

## ИСКУССТВА.

**АЛЕКСАНДР ТАИРОВ.** Записки режиссера, изд. Камерного театра. Москва, 1921.

Стр. 194.

Таирову, как дилетанту, не дано раз-  
обратиться в одной сложнейшей обла-  
сти театра: в искусстве актера, в системе  
его игры, в познании тела, как мате-  
риала, актером оформляемого.

Если Крэг утверждает — «актерская  
игра не есть искусство», надо же понять,  
что речь у него идет лишь об анархических  
системах, об отсутствии у актеров по-  
следнего двадцатилетия какой бы то ни  
было заботы о том, чтобы поставить  
свой материал в условия точного расчета.

Когда Таиров заявляет: «акробат—ак-  
тер», а не «механическая кукла», он  
выдает нам свое непонимание всей слож-  
ности лицедейства. В актере-акробате  
всегда в одном двое:  $A_1$  дает задание  
(активное начало),  $A_2$ , выражая свое  
согласие на принятие от  $A_1$  предлагаемых  
ему форм, ставит себя в положение ма-  
териала (пассивное начало). Начинается  
игра. К инициативному свойству  $A_1$  тот-  
час же присоединяется все то, что ставит  
его перед  $A_2$  как регулятор.  $A_2$ , оста-  
ваясь по существу явлением пассивного  
типа, в то же самое время—не только  
материал, это—рабочая сила, взявшаяся  
за выполнение задания и сознающая  
себя машиной. Не развивая в тесных  
рамках рецензии всех подробностей этой  
обязательной в лицедействе формулы  
 $N = A_1 + A_2$ , утверждаю (хотя может  
показаться такое утверждение парадок-  
сальным), что и в актере-акробате, та-  
ком, конечно, как Max Dearly, например,  
и в сицилианце Грассо, умевшем подо-  
грывать свою рефлекторную возбудимость  
до высшего градуса (и потому казавшемся  
актером нутра), и в том, и в другом  
налицо механическая кукла. Акробат в  
номере на турнике, Max Dearly с его  
игрой в кисть (в «Mon bébé M. Неп-  
неquin'a) и любое животное на свободе,  
поскольку движения их являются орга-  
низованными и механизированными, мо-  
гут быть взяты, как объекты для схемы  
куклообразных основ в их движениях. В  
том-то и дело, что в человеке (как и в

других животных: ведь члены всех жи-  
вотных сходны) уживаются рядом: дви-  
жения тела, кажущиеся порой анархи-  
чески-свободными, и столь ненавистная  
Таирову система, ставящая действующе-  
го в пространстве в положение механи-  
ческой куклы.

Пталомеево описание мира, подсказав-  
шее Леонардо да Винчи поставить из-  
учение книги о началах механики, как  
работу, необходимо предшествующую  
исследованиям законов перемещения в  
пространстве тех или иных подвижных  
частей тела человека и животных, дол-  
жно стать поучительным: пуск машины  
на основах «единого закона механики  
во всех явлениях силы» (Винчи) ни на  
минуту не пригнетает в актере интен-  
сивного разгорания горючего в области  
чувствований  $A_2$  материала, поскольку  
регулятор  $A_1$  всегда настраже.

Когда мы уже даем в наших новых  
театральных школах стройную систему  
предметов, имеющих задачей протрени-  
ровать в  $A_2$  материал в самых разнооб-  
разных направлениях, дабы  $A_1$  мог «до-  
казать каждое положение анатомии с  
ясностью геометрической» (Леонардо да  
Винчи), ну, не дилетантство разве гово-  
рить, как это делает Таиров, что, поми-  
мо занятий по «пластике» (вот!) и «балет-  
ной гимнастике» (вот-вот!), он ввел в  
свою школу занятия по фехтованию,  
акробатике и жонглированию. Полная  
неосведомленность Таирова в области  
обязательной для актерского искусства  
*биомеханики* привело актеров его театра  
к тому, что усердные работы в зале  
фехтования, акробатики и жонглирова-  
ния дают неожиданные результаты: дви-  
жения «камерников» по сценической пло-  
щадке не подобны движениям эквилиб-  
ристов и эксцентриков (гротеск—природа  
театра не в одной буффонаде, а и в тра-  
гедии, и в трагикомедии, и во всем театре  
в целом), у «камерников» не чередование  
больших движений крепкого бега, прыж-  
ков и дельсартовской устойчивой ходь-  
бы, «где все положения, тело вижения,  
лицо предсказывают то, что (инициаторы)  
хотели бы заставить испытать» (Дель-  
сарт). В Камерном театре настойчивое

