

# В МИРЕ ИСКУССТВА

ВЛАДИСЛАВ ИВАНОВ



## ПОЛУНОЧНОЕ СОЛНЦЕ

*«Федра» Александра Таирова в отечественной культуре XX века*

**В**еликий процесс возвращения замолчанной, оболганной, арестованной художественной культуры, начавшийся в литературе, расширяется, захватывая новые сферы: музыку, живопись, театр. Всплывает фантастический материк, в рельеф которого нам предстоит еще долго всматриваться и вживаться. Восстанавливаемый историко-эстетический контекст разворачивает неожиданной стороной и уже известные явления, преобразая их смысл. Так с новой остротой встает вопрос о месте и значении искусства Александра Таирова.

Создав в 1914 году Камерный театр, Таиров с героической решимостью утверждал свою художественную идею, не страшась крайностей и противоречий. Он отвергал «средние» жанры, по логике тех лет воплотившие прозу жизни, и делал ставку на «мистерию-трагедию» и «арлекинаду-комедию». Но эти вечные жанры требовали современного сценического языка. Ощувив в завоеваниях изобразительного авангарда брожение нового театрального смысла, режиссер пересмотрел все элементы спектакля: актерское мастерство, декорацию, мизансцену, сценическую атмосферу.

Красота, парадоксальная и трагическая тема русской культуры, нашла в нем последовательного, хотя нередко одностороннего истолкователя. В формуле «красота спасет мир» Таиров расслышал прежде всего вознесение красоты над миром и принял ее как благословение эстетической гордыни.

Начало века, когда складывалось художественное мировоззрение Таирова, отмечено разложением целостного гуманистического идеала на ряд самостоятельных взаимонеобусловленных божеств: Красоту, Истину и Добро. Таиров демонстративно выбрал Красоту. И как ни велика была его надежда на эту тщательно продуманную и виртуозно воссоздаваемую красоту, в его знаменитой «Федре» она, по свидетельству зрителя-современника, «веселит, но не спасает».

Однако этим выбором искусство Таирова не исчерпывается. Режиссер мечтал о восстановлении органического триединства под водительством красоты. Он стремился «к обретению человеком утраченной цельности». И постепенно в формуле Достоевского ему приоткрылся глагол «спасать» в значении «жертвенно служить». Но возможностей естественного развития оставалось все меньше. Истребительные кампании, утверждение соцреализма заставляли режиссера принять эстетическую середину, с которой он так и не смог примириться. Закрытие Камерного театра в 1950 году стало вынужденным признанием того, что окончательно сломить Таирова не удалось.

Современные театроведческие концепции культуры 10—20-х годов часто вращались в кругу скудно понятой гегельянской триады: тезис (Станиславский) — антитезис (Мейерхольд) — синтез (Вахтангов). Жестко сцепленная, триада эта ставила Таирова вне логики истории. Печать osobости делала его то избранником, то отверженным И в том и в другом случае вклад режиссера выглядит сколь несомненным, столь и неопределенным. А между тем искусство Таирова принадлежит не только прошлому.

Современный театр, в своих высоких проявлениях мучительно пытающийся соединить красоту и истину, нуждается в широком духовном и эстетическом обосновании. И всякому подлинному художественному усилию в этом направлении суждено учиться в вдохновляющий и отрезвляющий опыт Александра Таирова.

Московский театральный сезон 1921/22 года остался в истории великим сезоном. «Ревизор» Станиславского, «Гадибук» и «Принцесса Турандот» Вахтангова, «Великодушный рогоносец» Мейерхольда... В этом блестящем ряду «Федра» заняла одно из первых мест. В ней произошло превращение эстетического театра, исповедуемого Таировым, из частной инициативы в знамение эпохи. Многие были готовы увидеть в «Федре» осуществление «мечты двух театральных поколений: трагический спектакль».

«Федра» стала одним из главных достижений театра начала 20-х годов, а вместе с тем и всего XX века, была причислена к постановкам, «служившим оформлению духовного наследия революции»<sup>1</sup>. Последнее тем более неожиданно, что в первое десятилетие существования Камерного театра Таиров сторонился непосредственной социальной проблематики. Древние и модернизированные предания всех времен и народов были для него предпочтительнее той жизни, которая его окружала. Однако и в отборе сюжетов и героев и в их интерпретации не могла не сказаться, хотя бы опосредованно, действительность, грозно обступившая художника.

Явления искусства далеко не всегда поддаются прямому соотношению с историческими и социальными реалиями. Спектакли Таирова в этом отношении представляют позицию крайнюю и жесткую. Но можно и должно разглядеть зашифрованный в них образ человека, опознать его самочувствие, проанализировать характер его самоосуществления. Сделать это не просто потому, что сам Таиров и современная ему критика (а часто, как следствие, уже и историки) более всего любили поговорить о цеховых делах и проблемах: кто ввел конструктивизм, как выглядит актер-мастер и актер-дилетант и т. д. Критика, имевшая вкус к социальной проблематике, была склонна скорее рассуждать о том, чего «не отражает» искусство Камерного театра. Но историку важно другое — понять, что же в нем все-таки отразилось?

В постижении опыта революции, в напряженной ситуации, когда во всей остроте возникал вопрос о «крушении гуманизма», о жизни и смерти, искусство очищалось от второстепенного, обыденно-рутинного. Наиболее крупные художественные явления этих лет отмечены трагической серьезностью и духовной свободой в решении последних вопросов.

Как и всякий художник, Таиров прежде всего искал натуру, которая бы вдохновляла его воображение, творческое чувство и обладала бы внутренним единством с его способом восприятия мира. Та натура, которой пользовался Художественный театр, была заказана Таирову. Пестрая эмпирия социально-психологической жизни квалифицировалась им не только как скверная, для искусства неплодоносная, но и недостаточно реальная. Таиров говорил о Художественном театре только в связи с натуралистическим театром. Все что в практике Станиславского и Немировича-Данченко выходило за пределы этого тождества, было для него неинтересным и как бы вовсе не существующим. Если натура Художественного театра представлялась ему эмпирической и пошлой, то натура условного театра виделась обескровленной и выхолощенной. Критикуя декоративно-композиционные решения актерскую технику, предлагаемую Мейерхольдом предреволюционных лет, Таиров возражал образу человека, создаваемому средствами этого искусства. Тут человек, по его мнению, представал обезличенным, утратившим самостоятельное и самоценное бытие, догматически, без остатка подверстанным к роковым и фатальным силам. Но в этой полемике на оба фланга вопрос о подлинной реальности не разрешался, а драматически заострялся.

