем, чтобы не впасть в полную абстракцию или мистику, мера условности, несомнения реальности и жизни, воплощенной на сцене, должна постоянно корректироваться не только режиссером, но и художником. Последний создает и определенный зрительный ряд ассоциативных аспектов, ту или иную атмосферу сценического действия и конкретные предисылки для реализации возможностей актерского мастерства. Потому столь значительна и заметна роль художника в Камерном театре — полноправного соавтора постановки. Потому и реформа руководителя Камерного театра, осуществляемая им в рамках коробки сцены, требовала соответствующего стиля и формы актерской игры изобразительного решения, заново «творимого» образа мира средствами самого искусства — мира неизменно эмоционально-приподнятого, волнующего своей неземной красотой, исключая житейское.

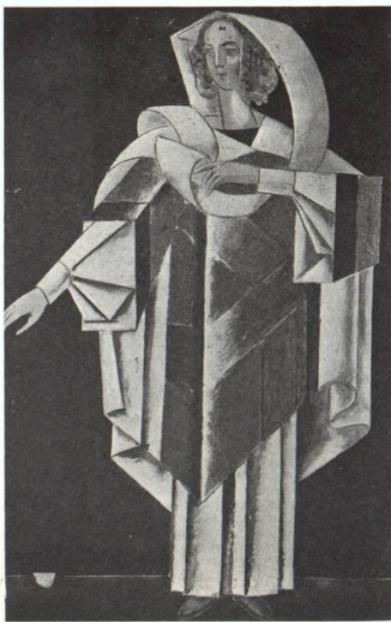
Среди художников-авангардистов, работавших в Камерном театре в первое послереволюционное десятилетие, особым ореолом отмечены трое — А. Веснин, А. Экстер, Г. Якулов. Первый — художник и зодчий, которого Ле Корбюзье признал «основателем конструктивизма» в архитектуре. О театральных работах Веснина М. Ашатов писал, что ся его постановках сказались исконные навыки архитектора строить произведения как единое целое, умение дать меткую, острую характеристику герою, сильное чувство ритма, чуткость к цвету, новаторские дерзания и последовательность в решении каждой задачи<sup>30</sup>.

К сказанному хочется добавить, что, в отличие от оформленных им постановок в других театрах, в Камерном Веснин никогда не задавался целью воссоздать историчный стиль эпохи. Повторство его заключалось в том, что, например, конструкция собственного архитектурный образ на тему раннего средневековья в мистерии «Благочестие» П. Клоделя (1920), он передавал самый дух эпохи без традиционных деталей — стрельчатых арок, розеток, витражей. Чрезвычайно лаконичными средствами достигал монументальности сценического образа за счет целостности решения архитектурной внутренней пространства, ограниченного в глубине системой плоскостей — желтой, синей, черной, красной. Планировка — с мощной колонной, окрашенной в черный и красный цвета, равновеликие с ней по масштабам обобщенные скульптурные фигуры святых. В их удлинённых пропорциях, текучей пластике едва уловимо соединились архаика и стиль модерн. Затем этот «сплав» вполне материализовался в трехмерных костюмах, пропавших чеканным ритмом тяжелых вертикальных складок, обнаруживающих при каждом жесте или повороте актёра способность проделывать или видоизменять движение этой торжественно-ритуальной «формы» во времени. И еще — обилие объемных складок в виде расступов или резко изломанных, подчеркнутых росписью цветных полос на рукавах или пересекающихся по диагонали плащ, чередующихся в строго выверенном линейном ритме, образуют вместе своего рода монументально-геометрический орнамент. Но хотя этот орнамент в данном случае не имеет изоморфного происхождения, в том, как он распластан стелется по поверхности своеобразно проявляются черты модерна. Кроме того, обобщенные в трехмерные костюмы персонажи напоминают раскрашенную объемную скульптуру особого толка, благодаря заложенной в них изначально музыкально-ритмической основе рождался синтезированный образ эпохи, ассоциирующийся с ораторией, хоралом, мессой. Это впечатление еще более усиливало символической ролью света, одухотворяющего мистериального пространство скупо намеченного художником абриса храма. Особенно, когда из-под его свода вдруг проливается божественный свет в виде каскада ослепительной равномерной радуги, импульсивно, словно токами волн пробегает по фигуре Виолет в белом плаще и постепенно таушения. Здесь Веснин с Таировым достигли впечатления чуда преображения, к которому стремились в те же годы К. Станиславский вместе со скульптором Н. Андреевым, оформлявшим мистерию «Канн» Д. Байрона (1919—1920) во МХАТе, но не сумевшим преодолеть как бы земное притяжение и прорваться в беспредельность пространства вселенной. В отличие от них, постановщики «Благочестия» реализовали синтез разных видов искусства не на обычной традиционной основе, а на уровне пространственно-временных связей между прошлым и настоящим — средневековой традицией культа и современным течением кубизма. Они обособовали новый метод образования синтеза, опирающегося как на формально-функциональные связи разных культур, так и на принципы нового мышления, взгляда на мир, характерные и для искусства и для науки XX века.