игнорирование винчиевского правила не делать «ни больших движений в мелких чувствах, ни мелких движений в больших». Здесь не крепкая поступь матроса, разгуливающего по палубе качающегося корабля. Здесь не осуществление предлагаемого А. Эйнштейном рецепта гениального теоретика Л. Больцмана: «оставить элегантность портным и сапожникам». Здесь как раз наоборот: «элегантность портных и сапожников» возводится в правило, а в основе движений по сценической площадке крепко (мы знаем откуда это) заложены принципы элеваций балетных мастерских. В синоптической таблице Карла Блазиса отменены: *pas, enchainements*, арабески, когда речь идет об элементах танца, но когда речь идет о пантомимах, в таблице возникает уже иное: жесты, физиогномия, внешне-сценические состояния иного порядка.

Руки будто крылышки, когда скользит балерина по сцене, поступь каждую секунду выдает нам ее намерение вспорхнуть. Разве тут скажешь: «вот бег». Полетом отметишь каждое передвижение, а упадет на пол сцены балерина, и пачки ее костюма даже не сомнутся. О Нижинском в любом моменте его танца рецензент готов сказать: «воздушен». Это искусство возникает, как результат особой тренировки в экзерсисах особой балетной гимнастики. Вот к чему приводят «пластические» упражнения. И тут фехтование. Но и оно в особом окружении специфических предметов преподавания дает особые результаты.

Если для обучающегося трагикомедианта не поставлена в центр биомеханика в окружении гимнастических игр, если нет лыж, спорта на льду, метанья диска и копья, нет хоккея, футбола, бокса, французской борьбы и т. п., — то и фехтование, и акробатика, и жонглирование неминуемо превращаются либо в забавы дендизма, либо актер обогащается познаниями лишь на те случаи, когда ему приходится на сцене подражаться на рапирах (Гамлет, Дон-Жуан) или сыграть шута.

Акробатика, о которой говорит в своей книге Таиров, и та, которую мы смотрели не раз на сцене Камерного театра, ничего не имеет общего с той акробатикой, которая становится феноменом нового театра, не опекаемого дилетантами.

Мне никогда не было так ясно, как теперь, после выхода в свет «Записок режиссера», что Камерный театр — театр *любительский*.

Только любитель, желая стать акробатом, способен допустить в свою игру приемы балетного искусства. Ну, откуда смогут возникнуть у акробата, жонглера, боксера, фехтовальщика и приторные позы (с ними и в балете достаточно боролся Фокин), и надоедливая мотня, и эти размазывания кистями рук причудливых кругов и эллипсисов по невидимым, но воображаемым «камерниками» в их «атмосфере» плоскостям, и эти вылеты из-за кулис, и перелеты по сцене же всегда элегантных (надо — не надо) денди, и эти приплясывания в стиле Людовика XIV, — даже тогда, когда, казалось, так уместны были бы грубейшие приемы игры американских эксцентриков.

Я вынужден был сделать такое подробное рассмотрение некоторых положений главы «Внешняя техника актера» из книги Таирова потому, что мастерство актера правильно полагается автором, как высшее и подлинное содержание театра.

Бедные актеры, которым «отдает свою книгу» Таиров («своим соратникам и ученикам, их буйной молодости, их пламенному сердцу, их стойкой воле к театральному мастерству»). В каком неведении находятся они на каждом шагу с таким руководителем, который пытается поправлять Крэга (и художника, и актера, и постановщика) в том, в чем Таиров бессилён разобратся. Смотрите: в 1921 году Таиров повторяет почти на каждой странице многое из того, что вожаками театральной революции и в России, и на Западе писалось в период 1905—1917 гг., а многое, до сих пор не уяснив себе, непростительно извращает.