На культурном перекрестке 10-х годов важным и соотносимым с мироощущением Таирова было возникновение акмеизма, утверждавшего себя в противовес символизму, но и признававшего родовую общность с ним. Для символистов слово в поэзии, живописная поверхность, сцена важны и существенны потому, что в них «сквозят» миры иные, создавая символическую глубину. Акмеисты в поэзии, художники круга «Бубнового валета» в живописи, Таиров в театре решительно отказывались от миров иных.

Театр прекрасен, потому что он театр. Ему не нужно быть храмом, кафедрой, домом Прозоровых, но достаточно явить себя, раскрыть все свои возможности. Искусство есть высшая, наиболее совершенная реальность. Оно подобно солнцу, а не луне.

<sup>1</sup> П. А. Марков. О театре. В 4-х тт. М. 1976, т. 3, стр. 137. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи.) П. А. Марков — выдающийся критик. В нем рецензент соединился с театральным мыслителем. В бурные 20-е годы он сумел создать такую критическую позицию, которая позволяла найти общую меру объективности и вчувствования для театральных течений, казалось, взаимоисключающих друг друга. Перед его методологией распахивалось искусство Станиславского и Мейерхольда, Таирова и Вахтангова.

Светит, а не отражает. Таиров выступил с несколько неожиданным лозунгом неореализма. Но реализм выражался всего лишь в трезвом понимании того, что возможности театра ограничены, что он не может превзойти себя и, по предписанию Вяч. Иванова, стать «соборным действием». Впрочем, смирение было паче гордости, ибо Таиров в глубине души был уверен, что театр превыше всего. Скепсис в отношении универсалистской миссии не мог поколебать безмятежно-праздничного приятия театра как такового. В эстетической концепции Таирова сцена праздновала свою независимость, утверждала свой незаемный источник вдохновения.

Художнику — жрецу, магу, медиуму — был противопоставлен художник — мастер, строитель, архитектор. Сравните мандельштамовское: «Для того чтобы успешно строить, первое условие — искренний пиетет к трем измерениям пространства — смотреть на мир не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец... Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство».

В этом контексте становится понятнее связь культа мастерства, исповедуемого Таировым, и его борьбы за овладение сценическим пространством. Символистской, условной, мерцающей, метафизической глубине режиссер стремился противопоставить безусловный, ясный, проработанный объем сцены. В противовес музыкально-живописной дематериализации природы, растворяемой в игре цветовых пятен, в причудливых потоках зыбких, двоящихся линий Таиров выдвигал эстетику отчетливых и определенных форм. Так происходило перемещение акцентов с дионисийского неистовства на аполлоническую упорядоченность. Режиссер разделял с акмеистами пафос новой конкретности, новой предметности, возврата к вещам. Художники новой волны жаждали обретения твердых контуров человеческой личности и активного, деятельного ее наполнения. В качестве рабочей формулы родился образ «нового Адама». Так в завуалированном эстетической полемикой и культурной символикой виде возник «один из основных мотивов всякой революции — мотив о возвращении к природе» (А. Блок).

Притом весьма знаменательна трансформация безгрешного естественного человека в яростного человека стихии. В поворотные времена тень Руссо так или иначе появляется на исторических подмостках, требуя отомстить за поруганную человеческую природу, суля за это небывалое награждение. В начале 20-х годов эта тема стала достоянием не только акмеистских течений, но и всего искусства в целом. Вне связи с нею можно упустить важные смысловые оттенки в «Скифах» и «Двенадцати» А. Блока.

Спектакли Таирова часто могли служить примером самовлюбленности культуры, высокомерной ко всему «человеческому, слишком человеческому». Тем не менее они оказались глубоко причастны к спору о человеке, что выражалось в основных для искусства Камерного театра антитезах: космос — хаос, эстетизм — варварство, культура — стихия, разум — страсть.

Во время первых триумфальных гастролей в Европе в хоре восторженных и негодующих голосов слово «варварство» прозвучало громко, на все лады. Одни видели здесь источник творческой мощи, другие — умаления интереса к этике, свидетельство сугубо эстетического к ней отношения.

Таиров, по его словам, шел к «Федре» через «промежуточные звенья постановок-эскизов, постановок-этюдов».

«Сакунтала», которой открылся Камерный театр 25 декабря 1914 года, прозвучала еще вполне благодушно. Здесь человек был растворен в одушевленном природном космосе, которому неведомы сомнения в себе. В нем нет места силам-антагонизмам. Все согласно и гармонично движется к разрешению и успокоению. Конфликт, держащийся недоразумением, подобен легкому дыханию, коснувшемуся поверхности зеркала. На миг стекло затуманивается, чтобы затем просиять с еще большей ясностью. Душевно безупречны и героиня, и ее подруга, и ее приемные родители, и деревья, и звери, и боги. Люди не пытаются противопоставить дом миру и укрыться в нем. Художник Павел Кузнецов создал на сцене некий обобщенный храм, очертания которого растворил растительным орнаментом. Так декоративно-пластически воплощалась тема природы как храма и храма как природы. Человеческая душа здесь только часть всеобщей пантеистической душевности, не различающей добра и зла.

За месяц до премьеры «Сакунталы» 1-я студия Художественного театра, где стремительно восходили такие артистические таланты, как Е. Вахтангов, М. Чехов, С. Гиацинтова, С. Бирман, показала спектакль «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу (режиссер Б. Сушкевич), ставший для многих программным. Два новых, возникших почти одно-

временно театральных организма начинали свое существование, казалось бы, общей темой, но представили ее в весьма не схожих вариантах.

В «Сверчке на печи» хрупкая, незащищенная человеческая душа постоянно находилась под угрозой. Ей удавалось осуществить и отстоять себя только под пение сверчка у теплого очага в пространстве дома, укрытом от огромного внешнего мира. Только урывками и контрабандой можно было удержать «ясность и свет жизни» (П. А. Марков, т. 1, стр. 371). Света хватало лишь на то, чтобы согреть людей, сбившихся в тесный кружок. Он переливался из глаз в глаза, жил в доверчивом пожатии рук.

Для 1-й студии свойственна проповедь душевности как этического принципа, как способа сохранения человека в человеке.