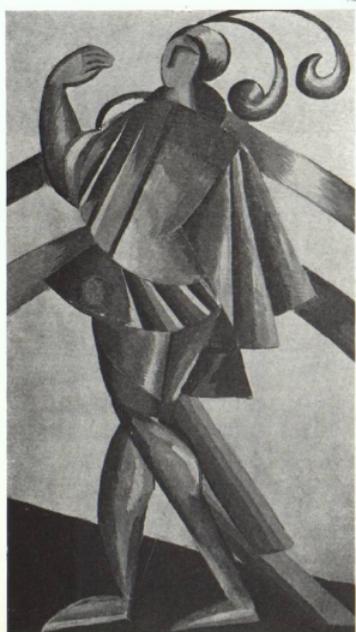
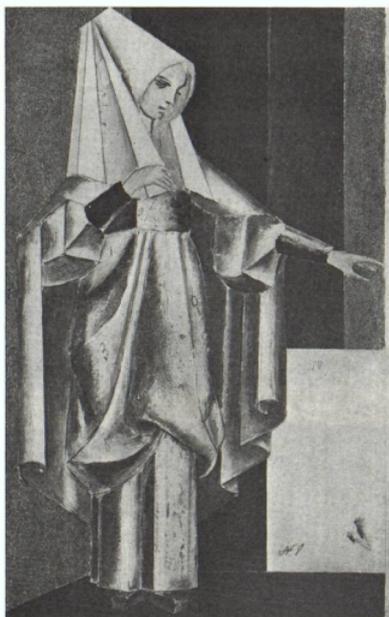
Аналогичный принцип был положен Весниным в оформлении прославленного спектакля Камерного театра — трагедии «Федра» Ж. Расина (1922). Декорации можно было бы назвать абстрактными, потому что они ничего не изображали<sup>31</sup> и уж тем более ничем не напоминали гармоничное искусство Древней Греции или время автора-классициста, если бы... Если бы они не гармонировали и не жили на одном дыхании с всепоглощающей роковой страстью героини. Если бы организованное художником пространство — наклонный с динамическими сдвигами ступенчатый «ландшафт» сцены и горючий на разноцветных полтонах тканей, меняющих свою светимость и окраску, — не было бы настолько одухотворенным, способным обжигать зрителя до предела накаленной, сгущенной до осязаемости сценической атмосферой. А выверенность пропорций и складок костюмов, одновременно сложных и простых, по своей музыкальной архитектонике подобных созданиям

А. Веснин  
«Благочестие»  
П. Клоделя  
Жюлье Виолетта  
1920. Гузьян

А. Веснин  
«Благочестие»  
П. Клоделя  
Жюлье Виолетта  
1920. Гузьян



А. Веснин  
«Благочестивые»  
П. Клодье  
Эскиз декораций  
1920. Гуашь  
А. Жестер  
«Ромео и Джульетта»  
У Шендера  
Эскиз костюма  
1921. Гуашь



зодчего, приподнявшего их на шоколад-котурны, определяла замедленный ритм и величавую пластику поступи героев.