Период стилизации (1906—1907) вызывает со стороны Таирова гром и молнию. Он не понимает, что возникла то стилизация, как необходимость вывести актеров из анархии натуралистического театра и привести к осознанию организационных начал Условного театра. Таиров теоретически расстаётся с «детскими затеями» театральных революционеров 1905—1912 годов, а на деле?..

Раскрыть книгу Silevan Levy «Le théâtre Indien», вычитать рецепт о подборе для «основных чувств пьес» соответствующие им краски, «взять строки» этой книги «за исход» инсценировки «С кунталы» — Таиров не считает грехом, а то обстоятельство, что режиссер Условного театра принес на репетиции «Сестры Беатрисы» монографию Мемлинга, которая помогла актерам уяснить себе определенные формальные задания постановщика, кажется Таирову величайшим преступлением.

Таиров, видите ли, отнюдь не ставил себе реконструктивных задач, но зачем же было тогда целыми днями просиживать в индусских залах Musée Guimet в Париже на Rue d'Jena, или в лондонских музеях, чтобы зачерчивать различные планы предстоящей постановки?

«Иные группы казались помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине» — так описывался спектакль «Смерть Тентажиля» (Москва — 1905). Разве не так же расскажут нам о спектакле «Сакунтала» видевшие его?

И если надо будет устанавливать разницу, то только в том, что в одном случае композиция не случайна (все организовано), в другом случае — все «ошупью», как и вся работа Таирова на всех путях (см. его признания на стр. 17, 30 и др.).

То обстоятельство, что Таиров так уж слишком педалирует желание свое, что бы то ни стало отмежеваться от Условного театра и особенно усиленно нападает на его стилизационный период, выдает автора книги с головой: Таиров отлично знает, что с тем запасом знаний, какие у него в области театра имеются, далеко не уедешь, а Камерный театр, помимо чисто любительского своего лица, носит на себе слишком явный отпечаток эпигонства. Если на путях ломки натуралистического театра опыты московского «Театра-Студии», театра В. Ф. Коммиссаржевской и петербургской группы режиссеров и педагогов: Н. Евреинова, Ф. Коммиссаржевского, Миклашевского, Мейерхольда, Вл. Соловьева, М. Гнесина, — если опыты эти были революционными, а не реформистскими, то Таирову не удалось стать зачинателем нового периода на смену Условного театра.

Если детище Таирова — Камерный театр слишком ясно говорит за то, что в нем мы на каждом шагу видим лишь перемены старых мотивов Условного театра периода В. Ф. Коммиссаржевской, — Таирову невольно приходится в декларациях своих настойчиво подчеркивать якобы совсем иной подход к разрешению тех театральных проблем, которые давно уже разрешены и ждут того только, чтобы их, при научном подходе к вопросам о грамоте в области сценоведения и театроведения, возможно скорее передали в морг искусств.

Почин научного подхода к целому ряду театральных проблем уже сделан, и мы в праве многого ждать от Научного отдела Государственных Высших Режиссерских Мастерских, где прорабатываются коренные вопросы искусства театра.

Между тем с уходом с театрального фронта Театра Р. С. Ф. С. Р. — I мы не видим, кто практически смог бы продолжить начало монументально-героическое под знаком «стиль Р. С. Ф. С. Р.»

Места наших театров четко распределены в эстетических формулах театрального Сегодня. И в опознании этих мест придется руководствоваться тем, что дает нам просмотр близкого прошлого, однако, отошедшего уж в область истории, несмотря на то, что речь идет о не столь уж отдаленных годах: 1905—1917.

После кипучих исканий 1905—1907, резко обозначившихся в 13 opus'ах моего полтавско-московско-питерского периода от «Смерти Тентажиля» (Театр-Студия при М. Х. Т., 1905) до «Балаганчика» (см. стр. 177, 178 книги Вс. Мейерхольда «О театре» — Петербург, изд. «Просвещение», 1913), — «Балаганчик» определенно становится на грани нового года 1907 (1 спектакль в театре В. Ф. Коммиссаржевской 31 XII 1906).