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

Здесь страсть сдержанна и целомудренна. Непризнанная и отвергнутая героиня готова скорее вовсе отказаться от каких-либо притязаний, чем исказить взаимоотношения с миром исступленными домогательствами. Страсть не вырывается из-под контроля характера. Они уравновешены в гармоническом единстве личности, вписаны в ее идиллический природно-человеческий мир.

Среди гнетущей и тревожной нескладницы четырнадцатого года, когда уже вполне ясно ощущалась взрывчатая начинка XX века, на подмостках Камерного театра возникла в красочном мареве утопия цельной, гармонической природной жизни. Что в этом последовательном противопоставлении истории как войны и великого шума — и природы как мира и великой тишины? Историческая глухота или сознательный вызов наличной реальности?

Вместо ответа можно констатировать, что такое безмятежное, утопическое равновесие всего сущего неизбежно и скоро было утрачено. В последующих спектаклях человек теряет возможность гармоничного и просветленного самоутверждения. И если в «Сакунтале» Таирову удавалось сопрягать душевность и красоту, то дальнейшее движение далеко увело от этого счастливого равновесия. Душевность не выдержала все возрастающих притязаний красоты.

Сам Таиров, пытаясь объяснить, каким образом театр пришел к «Федре», вспоминал свою постановку «Адриенны Лекуврёр» Скриба (1919), где героиня, волей автора, читает монолог из расиновской трагедии. Может статься, что рационально путь к «Федре» виделся именно таким. Но если попытаться найти менее формальные предвестия «Федры», то придется вспомнить спектакль «Фамира-кифаред» (1916), ставший «первым подлинным сценическим манифестом» (П. А. Марков, т. 2, стр. 85) эстетического театра. Здесь мы найдем многие из тех мотивов, которые обрели трагедийное и универсальное разрешение в «Федре».

В основе «Фамиры-кифаред» И. Анненского угадывается конструкция еврипидовского «Ипполита». Античная пьеса держалась сопряжением героя, посвятившего себя аскетическому служению Артемиде и отвергающего естественный человеческий закон любви, и Федры, охваченной запретной страстью к пасынку. Анненский трансформирует служение Артемиде в тему художника, «сердцем гордого и сухого», в котором нет места «ни матери, ни сестрам, ни отцу». У него «безлюбная сущность», и живет он только для «чернозвездных высей». Фамира целиком посвятил себя музыке, но музыка вне любви оборачивается не даром, а проклятием, трагической виной. Художник, всем пожертвовавший в аскетическом служении, оказывается подсуден. Он приговорен к тому, «чтобы музыки не помнил и не слышал». Таиров вслед за Анненским вывел на подмостки героя, беде которого сочувствовал, но вину которого разделять отказывался. Многие родило Фамиру — каким он предстал в исполнении Н. Церетели — с русскими символистами, ориентированными на «мир горний». Показательно, что заметки Таирова о Фамире близки его аргументам против условного театра: «Фамира — не чувствует своего тела (живя духом), и потому движения его механичны, рассеянны, безразличны... Он отрешен от земли и повис в воздухе» (Записная книжка А. Я. Таирова. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 2).

Фамира живет только духом. Чувственная, исступленная стихия была воплощена в плясках менад и вакхов, то предельно заторможенных, замирающих в позах томительно-неподвижных, почти скульптурных, то вырывающихся в экстатических, «животного темперамента», движениях. Призыв Таирова на репетициях — «надо погасить в себе сознание и поддаться одному только инстинкту», о котором свидетельствует Али-

са Коонен, оказался, правда, трудновыполнимым. Критика сетовала, что «менады, раздетые снаружи, остались застегнутыми на все пуговики изнутри».

Но знаменателен сам интерес режиссера к персонажам с погашенным сознанием, находящимся во власти аффекта. В утверждении Таировым донисийского начала была двусмысленная точность попадания. В 1916 году, когда «некалендарный» XX век уже в полной мере вступил в свои права, проповедь «ликующего безумия вакханалии» (хотя бы и представленного с аполлонической ясностью) как некоего жизненного идеала была и логична и сомнительна. Поклонением жизни как таковой в ее внеморальной глубине ответил эстетический театр на кризис этических ценностей. Попытка воплотить донисийское упоение жизнью в доступном актерско-человеческом материале приводила к появлению «неврастеничных сатиров и анемичных вакханок, страдающих истерией» («Рампа и жизнь», 1916, 13 ноября). Религия страдающего бога, растерзываемого на части адептами, несмотря на все призывы погасить сознание, оставалась сферой достаточно умопостигаемой и отвлеченной. Реальной же, ищущей и находящей воплощение была декадентская пряная чувственность. Экзотические и жеманные менады и вакхи томилась желанием, повторяя «вихлястые» линии русского модерна. Им противостояла игра сценических объемов, организованная А. Экстер строго и аполлонически ясно. (Здесь русский кубофутуризм выступал с достаточно определенной и последовательной театральной программой.)

Таким образом, уже в этом спектакле, поставленном в первый, аналитический, период жизни театра, когда Таиров проводил «своих актеров через азбуку», через разложение сценического искусства на первоэлементы, были нащупаны некоторые существенные мотивы обращения к расиновской трагедии. Но в то же время стало ясно, что эстетизация страсти как стихии имеет снижающую параллель в декадентском культе страсти как чувственности.

Нарастающий «кризис гуманизма» все более властно предъявлял права и вносил коррективы в традиционный образ человека. Вячеслав Иванов не без растерянности обнаруживал духовное распутье: «Искусство, предчувственно отмечающее внутренние процессы жизни, во всяком случае уже не находит злых пажитей в пределах гуманизма. Идя вперед, куда глаза глядят, неприметно вышли из его царства и невесть где ныне бродят кочевники красоты». В творчестве Таирова тема «кочевника красоты», покинувшего царство гуманизма, воплотилась, быть может, наиболее полно. С нее открывался путь к донисийскому человеку, от личностной формы и меры освобожденному. Так сложилась ситуация, когда художники определенного склада, жаждущие истинного и неподдельного, оказались беззащитны перед соблазном «уже не классики», а «архаики, самодревнейшего, давно изъятого из обихода» (Т. Манн). И вот Таиров обращается к догуманистическим эпохам, где, по его представлениям, вольная игра страстей раскрывалась с предельной остротой.