За год до «Фамиры» Камерный театр поставил «Ромео и Джульетту» Шекспира в декорациях и костюмах Экстера, который с той отдалой предлопачной нахмурью с предоставленными этому спектаклю эскизами Веснина и Поповой Спектакль не поучился. Считалось, что по вине художников, тем не менее ее работа над Шекспировской трагедией была удивительно интересной и примечательной во многих отношениях. После «Фамиры Кифареда» И. Анненского (1915) и «Саломеи» О.Уайльда (1917), Экстер стремился наиболее полно воплотить на сцене собственные лабораторные опыты с использованием кубизма и стилизованной живописи, добиваясь максимальной взаимозаменяемости и пластической гармонии формы и цвета в трехмерном пространстве. Любопытно, что в отличие от иных европейских живописцев-кубистов, исповедующих скупость колористической гаммы, Экстер сохранила приверженность русско-го авангарда к декоративной звучности цвета, вдохновляясь истокими народного искусства, в частности, подлифоничностью красочной гаммы столь распространенных в крестьянском быту красных, поразжающею знойностью и в то же время мучительной взаимообусловленностью в чередовании цветных и черных флор. Экстерский синтез искусств был на редкость многомерным, вобравшим в себя как элементы современной архитектуры, пластики, живописи, так и символическую эмблематику романтизма и барокко. Смело отрешившись от принятой поздне-ренессансной трактовки Шекспира, она вошла в экзотическое напряжение персонажей исторического пафоса эпохи, в котором возмужавшие и возмужавшие только нарождающиеся отжившие сосуществовали острейшей борьбе старых и новых устоев, традиций, идеалов. Барокко давало ей возможность резко выявить мучительную раздвоенность человеческого сознания — яростность чувств, сложность переживаний. Вообще характерно, что художники-авангардисты черпают творческий импульс не в мировоззренческих традициях Ренессанса, классицизма и академизма, а опираются на противостоящие им тенденции — заложены в барокко, романтизм, символизм. Потому свой декоративный образ Экстер формирует не из внешних историко-этнографических примет, а исходя из заложенных в трагедии объективных духовных ценностей, воспринятых ею в контексте новейшего времени, когда искусство становится доступным выразить своими средствами то, что находится за пределами реально-предметного изображения на сцене. Семь площадок-мостов, встроивших и пространству сцены, порывали с традиционным ренессансным представлением об Итане. Семь белых мостов, выходящихся вглубь и в глубину сцены — это семь роковых ступеней познания истины, познания добра и зла, составляющих суть трагедии «Ромео и Джульетты», быть может, недостаточно убедительно воплощенных в спектакле Таировым, названным им «любвиным скетчем». К тому же рамаж строительной энергии Экстер с трудом вмещала тенная коробка сцены, хотя, по свидетельству современников, сцена массового схватки враждующих семейств даст великолепный, впервые введенный в театре колористический эффект: не только под сценой, но вся она, до всей высоты, зацвелагет ритмическим сверканьем шпал и яркой игрой костюмов»<sup>32</sup>.

Действительно, до сих пор поражают своей классицистичностью и отточенным мастерством исполнения экстерские эскизы костюмов, вошедших в золотой фонд советской сценографии. Их насыщенная гамма, сочетающая открытый локальный цвет с ахроматическими тонами, напоминала о кубинистических истоках. Вместе с тем констатация их несочетания — диссонанса на полиморфном ритме — завлаживающих спирально на головных уборах и на плечах пластин. Не случайно также Экстер черпает прообразы в стилистике барокко, ибо не земное, плотское, а духовное начало господствует в этом искусстве. Именно спиралевидный демонический вихрь, в котором «закрученны» фигуры экстерских героев, сообщает их красоте гибельно-трагическое звучание, предугадываемое заранее разякую спектакля и проливает свет на мировидение художницы, трактующей своих героев как персонажей всемогущей катастрофы. Вероятно, что работавший одновременно с Экстер в Камерном театре Г.Якулов, хотя и совершенно в ином драматургическом жанре — в комедии и буффонаде — проявляет редкое с ней единомыслие.