С «Балаганчика» начинается движение и борение трех течений:

I) Новое театральное искусство, поборовшее и сменившее натуралистический театр (в нем властвуют художники: Судейкин, Анисфельд, В. Денисов, потом к ним присоединяются Бакст, Бенуа, Добужинский, Билибин).

II. Хотя Н. Сапунов и пребывал именно в I этапе, но и он, и А. Голо-

вин, если вспомнишь из работ последнего «Дон-Жуана», «Стойкого принца», «Маскарад», на сцене б. Александринского театра (Петербург), и «Электру» в б. Мариинском театре (там же), стоят особняком, особенно если знать, что сделали для театра сапуновский «Балаганчик» и «Шарф Коломбины» (не надо смешивать с «Покрывалом Пьеретты», и «Принцесса Турандот»). Все эти постановки значатся в списке моих режиссерскихopus'ов.

III. Но вот впервые выставляется в особой значимости положение о трехмерности тела человека и всего того, что в трехмерном возникает вокруг него на сценической площадке. Изгоняется живопись. А если она и остается еще («Пробуждение весны») — подчиняется новым законам вертикальных построений (хоть и в нормах тогдашнего Условного театра). Этот путь, связанный всего только с тремя постановками — «Жизнь человека» (петерб. редакция), «Пробуждение Весны» и «Победа смерти», возникший в начале 1907 года, в этом же году, к концу его, обрывается. Возникшее, как блестящее изобретение, наметившее то, что потом будет предложено в «Обмене» Клоделя (мною поставленное «Камерному театру» задание), что будет выполнено так безграмотно, на некоторое время задержится в своем развитии. И этому теперь *post factum* можно безошибочно дать объяснение: еще не успело в достаточной мере себя исчерпать течение I, о котором была речь выше. Слишком велика количественно и качественно сильна была группа, славная «преизбытком красочных щедрот». И даже в тот момент, когда в «Мире искусства» образовалось левое крыло, двинувшееся уже по путям кубизма, в театре ничто не изменяется: всячески утверждается стилизация, разливаются потоками яркие краски, ренисцируется старина, лезет всяческая вычура, этакая барочность, и назойливое эстетство пытается утвердить себя, как некий непреложный канон.

Течение I потащило за собой в болотце двух режиссеров (улица буржуазной культуры носит их на руках): Марджанова и Таирова, и недаром последний так усердствует в похвалах первому (см. стр. 15 «Записок режиссера»).

Правое крыло «Мира искусства» распылится по территориям М. Х. Т. и подобным сценам. С ними Таирову не по пути. Конечно. Союз Таирова-режиссера с Экстер-художником не поставит Камерный театр в положение эдакого театра «*Echo du temps passé*», — но что из этого? Хоть на некоторое время и удастся Экстер обмануть кое-кого своею «левизной», «Камерный театр» останется надолго на мертвой точке. Все, что узнал Таиров в период пребывания своего в качестве актера «у воды» театра В. Ф. Коммиссаржевской, «жадно следя» за работами перестраивавшегося театра 1905, 1906 годов и жадно впитывая в себя все то, что сами зачинатели периода смены Натуралистического театра театром Условным стали подталкивать к сдвигу еще влево и влево еще, — все это Таиров подает публике из года в год, варьируя на разные лады.

В Камерном, — в «Ромео» ни нео-реализм, как гласят манифесты Таирова, а нео-стилизация. На смену Судейкин у призвана Экстер, — вот перемена: вывеска и приказчики новые, товар тот же.

«Принцип обнажения тела» (вот чем гордится Таиров). «Обнаженные, раскрашенные, в свободном ритме двигавшиеся тела актеров уже не походили на искусственно-установленные барельефы Условного театра», — радуется Таиров. Движущееся есть движущееся, неподвижное есть неподвижное, ну, пусть: нет сходства во временном и пространственном сценических явлениях, а что скажет Таиров в свое оправдание, если мы спросим его: разве мало видел он обнаженности и раскрашенности у Бакста, Судейкина, Глаголина, иногда у Фокина в давно прошедшие времена. А Дункан, тело которой прикрывается столь прозрачной тканью?