Здесь, быть может становится понятнее один из источников упорной, неодолимой вражды Таирова и Мейерхольда. Идея «подлинно театральных эпох», с которой последний вступил в 10-е годы, обозначала так или иначе ориентацию на высокую классику и на праздничный карнавал, хотя бы и чреватый трагическим маскарадом. Таиров же стремился сквозь классику к архаике. Удерживая и интерпретируя карнавал средствами арлекинады, в трагических спектаклях он пытался обрести ритуал, что со всей очевидностью обнаружилось в «Федре».

Один из исследователей творчества Таирова, известный историк культуры Н. Берковский справедливо указывал на «некоторую прививку классицизма к его театральной эстетике». Но если обратить внимание не только на эстетику, но и на образ человека, в ней запечатленного, то в истории театра трудно найти явление более противоположное классицизму, хотя от него и зависящее. Таиров по-своему препарировал классицистическую коллизию. Он ликвидировал, как обветшалые гуманистические предрассудки, все мотивы долженствования и распахнул дорогу страсти. Таировские герои «должны» только собственной страсти. Они спонтанно и целостно реализуют себя в разрушительном, не знающем границ порыве, в страсти. И трагизм их судьбы возникает именно на этих путях, ибо оказывается, что должны они ей в конечном счете свою жизнь.

На «Саломее» — спектакле по пьесе О. Уайльда (1917) — искатели «ликующего безумия вакханалии» могли вздохнуть удовлетворенно. Хотя здесь не фигурировали ни Дионис, ни менады, ни вакхи, многое в нем возвещало о том, что донисийский

человек выступает все более уверенно. И особенно важно, что эта тема нашла наконец в русском актерстве своего воплощения, готового и способного ей жертвенно служить. Саломеей Алиса Коонен начала свой путь великой трагической актрисы.

В «Саломее» была дана генеральная репетиция темы человека, переживающего «предельный экстаз чувственной страсти». Правда, Николай Эфрос считал, что интереснее было бы подойти к пьесе с точки зрения «трагического крушения старого мира, в который пришел Предтеча мира иного». Но Таиров здесь менее всего был расположен оглядываться на крушение старого мира. Его интересовала перспектива, а не ретроспектива. И «Предтечу мира иного» он был готов увидеть не в аскете и моралисте Иоканаане, а в охваченной страстью внеморальной Саломее. Видя конфликт спектакля в «борьбе догмы с языческой вольностью», Таиров держал сторону последней. Отвергая суд христианской морали над человеком — как несущий погибель его сокровенным творческим силам — режиссер делал это «во имя жизни, во имя плоти, во имя плодородности жизни» (Записи Таирова к спектаклю «Саломея». ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. I, ед. хр. 9). Художник жаждет вернуть яблоко познания добра и зла, чтобы предоставить героям возможность безоглядно чувствовать и действовать. Но нельзя вернуть яблоко, уже однажды сорванное. Тысячелетняя традиция различения добра и зла не могла пройти бесследно. Неведения не дано. Можно лишь попытаться теми или иными средствами достичь забвения. Одним из таких средств стало восторженное приятие жизни как стихии и силы. Но чреватое непредвиденной развязкой.

Если в Художественном театре вслед за Л. Толстым искали в искусстве «диалектику души», то Таиров был увлечен «алгеброй страсти». Для него страсть первичнее и сильнее человеческого «я». На пути к ней должен быть преодолен и характер как нечто связанное и ограниченное своим чеканом, обусловленное конкретными обстоятельствами места и времени. Характер понимается как трофей, захваченный обществом в борьбе против природного человека. И поэтому его нужно «взять назад».

Возвышая «оголенный инстинкт» до страсти и видя в ней верховную ценность, Таиров и Коонен представляли ее эстетически оправданной и притягательной. «Коонен в Саломее изображает девочку-подростка, наивно-капризную и своенравно влюбленную. Это прежде всего девственница — со всем открытым очарованием и бурными неожиданностями детства, то грациозно-прихотливого, то упрямо-настойчивого, то дико-исступленного»<sup>2</sup>. Режиссера привлекала страсть как здоровье, а не страсть как патология. Но этой «здоровой страсти» были даны такие права и привилегии, что патология рядом с ней меркла.

Самые впечатляющие описания того, как Алиса Коонен играла Саломею, оставил Леонид Гроссман: «Но вот почти сакраментальным жестом Саломея возносит руки к глазам в благоговении перед представшим ей божеством. «Я влюблена в твое тело», — молитвенно произносит царица, словно ослепленная явлением бога. И тут же, в смятении и ужасе, ее руки начинают извиваться, как змеи, готовые опутать и до смерти зажать в своих кольцах намеченную жертву» (Леонид Гроссман, стр. 43—44). В ослеплении телом, поклонении ему как божеству и готовности растерзать его как жертву не только скрыта реминисценция «эллинской религии страдающего бога», но и схвачена самоистребительная диалектика отпущенной на свободу страсти.

Как бы ни хотелось Таирову отстоять «языческую вольность» «во имя плоти, во имя плодородности жизни», на подмостках бушевала стихия, ведущая к смерти и знающая об этом. В этом спектакле страсть получила решающий и, быть может, единственный голос. И она сначала потребовала голову того, кто любим, а затем уничтожила того, кто любит. Не просто уничтожила, а обезчеловечила, отторгла от рода людского: «С полуоткрытым ртом, с неосознанно разнужданными движениями, с волей, подчинившейся слепому желанию, она становилась порою страшна, оправдывая приказ Ирода „задушить эту женщину“» (П. А. Марков, т. 2, стр. 292—293).

Освобожденный от власти и надличных сил и этических скреп, таировский человек оказывается беззащитным перед силами, действующими внутри его собственной природы. Вместе с освобождением сверху нарастали порабощение, зависимость от собственных низших стихий. В эти годы Таиров шел на понижение духовно-личного начала в своих трагедийных героях и соответственно на повышение природно-стихийного. В его персонажах воплощались глубинные, часто вытесненные мотивы эпохи.

<sup>2</sup> Леонид Гроссман. Алиса Коонен. М.—Л. 1930, стр. 42. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи.)

Трагические герои оказывались гонцами «коллективного бессознательного». И это обстоятельство делало искусство Таирова, несмотря на всю его холодность и причудливость, близким и понятным для зрителя.

В 1946 году, когда у Таирова возник замысел повторного обращения к «Федре», на встрече с труппой он говорил: «Тема трагедии — это гибельность страсти. Страсть, которая переходит все границы страсть, которая поглощает всего человека, отнимает у него разум, волю, способность к мышлению и действию, [такая] страсть гибельна для человека».