Обычно принято противопоставлять Экстер и Якулова друг другу: железной логике и конструктивности сценических решений Экстер — изощренности прихотливой фантазии, спонтанную импровизационность и деструктивную нерасчетливость исповиторных якуловских решений. Конечно, Якулов, как и полагается, в театре, видящий, выглядит более занимательным, деконструктивным, игривым. Естественно, нельзя усматривать близость и в трактовке сценического пространства, видоизменяющегося, протекающего во времени, динамичного, способного аккумулятировать духовную энергию происходящего на сцене театрального действия. Ибо мало сказать, что изобретательно эффектные, поражающие виртуозным остроумием якуловские декорации и костюмы как нельзя лучше отвечали поставленной Таировым задаче: «Итак, в комедии и фарсе «Панцесса Брамбилла» по Э.Т.А.Гоффману (1920), действие которой развивалось в стремительных ритмах гарнитулы и салютарной. Конечно, нельзя также ставить знак равенства между пространством трагедии и пространством комедии или буффонады. Но нельзя полагать, что неожиданные метаморфозы художника были лишь результатом блестящего «аккомодирования» режиссерскому замыслу. Убедлена, что инкито из участников «Брамбиллы» не подолжен так близко, как Якулов, к Гоффману в искусстве, сыгравшем большую роль в становлении мышления, умонастроения, творчества в целом. Согласно, что каждая сцена и снова доказывать, что крылатая мечта стократ сильнее бескрылой действительности — составляла пафос этого зрелища»<sup>33</sup>. Однако, если присмотреться к якуловским эскизам декораций и живописному панно на тему спектакля, нельзя не заметить, что автор их, охорашиваясь в игре разноцветных фильтров, не так уж бездумно веселился. Если можно согласиться, что «Гоффманна, с безумной для нее путаницей фантазии и реальности, в якуловском панно изрядно инкрова романтической транзитивности»<sup>34</sup>, то с Якуловым этого не произошло. Есть что-то пригнанным, какой-то отблеск потустороннего мира и зелено-болотном цвете панно с фигурами карнаваль-

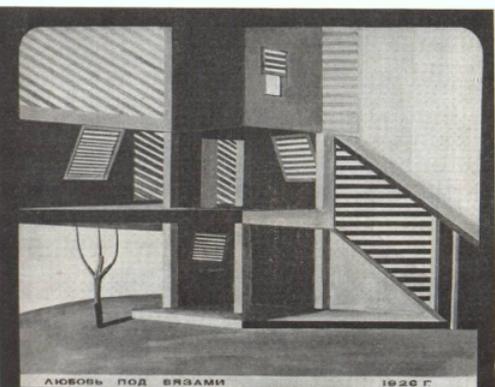
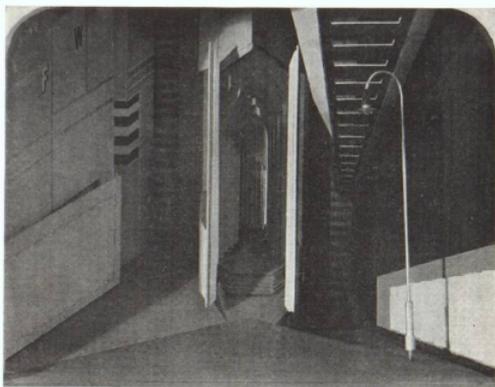
ных носатых масок, словно готовом проглотить их в своем мутно-зловещем пространстве. Мистериальный характер носит и само пространство действия, благодаря заволакивающему освещению самых декораций, прописанных по золотой и серебряной фольге извивающиеся, спиралевидные формы колонн, змеиноподобный пандус, заменивший перила лестницы, ведущей не столько во дворец, сколько в таинственную бесконечность, — это не отражение действительности, а изобретенный художником мир, в котором (воистину) смешалось все «земное и небесное», где нет начала и конца, потому что «творимые им» формы, демонстрирующие готовность к непрерывным метаморфозам, способным самостоятельно «вступать в новые пространственные световые связи и, при всей их неожиданности, туго переплетены между собой. Таким связующим началом являлась живопись, сглаживавшая условную архитектуру и причудливую пластику, между которыми не существовало резких границ, способных препятствовать пересечению одних объемов в другие. Таким своеобразным приемом Якулова решал проблему включения времени в создаваемый им динамичную пространственную систему пластического искусства».

В «Принцессе Брамбилле» художник погружал зрителя в карнавальный, феррический стихию декоративного многоцветия, используя фактуру и неживописные материалы. Однако им способом был и на самоограничение. Тому пример — оперетта «Жирюлье-Жирюлье» Ш.Лекока (1922), где несколько белых экранов, установленных на столах, в которых вены боковые лестницы, и выдвинутыми по ходу действия площадки или низависо обнаруживаемым людям, куда проваливались актеры, были удобно смонтированы в довольно жесткую конструкцию для этого неатеистического представления. Портативная функционально обратного жилого-кухонского оформления комплексировалась изобретательностью построения костюмов, отличавшихся необычной и только ему присущей фантазией. Вообще театральные костюмы Камерного театра могли бы составить самостоятельный предмет исследования, настолько они были самобытны и новаторскими.