Здесь отношение к страсти совершенно иное, противоположное тому, что провозглашалось в конце 10-х годов. От безудержной апологии Таиров пришел к недвусмысленному осуждению. Надежды на возрождение человека через развязывание в нем стихии уступили место признанию: утрата гармонии неизбежно ведет к катастрофе.

Однако «Федра» 1922 года не сводима ни к одной из этих концепций. О них мы вспоминаем сейчас только потому, что одна из них предшествовала «Федре», а другая из нее вытекала. Спектакль же стал не компромиссной серединой, а высокой кульминацией в развитии темы. В нем раскрепощенная страсть была представлена в трагической антиномичности.

XX век поколебал устойчивые и ясные формы античной классики, для многих поколений сохранявшие «значение нормы и недостижимого образца» (К. Маркс). Как следствие не только в русской, но и в европейской культуре возникло тяготение к «темным, доклассическим «безднам» архаики, предпочтению хтонической «ночи» олимпийскому «дню», тенденциозная перестановка акцентов с аполлоновской упорядоченности на тайны дионисийского неистовства»<sup>3</sup>. В этом процессе Таиров, устремившийся к «догомеровскому глубинному пафосу» (А. Луначарский), занял позицию особую. Он не хотел отвергать ни аполлонической упорядоченности, ни дионисийского неистовства. Вслед за Владиславом Ходасевичем он мог бы сказать: «Имей глаза — сквозь день увидишь ночь». Для него, художника высокой формальной дисциплины, дионисийство возможно только художественно упорядоченное, аполлонически преодоленное.

Открытия в области крито-микенской культуры, увлечение которой Таиров в эти годы разделял со многими, воспринимались с воодушевлением не историко-научного, но скорее идеологического, мировоззренческого происхождения. Архаика всегда была первичнее классики. Но только теперь ей стали отдавать приоритет серьезности и подлинности. Классике же оставалась роль морализирующей, рассудочной надстройки на базисе архаического, полного сил мифа. Соответственно этим предпочтениям преобразовался таировский герой.

В журнале «Мастерство театра», издававшемся под грифом Камерного театра, в 1923 году, то есть через год после премьеры «Федры», была опубликована статья А. Топоркова «Классический театр», где мотивы, актуальные для Таирова, прослеживались в истории культуры, извлекались из сопоставления классицистического театра и романтической литературы. В ней, в частности, констатировалось: «Французский театр могучий заклинатель песен хаоса, он заставляет умолкнуть эти поистине страшные песни, которые романтическая литература всячески старалась усилить всевозможными резонаторами. Против Хаоса, Ночи, Эреба и Смерти направлена ненависть этой утверждающей воли, и действительно ее героем является Солнце, не в смысле, весьма условном, короля солнца, а скорее в древнеарийском значении солнечного мифа».

Искусство Камерного театра нельзя описать в рамках простого противопоставления классицизма и романтической литературы. В нем противоположности сходятся.

Таиров обращается к классицистической трагедии, но «всячески старается усилить всевозможными резонаторами» в ней именно страшные песни хаоса. В поисках мифологического прообраза можно сказать, что в «Федре» героем является солнце, но это солнце предстает ночным «черным солнцем». Кстати, последнее является ключевым образом в поэзии О. Мандельштама 10-х — начала 20-х годов, в нем традиционная оппозиция света и тьмы приобретает новое качество. Образ ночного солнца, «солнца вины», возникает у поэта в связи с темой «несчастной Федры». И здесь же как бы невзначай он роняет: «Федра — Россия...»

<sup>3</sup> С. С. Аверинцев, «Образ античности в западноевропейской культуре XX в.» («Новое в современной классической филологии». М. «Наука». 1979, стр. 10).

На репетициях Таиров подчеркивал, что Федра переводится с греческого как светлая. Для него важным было то, что погружение в хаос осуществляла героиня изначально чистая, светоносная, хаосу чуждая. Н. Волков подметил это обстоятельство как сквозной мотив ранних спектаклей Камерного театра и сформулировал его эффектно: «Корделия, идущая путем Гонерильи, — вот основное противоречие Коонен». Однако предметом изображения был не добрый человек на путях зла, а светлый, погружающийся во тьму, гармоничный, обнаруживающий внутри себя хаос. Публике не позволяли «этически оценивать поведение Федры или проклятие Тезея — театр не давал повода зрителю выйти из сферы эстетической реальности и театральности»<sup>4</sup>. И этот отказ от этической оценки соотносится с тягой к архаике.

П. Марков еще в начале 20-х годов обращал внимание на то, что «талант ее (А. Коонен. — В. И.)... вырос из глубоких корней символистского театра» (т. 3, стр. 73). Если доискиваться этих корней, то нельзя не обратить внимание на мифологему вечно женственного, столь остро прочувствованную символистами, особенно младшего поколения. Характерно и то, что метаморфозы вечно женственного, например, в поэзии Александра Блока связаны с нарастанием темного, дисгармонического, с помрачением светлого (Прекрасная Дама, Незнакомка, Катька).

Но стихи, освобожденной от всяких сдерживающих начал, не было дано возможности спонтанного выявления. Она представляла закованной в строжайшую пластическую партитуру. Таиров владел той тайной, что Ф. Шиллер считал главной в искусстве и которая «заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание; и тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее, притягательнее и соблазнительнее содержание само по себе». Эти конфликтные, напряженные взаимоотношения формы и содержания дают ключ к пониманию тех контрастов, которыми так полна «Федра» и которые на первый взгляд поражают своей несовместимостью. Режиссер создает театр страстей, от которого веет холодом, величавым покоем. Изображение страсти апеллирует не к душе зрителя, но преимущественно является достоянием сознания.

Здесь опять-таки небезынтересно вспомнить Ф. Шиллера, писавшего, что «произведения подобного рода тем совершеннее, чем более они даже в сильнейшей буре аффекта шадят духовную свободу (зрителя. — В. И.). Существует искусство страсти, но страстное искусство — это противоречие, ибо неизбежное следствие прекрасного — освобождение от страстей». В этом контексте становятся яснее расхождения Таирова с преобладающей традицией русского психологического искусства, рассчитанного на внутреннее вовлечение зрителя в сценическое действие, на сопереживание. Взамен эмоциональной взволнованности Таиров предлагал освобожденное от страстей созерцание. Но вне душевного соучастия духовная свобода оказывалась скорее тягостным бременем, нежели даром. В статьях начала 20-х годов, так или иначе связанных с «Федрой», можно найти множество замечаний о ледящем дыхании спектакля. В устах зрителя, приученного к душевному, «теплому», увлеченному (то есть «несвободному») восприятию искусства, они звучат чаще упреком, чем одобрением. Иногда они выглядят прямо-таки криком души, готовой отказаться от этой непосильной, холодной свободы созерцания во имя эмоционального соучастия.

Несколько позже, уже в середине 20-х годов, С. Мокульский подытожил: «Несмотря на могучую эмоциональность, от игры Коонен веяло холодом горных вершин; трагическая атмосфера оказывалась слишком разреженной для нормального восприятия рядового, не искушенного в тонкостях эстетизма зрителя».

Французская критика, для которой расиновская «Федра» являлась одной из главных ценностей национального духовного фонда и частью внутреннего обихода, наиболее остро прочувствовала то новое, что не столько привнес, сколько извлек из нее и абсолютизировал Таиров за счет других элементов трагедии. Габриель Буасси, один из глубоких ценителей «Федры» Камерного театра, увидевший в ней подлинно трагедийное явление, тем не менее считал, что создатели спектакля «не понимают Расина или не замечают, из какого тонкого сочетания страсти и стыдливости, чувственности и мысли создается его гений»<sup>5</sup>. «Рассудочное, пластичное, величавое и ледяное искусство — вот чем они заменили пламенное чувство самого гуманного из французских поэтов». Этими шокирующе конфликтными отношениями с человеческим и гу-

<sup>4</sup> Сергей Игнатов, «Два театра» («Экран», 1922, № 26, стр. 8).

<sup>5</sup> Габриель Буасси, «„Федра“ в Камерном театре» («Театр и музыка», 1923, № 35, стр. 1107).



манным спектакль обязан не только Таирову, но и характеру эпохи, когда он возник. В нем отразилось «состояние мира», охваченного той музыкой, что призывал слушать А. Блок и которая «противоположна привычным для нас мелодиям об истине, добре и красоте»; она прямо враждебна тому, что внедрено в нас воспитанием и образованием гуманной Европы прошлого столетия».

Как уже говорилось выше, в «Федре» Таиров предложил личную интерпретацию родовых черт эпохи «крушения гуманизма». И это обстоятельство не могло не вызвать бурную реакцию европейского зрителя. В его восторгах можно различить с трудом преодолеваемые враждебность и страх. Это восхищение чуждым. А негодование часто замешено на увлечении размахом и дерзостью художественного эксперимента с каноническими духовными ценностями. Но и в том и в другом случае спектакль воспринимался как покушение. И не столько на Расина как поэта и драматурга, сколько на Расина как одно из важнейших явлений европейского гуманизма.

Таиров разлагал человеческую личность на элементы и аффекты, чтобы обнаружить нечто изначальное, первичное — «перводвигатель». Но в процессе такого раскрепощения неизбежно возникал и накапливался опыт расчеловечивания человека.

Расиновская героиня явилась на подмостки Камерного театра существенно преображенной. Так не мог выглядеть персонаж классицистического театра. Такой облик вполне приличен героине, возвращенной к своим архаическим истокам: дочери многогрешной Пасифаи, внучке Гелиоса, помраченной темным хтоническим началом. Представив Федру соответственным образом и заставив эрудированного зрителя вспомнить «о Томирисе, королеве Массагетов, о Медее, еще бог знает о каком северном жестоком божестве» (Г. Буасси), Таиров освобождал героиню от канонической формы и меры человеческого в человеке.

Зрителю явилась неожиданная и обескураживающая Федра: «Голова, обрамленная париком с красными волосами, снабженными огромными золотыми реями; бюст, утонувший, уничтоженный золотой чешуей, которая наполовину скрывает длинную юбку с черными и белыми полосами, и в особенности этот символ восточных идолов — красная мантия, фантастическая мантия с огненными складками, которые то взволнованно развеваются, то спокойно влачатся. Вот Федра по Таирову. К этому надо еще прибавить, что черты лица совершенно изменены, стилизованы, что рисунок носа подчеркнут картонным ребром и самое лицо возвращается к античной маске, в то время как обувь восстанавливает котурны». «Какое священное и вместе с тем варварское явление!» — восклицал тут же Габриель Буасси, потрясенный первым выходом Федры, когда, по словам другого критика, «откуда-то из правой кулисы, согбенная от внутренних смятений, от тяжести шлема на голове, вся обвитая красным плащом, выявляющим кровь вспыхнувшей страсти, — появляется Федра — Коонен»<sup>6</sup>. И эту двусоставную формулу Буасси варьировали на разные лады большинство французских критиков, делавших в зависимости от вкусов ударение либо на «священном», либо на «варварском». Но Буасси лучше других ощутил внутреннее единство этих аспектов спектакля.

По поводу «Федры» Расин решительно утверждал: «...ни в одной из моих трагедий добродетель не была выведена столь отчетливо, как в этой». Для драматурга крайне важна трагическая раздвоенность сознания героини. Она понимает греховный и преступный смысл своего влечения к пасынку. Трагический конфликт для расиновской Федры является внутренним. Она сгорает в огне самосознания. Ее вина субъективна и лежит в сфере чувств, помыслов, желаний.

Таировская Федра не знает колебаний и сомнений в своем порыве. Она не встречает препятствий внутри себя. Ее беда лишь в том, что Ипполит не любит ее. Но и его любовь не спасла бы Федру. Ее страсть по своей природе абсолютна, неспособна к утолению и примирению. Она бесконечна и не может успокоиться на обладании чем-то конечным, ограниченным внутренней мерой. «На всем... облике Федры лежала печать экстатичности и жесткости, она сквозила в почти мужском профиле, в огненных волосах, в багровом плаще, в разорванных движениях» (П. А. Марков, т. 2, стр. 293). Федра не пытается противостоять хаосу и стихии, а является естественным их продолжением. Такая героиня безусловно виновна. Вина ее объективна и сущностна. Возвращаясь к архаическому мифу, Таиров пробуждал сокрытую в нем тему кровосмешения, инцеста, который, как заметил С. Аверинцев, «в своем качестве переступания общечеловеческих табу есть... нарушение границ между божеским и человеческим, а значит —

\* Самуил Марголин, «Федра» («Экран», 1922, № 21, стр. 6).