Подводя некоторые итоги этапу, пройденному Камерным театром, на диспуте, проходившем в Москве в декабре 1921 года, Таиров, возражая ораторам, упрекавшим в пассивности и апатичности руководителей академических театров, сказал: «По какому направлению мы должны проявить активность? Я вижу ужасающее будущее. Я вижу ужасный прирост мещанства, огромную волну мещанства, которая всплывает, как накин, на жизни и которая будет захлестывать все. Я вижу слезливую публику этих четвергательных магазинов, которая диктует свои вкусы и на потеху которой нарождаются новые театры миниатюр, и сейчас задача Академических театров должна заключаться в том, чтобы протастоять... волне мещанства... Это можно сделать, если будут делаться настоящие произведения искусства... Когда вы приходите в театр не после сытного обеда, а после работы, вы в этом театре должны найти либо новую бодрость, либо новое восславление душевное — что дает трагедия или театр близкий к трагедии, либо вы должны отдохнуть, дав какой-то исток своей измученности и получить новую жизнеспособность — то есть по-настоящему посмеяться. Это дает комедия и буффонада. Это то, что нужно, что оживляет искусство, это то, что гораздо важнее, чем увидать сотни детей, одетых в красивые платья и не умеющих ходить по сцене. Актеры по силе возможностей эти потребности удовлетворяют... руководители пролетариата должны быть благодарными актерским коллективам за то, что они в такую трудную минуту сохраняют этот героизм, впрогалоде существуют, но не понижают работы... не ставят таких пьес, которые были бы доходными, а крепко, как все четыре года держат знания подлинного искусства, которое всем нужно, пролетариату, всем слоям населения»<sup>25</sup>.

Собственно говоря, подобных принципов Камерный театр придерживался со дня образования театра и продолжал их. Но прежде чем перейти к постановкам, характерным для нового этапа в искусстве этого театра для середины 20-х годов, необходимо сделать некоторые отступления.

Оно касается проблемы конструктивизма — как эту проблему понимал Таиров и в чем была его отличие от Мейерхольда. Вопрос о том, кто первый использовал в театре конструктивистскую декорацию, в начале 1920-х гг. очень резко дебатировался и в печати и на диспуте, да и теперь бесплодный спор дает о себе знать. Даже А.Коолен в книге «Странная жизнь», вышедшей в середине 70-х гг., вспоминая ожесточенную «битву» между сторонниками того и другого мастера, утверждает: «Суть конструктивизма была в спектаклях «Дамир», «Кифарель» и «Король Арлекин»<sup>26</sup>. Однако в разворачивающейся полемике речь шла не о конструкции, а об использовании возможностей конструктивизма на театре, что далеко не одно и то же<sup>27</sup>. Для Мейерхольда театральным конструктивизмом означал не просто новые приемы овладения сценическим пространством, но главным образом включал в себя новый метод общения театра со зрителем, активно воздействующего и формирующего его идеальную и эстетическую среду<sup>28</sup>, что возможно было осуществить при совершенно иной планировке и структуре самого театрального здания, с одной стороны. С другой — конструктивизм, являясь новым направлением в архитектуре, хотя преемственно связанный с кубизмом и футуризмом, имел в театре свою специфику. Его функциональные особенности подразумевали не только техническую и технологическую основу сцены, но и воспитание нового зрителя, искусство которого в полную меру расширялось лишь в тесном взаимодействии с декорацией или сценической установкой, способной трансформироваться по ходу развития действия. Конструкция же — осно-



ва любой декорационной системы — определяет взаимоотношения между отдельными частями и деталями оформления, планировкой, строительными, живописно-объемными и др. Кроме того, конструктивизм, используя лабораторные опыты в станковой живописи с новыми неживописными материалами (в первую очередь — в лице Татлина), вводил на сцену новую фактуру в декорации, которая, будучи эстетически осмыслена в общем режиссерском замысле постановки, способна была влиять на характер сценической среды, придавая ей хрупкость, вязкость, жесткость и т. д. Фактура обладала качественными, обогащенными и эмоционально и содержательно художественный образ спектакля, усиливая его воздействие на восприятие зрителя. Из этого можно сделать вывод, что единая сценическая установка в Театре им. Вс.Мейерхольда и Камерном театре «работала» на образ спектакля по-разному, имея существенные различия.