акт самообожествления, метафизического самозванства». Так, инцест подразумевает двойную символику: неограниченной, сверхчеловеческой власти над жизнью и глубокой поколебленности смыслового порядка бытия.

По существу, был прав Н. Волков, когда утверждал, что Камерный театр, сделавший «ядром своего творчества зрелое человеческое сердце», оказался «театром женского, а не мужского начала». Это женское начало оказывалось отнюдь не слабым и беззащитным, а наступательным, грозным.

Сценическим партнером Коонен в те годы всегда оказывался Николай Церетелли. Бесспорно талантливый, он был характерной фигурой времени. Наделенный чертами восточной красоты, благородной осанкой, тяготеющей к отвлеченно-изысканной пластике, он до поры отвечал требованиям эстетического театра. Его персонажи часто попадали в положение людей, на которых направлена страсть героинь Коонен. И они не могут ни отвечать, ни противостоять ей. Перед лицом одержимых женщин оказываются никакими. Взятый изолированно Ипполитом можно было любоваться. Изживая прежде свойственную ему манерность, актер создавал пластический рисунок, впечатлявший простотой и экспрессией. Но его Ипполит рядом с Федрой обнаруживал свою бесстрастность. Внутренне он не имел отношения к той коллизии, где сюжетом ему было суждено сыграть такую существенную роль. Коонен удавалось скрадывать остроту диссонанса, воссоздавая страсть внеличную, направленную «поверх» своего объекта, страсть, коей ничто не может соответствовать.

В «Федре» воплотилась тема стихийного человека, рвущегося «взять» мир с запретной и потому такой желанной стороны. Но она не прозвучала победно. Ее наполнил «тоскующий плач и болезненный крик» (П. А. Марков, т. 2, стр. 293).

Искусство Камерного театра всегда отличалось напевностью речи. Но раньше эта музыка не вытекала из эмоциональных состояний персонажей, а механически на них накладывалась. Возникла некая звучащая арабеска. В «Федре» же театр сумел объединить крик души и музыкально-ритмическое звучание речи. Органичнее других этот синтез осуществила Алиса Коонен своим глубоким голосом, «то сдержанно модулирующим на угашенных нотах контральто, то яростно звенящим в распевах трагических стихов» (Леонид Гроссман, стр. 11).

Речеведение в «Федре» одними воспринималось как декадентская изломанность, другими — как свидетельство космополитической природы искусства Камерного театра, утратившего связь с традицией русского сценического произношения, чьим образцом всегда было слово в Малом театре. Для большинства русских эмигрантов, увидевших «Федру» во время первых зарубежных гастролей Камерного театра, налицо были признаки денационализации русской речи.

Среди откликов парижской прессы тех лет можно найти описание, где автор вырывается из плена эмигрантской ностальгии по «правильному» произношению. Андрей Левинсон, после злого фельетона против «Мистерии-буфф» Маяковского и Мейерхольда оказавшийся вне России, стал тонким истолкователем «Федры». Он писал: «Актриса (Алиса Коонен.— В. И.) разбивает этот стих, расплавливает его; ритмическими толчками исторгается он из ее груди, нисходит ступенями, потому что речь ее вещает о невероятной муке, исповедуется в несказанном грехе. Перебой и интервалы сказа не менее разительны у нее, чем вопли. Открытые гласные придают этому сказу некое нерусское как будто звучание: «Тэсай!» — или почти так — взывает она к царю. То сквозь русскую речь звучит аттическая медь» (разрядка моя.— В. И.). Это описание замечательно не только своей выразительностью, но и глубиной возникшей догадки. Не о том же ли писал О. Мандельштам в статье «О природе слова», когда отчеканил как очевидную истину: «Русский язык — язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий живые силы эллинской культуры, уступив запад латинским влияниям и ненадолго загаживаясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью». История любит дразнить совпадениями. Статья О. Мандельштама была впервые напечатана в том же 1922 году, когда состоялась премьера «Федры». Дело здесь не только в филологии. Камерному театру удалось нащупать и сделать своими скрытые, глубинные слои, питавшие русскую культуру.

Десятилетия спустя Таиров так вспоминал о спектакле 1922 года: «...мы полагали тогда основной нашей задачей — вскрыть страсти, какие были заключены в данной трагедии... Иначе говоря, мы в значительной степени воплощали в нашем спектакле тему

«Федры», проходя мимо ее сюжета... сюжет и его развитие не были определяющими в выявлении темы. Тему мы выявляли самое в себе». И это выпадение сюжета из спектакля не случайно, ибо он не мог удержать в своей орбите и объяснить те стихийные, природные силы, вызванные к жизни режиссером. Центр тяжести спектакля переместился с анализа причин и следствий на формализацию событий как заданных и предопределенных. Каждое из них является не чем-то непосредственным, новым, способным внести неожиданные изменения в судьбу героев, но выступает как элемент ритуала. Здесь сюжет не в силах ничего объяснить; он только носитель ритма и формы трагической судьбы. В спектакле «волнующая драма уступает место возвышенному и монотонному ритуалу» (Г. Буасси). И такая подмена должна была совершиться. Для эстетического обуздания раскрепощенной стихии у Таирова не было иного способа, помимо ритуала, обладающего огромной организующей, принудительной, нравственно безразличной силой. Но если драма имеет дело со свершающимся, то ритуал — со свершившимся.

Все, что должно случиться, известно. И оно случится. Ход событий и финал предписаны. Это знают и персонажи и зрители. Поэтому никто не спешит к финалу. Никто не заинтересован в фабуле. Для Таирова каждый отдельный момент сценического действия важен лишь как отсрочка неотменимого приговора. Режиссер вовлекает зрителя в церемониал, который можно было бы назвать тризной страсти. Здесь слиты воедино одержимость и обреченность. Утверждение страсти и ее отпевание.

Героям чужда суетливость. У них нет случайных и необязательных движений. Временами они застывают, словно вслушиваясь в гул приближающегося финала. Каждая фигура по-своему величественна «в медленном ритме... четких, пластичных и вдруг обрывающихся движений» (С. Марголин). На просторной, не загроможденной подробностями сцене каждая фигура отделена от других, не смешивается с ними и имеет свою зону влияния. Она требует особого внимания и рассмотрения. Весь строй спектакля делает невозможным близкое человеческое общение. Здесь всякого рода утешения и обнадеживания бестактны и оскорбительны. Да и какие могут быть обнадеживания, когда все происходящее не подлежит никакому пересмотру. При такой важности и напряженности действия каждый элемент спектакля наполняется особым смыслом, движения и позы подчеркнута значительны, они лишены непосредственной целесообразности, но служат символами. Система жестов, выразительных мотивов, ставшая основой пластической культуры Камерного театра в целом и наиболее полно воплотившаяся в «Федре», была создана в результате изучения античного изобразительного искусства. Обращение оказалось не только внешним и формальным. Оно имело далеко идущие последствия.

Страсть могла довести Федру до полного крушения, ввергнуть в хаос, но была не в состоянии поколебать ее величия, поставить под сомнение ее благородство. Ее самоутверждение могло как угодно далеко переходить в самоотрицание, но этот процесс не в силах исказить заверченный и ясный облик, наложить какие-либо ограничения на величавое, выпукло-пластическое самовыявление: «Коонен — Федра все время величественна, все время царственна, несмотря на ужасающую страсть, которую она непрерывно переживает» (А. Луначарский).

Федра Алисы Коонен и захватывала и вызывала недоверие. В непотревоженном пафосе ее героического величия крылась некая завуалированная, духовно отчуждающая условность. Насколько понятен и близок зрителю был свершаемый Федрой путь, настолько отвлеченной, холодно-отстраненной была ее возвышенная поза. Преодоление страдания с помощью подчеркнутого жеста ставило под некоторое сомнение подлинность и глубину самого страдания. В нем виделся «самообман театра, играющего иллюзиями». Федра — Коонен «нравится, влечет к себе, хочется подольше остаться в созерцании ее великолепных чувств — каждому зрителю Камерного театра. Но никого, — я готов поручиться в этом, — Коонен не заденет остротой изображаемой душевной боли до конца и никого не потрясет всецело» (С. Марголин).

Пластически явленное героическое приятие судьбы по ту сторону «страха и надежды»<sup>7</sup>, заботы о насущном, человеческом диктовало особые отношения со зрительным залом. Героиня даровала эстетическое восхищение, но не этическое сострадание. Ее погружение в хаос было поистине ужасным, однако не могло потревожить внешнетелесного и внутреннего величия, что устанавливало почтительную дистанцию со зри-

<sup>7</sup> Об античной «героической этике» и христианской этике «страха и надежды» см.: С. С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. М. «Наука». 1977, стр. 64—71.

телем, которому массовый опыт страдания был известен в совсем ином, не столь возвышенном обличье. Этот опыт страха и надежды также искал своего трагического протагониста и нашел его в лице Михаила Чехова.

В таировской «Федре» трагедия выходит из сферы традиционного для предшествующего столетия распределения добра и зла, света и тьмы, морализующей интерпретации конфликта. Усилиями Таирова «трагедия вернулась к нам в своих первобытных тонах» (Г. Буасси). Режиссер изменяет сам регистр звучания трагедии, «патетическую добродетель» вытесняя «героической экзальтацией».

Но как бы далеко ни заходил Таиров в своих языческих вольностях, как бы ни был близок временами его душе идеал раскрепощенного, природного человека, его искусство не могло игнорировать влияния русской гуманистической культуры. Стремясь наделить героиню всей полнотой прав и возможностей, режиссер и актриса были тем не менее приведены к созданию образа универсальной вины. Федра Алисы Коонен еще больше, чем перед ближними (супругом Тезеем, его сыном Ипполитом, юной Арикией), виновна перед дальними — человечеством, миропорядком.

Для Федры путь страсти оказался страстным, страдальческим путем, где «хаос закружит ее и разобьет». И уже «с первых шагов на сцене, с первого протяжного стенания она умирает» (А. Левинсон, «Русская „Федра“». — «Звено» (Париж), 1923, 26 марта).

Большинство зарубежных критиков говорили о «русской Федре», вкладывая в это, как правило, не только географический, но и духовный смысл — имея в виду давнюю русскую традицию покаяния и искупления. «Она русская: она жаждет пострадать, принять искупительную муку. Ползет на коленях к Тезею: несет крест» (А. Левинсон). В 20-х годах эта традиция была еще достаточно живой, но уже не обладала ни всеобщностью, ни обязательностью. Таиров и Коонен пришли к идее искупления как бы своим собственным путем. И тот ритуал, в который режиссер заковал сценическое действие, оказывался ритуалом искупления. Это обстоятельство не было упущено тогдашней критикой, прямо называвшей Федру Алисы Коонен «искупительной жертвой».

Г. Якулов в выступлении на одном из многочисленных диспутов тех лет увидел в «Федре» «победу над „гротеском“». Это суждение имеет реальную силу, прежде всего если сопоставить спектакль с теми художественными явлениями, в которых воплотилась так или иначе традиция романтического гротеска, где «на первый план выдвигается представление о чуждой нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионеток» (М. Бахтин).

Трагический герой, открытый, способный свободно принять ответственность и искупить свою вину (то есть человек, не заверченный виной и ею не исчерпанный), у Таирова противостоит гротесковому человеку, отчужденному и омертвленному, законченному и исчисленному.

Экстатичный жесткий профиль Федры преображался в «страдальческий женский лик с безумно приподнятыми бровями и расширенными неизбывной скорбью всепоглощающими очами» (Леонид Гроссман, стр. 60). Сверхординарная страсть, иступленное самоутверждение оборачивались в финале столь же глубоким смирением и самоосуждением: «Беспомощные жесты тихого отчаяния сменяются позами глубокого изнеможения, когда поверженная царица, полулежа, словно склонившись под грузом невыносимой скорби, исповедуется в своем греховном пылании» (Леонид Гроссман, стр. 61). Завязанный на архаизации эллинского мифа, спектакль приближался к христианской символике: «Всю сцену оправдания Ипполита и собственного покаяния проводит коленапреклоненная, распростертая во прахе» (Леонид Гроссман, стр. 62). И из этой пластически ясной и недвусмысленно выраженной позы глубокой поверженности «в последний раз поднимается во весь рост, нечеловечески высокий на золотых котурнах, чтоб рухнуть мертвой. Я не видел ничего прекраснее. Это то, что Андрей Белый раз назвал „пролетами в вечность“» (А. Левинсон).

Таков трагический финал дионисийского человека, отдавшегося «переживаниям столько же напряженным, сколько и бесчеловечным» (Н. Берковский).

Таиров и Коонен не только воплотили наиболее глубоко в театре начала 20-х годов образ человека стихии, но и опровергли, исчерпали его...