Выявить эти различия можно на примере спектакля «Человек, который был Четвергом» по Г.Чехову (1923) в декорации А.Веснина, в котором Таиров надеялся «перерезать» успехи конструктивистских постановок Мейерхольда. Надежды не оправдались, хотя веснинская конструкция, изображавшая современный индустриальный город, была добротно сделана, оснащена тремя двигающимися лифтами, подвижными тротуарами, мостами, встречающимися рекламными и т. п. Однако оформление заняло настолько много места, что выходящую «актеров на передний краешек планшета. Тут, возле рампы, они не столько играли, сколько, демонстрируя «ярчайшие костюмы и танцы», дополняли собой урбанист-

В. и Г.Стеинберг  
«Лабиль пол  
«Визит»  
Ю.О'Нил  
Кэс Декларин  
1926. Гуашь

В. и Г.Стеинберг  
«Нер» Ю.О'Нил  
1925. Масло

тическую конструкцию, ей служили и подтверждали ее работоспособность. А она работала уютно. Движущий механизм из «стальных реек» по сути дела был всего лишь громоздкой декорацией<sup>40</sup>. Конечно, весниская конструкция воздействовала на зрителя визуально. Но ее функциональные возможности и практическое использование актерами были сведены до минимума, фактически синхронизированы.

То же происходило и при весьма почетном и в другом плане, так как тенденция выстроиться на сцене подобного рода бездействующую конструкцию стала своего рода «расхожим местом», моделью для подражания, выходящей сути использования конструктивизма в театре и вызвавшей огромный поток подражаний, что подтверждается работами даже маститых художников, оставивших за собой «шедевр» постановок, именуемых конструктивистскими<sup>41</sup>.

То ли подпадалось общему увлечению, то ли под напором критики, усилившей атаку на Таирова с требованием решения в стольких актуальных социальных проблем, а может быть, под воздействием того и другого, он делает резкий, крутой поворот, и отныне, с приходом в Камерный театр в 1924 году художников В. и Г. Стенбергов, на сцене театра утверждается новый тип декорации — почти монохромной, аскетичной, с графическим жестким каркасом, основанном передающим время и место действия. Впрочем, время скорее «прочищалось» в форме костюмов, решенных тоже обобщенно, графически отвлеченно, порой в духе плакатного гротеска, с подробной продуманными деталями, берущих на себя основной цветовой акцент.

Однако, если вспомнить весьма пронзительную чеховскую характеристику режиссера: что все то, что он делал, было «с целью», а также дозуг, брошенный А. Луначарским — «Назад к Островскому!», который Таиров тут же воплотил в малодушной постановке «Грозы» (1924), многое прояснится. Речь идет отнюдь не о каких-то конъюнктурных соображениях, а о реальной необходимости искать новый контакт со зрителем — в силу государственной репертурной политики и заметно изменившейся ситуации, в частности, в изобразительном искусстве. Между тем показательно, что Таиров на протяжении почти десяти лет сотрудничает со Стенбергами — художниками, известными своими пространственными сооружениями в пору работы еще в ИНКУБЕ и создавшими себе имя первооткрывателей нового стиля в области кинокадрата, рекламы и т. п.

Талантливый Стенбергов не вызывает сомнений, но перемена в облике спектаклей Камерного была настолько разительной, что даже сейчас она представляется скорее переходным моментом к следующему этапу в развитии театра. Не потому, что были допущены какие-то промахи в области вкуса, такта, чувства меры. Все было безукоризненно логически построено и продумано до мельчайших деталей, все было продумано в заботе об выявлении идеологического конфликта и чистке идей. Ю. О'Нила — «Любовь под вулканом» (1926), «Косматая обезьяна» (1926) и «Негр» (1929), занявших почетное место в деятельности театра и принесших ему успех. Оформление Стенбергов отвечало принципам «структурного реализма», «конкретного реализма», которыми руководствовался Таиров. И все же рационализм, преобладавший в решениях художников, вызывает ощущение, что их сценические конструкции близки инженерным сооружениям, пусть законным, немалословным, но все же лишь спроектированными на трехмерное пространство сцены. Сохраняя на себе печать макетирования, они не приобретают новые пластические качества во взаимодействии с актерами. Они могли восхитить зрителя натуралистичным подобием чехарки в трюме корабля с горющей пелью, в толку которой потяе, чуждые матросы подбрасывали уголь («Негр»). Могли с помощью подвизанных шлюп передать мрачность узких улиц, задвигавших небоскрегами, или задвигавших на геронино, уютный быт в состоянии бредя («Негр»). Однако таинственная преобразование действительности искусством — то, чем так блистательно владела предшественница Стенбергов, в данном случае не возникало. Думаю, не возникало потому, что свобода творческих поисков, присущая стенберговским кино-театралам, оказалась тесной, скованной, не учитывающей в должной мере декоративно-зрелищные возможности театра. Свет работал. Музыка тоже. А окружающая актеров среда не нуждалась ни в домысливании, ни в сопереживании. Как любая декорация стенберговских декораций воссоздавала проза жизни, была утрачена позитивность художественного образа. Пусть в них проявлялись остро выраженная социальность. Но в предельных приемах конструктивизма отсутствовало, как правило, главное — элемент игры. Ширмы двигались, сжимая пространство. Можно сказать, что пространство становилось по отношению к героям в какой-то степени метафизическим — физически давило на них, оставалась мизансцена душевного состояния — как любая декорация. Она была фоном действия. Правда, установка трансформировалась, но настолько в театре не стала: еще в начале XIX века подобные изменения были во много раз сложнее и неожиданнее.

Словно оступив к своим увлечениям строгими, инженерно-графическими, но лишеными пластичности сценическими установками, Таиров к концу 1920-х годов вновь затосковал по красоте, о чем и поведал в устных и печатных заявлениях. Этот «выраж» совпал с призывом к красоте и Мейерхольда, обозначившим новый этап творчества мастера.

\*\*\*

Так в чем же разница между Мейерхольдом и Таировым? Оба не признавали ровной планировки пола, пользовались единой транс-

формирующей или статичной сценической установкой, строили мизансцены как по горизонтали, так и по вертикали, в полную меру используя трехмерность пространства. Тот и другой вводил музыку в драму, сложную световую партитуру и пр. Тем не менее различия были весьма принципиального характера и относились не только к равному репертуру и его трактовке. Они заключались даже не в отношении к зрителю, которому Мейерхольд придавал исключительное значение в качестве соучастника сценического действия и адресата своих постановок широкой и узкой разной аудитории, а в то время как Таиров создавал как в меру и театр, рассчитанный на определенной, свой круг публики. Различия коренились в характере самой образной структуры спектаклей.

Работавшие с Таировым художники создавали на театральных подмостках новый мир, не адекватный реальной жизни, творили условное, но бытовое сценическое пространство, используя принципы кубизма, кубофутуризма, а потом и конструктивизма. Они преобразили сценическую среду в некую самостоятельную данность, представляющую собой как бы спроецированную в пространство объемную живопись, в которой цвет — подвижник, меняющий свою интенсивность и тональность, определял атмосферу действия. Таировская реформа живописной сценической среды, произволившей динамичной света и собственной кубизму архитектурно-тонкую построения формы, по-новому решала проблему соответствия объемной фигуре актерской преходимой пространственной сцены. Каждая постановка Камерного театра 20-х годов была уникальна и завершена. Оформление создавалось в основном мастерами настолько самостоятельными и свободными в полете фантазии, что они как бы полностью исчерпывали себя в данном спектакле, чтобы снова возникнуть в новом для себя облике при решении следующего зрелища. Не менее неповторимостью обладали и спектакли Мейерхольда. При этом всякое (или почти всякое) его решение определяло не лишь эстетические возможности и варианты. Радикально переобразовало условную сценическую среду, Мейерхольд, в отличие от Таирова, активно использовал в оформлении вещественные бытовые предметы. Их роль в спектакле определялась не женской, а сценической логикой трактовки пьесы. Всякий раз заново нафантозировав форму постановки, в основе которой лежала сложная и оригинальная «архитектурка» динамичной конструкции, эта конкретная предметная среда только в театре, но в жизни, как актером обретаемая форма, образую характерную, определяла те или иные этические и эстетические оценки поведения персонажей в спектакле. В целом опыты Мейерхольда составили последовательно разработанную систему приемов, «приспособлений», по-разному преобразуемых и по-разному включаемых в сценическое действие. Именно потому, что Мейерхольд работал с предметами миром вещей (актер и вещь — это уже театр), его система оформления спектаклей носила универсальный характер. Именно как гибким и подвлажным системы, а не как образцом для подражания могли быть пригодна во все времена, не теряя ни своей остроты, ни новизны. Парадоксально — неслучайный факт, — что «лучше всех, тоньше всех, глубже всех искусство Мейерхольда воспринимали тогда не его сподвижники, но люди, близкие Станиславскому»<sup>42</sup>. Не случайно и то, что многие открытия Мейерхольда 20-х гг. нашли развитие, были продолжены советскими режиссерами и сценографами в 1960-е и последующие годы, тем самым подтверждая профессорское слова Е. Вахтангова: «Мейерхольд дал корням театрам будущего — будущее и востает ему!»<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Микола Чехов. Литературное наследие в двух томах. М., 1966, т. II, с. 401. Цит. по изд. Е. Б. Мириня. Проблема синтеза пространственных искусств (Очерки теории). М., 1962, с. 15.

<sup>41</sup> Александр Веснин. Русское живопись, театр. М., 1961, с. 7.

<sup>42</sup> В изображении А. Таирова оформление ассоциировалось с мифическими персонажами, а в его постановках — с образами, выходящими об этом спектакле подобное восприятие режиссера стало как бы само собой определенным фактором образной трактовки декораций.

<sup>43</sup> А. Александров. Странная жизнь. М., 1975, с. 105.

<sup>44</sup> К. Д. Рубинский. Творческий путь Таирова — В изд.: Режиссерское искусство А. Д. Таирова. М., 1957, с. 20.

<sup>45</sup> В своей очерке «Из истории с. 20».

<sup>46</sup> ЦПАИ, ф. 648, оп. 2, дел. арх. пол. лл. 123—124. Из сценариев августа от 9 декабря 1921 года. Публикуется впервые.

<sup>47</sup> А. Александров. Странная жизнь. М., 1975, с. 297.

<sup>48</sup> На роль первооткрывателя в использовании принципов конструктивизма в театре претендовали Г. Якулов, А. Веснин и многие другие достойные художники. Мейерхольд же утверждал, что именно приема конструктивизма были применены им впервые с Ю. Бонди при постановке «Незнакомки» А. Блока в 1914 году в залах Теннисного училища.

<sup>49</sup> Очевидно, что в современных исследованиях творчества А. Экстер предлагал считать «точкой отсчета» зарождения конструктивизма на сцене сцены декорации Экстер к «Ballé satanique» на музыку А. Сербина, задуманной художником вместе с балетмейстером К. Голицыным в 1922 году, но не осуществленной. В эссе — в изд. М. Колесников, «на площадке, больше походящей на цирковую арену с трапециями, батутом, ястинами, канатами, художники Мейерхольд выстраивают «полосу» конструктивизма в «американотек», подвигив их графически строгую ритмику «шпалерам» (см. М. Колесников. Александр Экстер. От импрессионизма к конструктивизму, М., 1975, с. 14—15).

<sup>50</sup> На мой взгляд, если приравнять точку зрения автора, то конструктивизм зародился гораздо ранее — во время первых сценических «аппаратов» для исполнения акробатических цирковых номеров. Что же касается конструкции, а не конструктивизма в театре, то при желании ее можно усмотреть даже в системе стаяков, по которым «продолжили на сцене путь Орфея» А. Д. с большой высоты вниз», а оформлялись в театральный олимп «Буря» А. Д. с Г. Глоба, поставленной Д. Мейерхольдом в Мариинском театре в 1911 году.

<sup>51</sup> В. Рубинский. Там же, с. 26.

<sup>52</sup> Параллель декорации Таирова Ю. Александров к пьесам Г. Г. Кавьера «Гроза»

<sup>53</sup> «Образ жизни».

<sup>54</sup> К. Д. Рубинский. Мейерхольд, М., 1961, с. 328.

<sup>55</sup> В. Зайцев. Современники. М., 1969, с. 323.