Ну, как же не стыдно Таирову об этих обнажениях говорить так торжественно: «в области формы были сделаны значительные достижения» (стр. 41).

Однако, самым страшным кажется нам излагаемое Таировым во главе о зрителе. Если из технического тупика можно выбраться заменой художника Экстер художниками Весниным или Якуловым, то полным разрывом с современностью, устанавливаемым утверждением, что театральное искусство может обойтись и

без зрителя (стр. 185), что зритель является не необходимым импульсом актера, что рампу не зачем упразднить и т. д. и т. д., Таиров становится на более опасный путь.

Кстати: Таиров, желая поймать меня на противоречии, приводит настойчивое желание мое, чтобы зритель «ни на одну минуту не забывал, что перед ним актер, который играет», и спрашивает: как же зритель сможет при этих условиях «вбежать в экстазе на помост, чтобы приблизиться к служению?» (стр. 187).<sup>1</sup>

Теперьшний новый зритель (я говорю о пролетариате) наиболее способный, на мой взгляд, освободиться от гипноза иллюзорности, и именно при том условии, что он должен (и, я уверен, будет) знать, что перед ним игра, пойдет в эту игру сознательно, ибо через игру он захочет сказать себя, как содействующий и... как создающий новую сущность, ибо для него живого (как для нового, в коммунизме уже переродившегося человека) всякая театральная сущность лишь предлог время от времени провозглашать в рефлекторной возбудимости: *радость, нового бытия.*

Вс. Мейерхольд.

**М. Д. ПРЫГУНОВ.** Русская сцена за последние сорок лет 1880—1920 г. Государственное Издательство. Казанское отделение. Казань, 1921 г. 28 стр.

Эта брошюра представляет собою конспект четырех публичных популярных лекций, прочитанных автором сотрудникам, служащим и рабочим Татнаркомпрода. 17 страниц брошюры заняты библиографической сводкой тех пособий, которыми пользовался Прыгунов для упомянутых лекций. «Искусство народу» — вот боевой клич современности, а потому одна за другой возникают картинные галереи, открываются новые музеи, консерватории и студии, читаются лекции по литературе, живописи, музыке, широко распахиваются двери театров для нового зрителя. «Он пришел, этот новый чуткий зритель»... говорит восторженное предисловие. Но «мало театр посещать, нужно его знать» — изрекает с наставительным глубокомыслием Прыгунов.

Вот этой цели как раз и не достигают ни лекции, судя по конспективному их изложению, ни библиографический указатель, задача которого «дать достаточный материал для тех, чья пытливая мысль не ограничится полученным на лекции».

Действительно, самая неприятная мысль вряд ли удовлетворится прыгуновскими сведениями и характером их изложения.

Французскую классическую трагедию лектор попрежнему, по-старинке именует «ложно-классицизмом». Говоря странно о «муках творчества» В. Ф. Коммиссаржевской, о ее «душе», о «личной драме жизни — источнике сценического вдохновения», о «шипах и розах» периода исканий, Прыгунов опускает без внимания театр В. Ф. Коммиссаржевской, руководимый В. Э. Мейерхольдом, — театр, влияния которого живы и по сей день, судя по некоторым работам Студий М. Х. Т. и по отношению к постановкам Условного театра (теперь в 1921 г.) Таирова.

К мейнингенцам на ряду с Кронегком отнесен Макс Рейнгардт.

В лекции третьей автор, переоценивая значение бесплодного теоретизирования («Ф. Сологуб и его (!) театр одной воли»), полуигнорирует практическое делание Нового театра (В. Э. Мейерхольд и мысль о просцениуме).

В библиографическом указателе к III лекции («новые искания театра») помечены ничтожные вещи (напр., статьи Л. Гуревич) и непростительно пропущена книга Вс. Мейерхольд «О театре».

В. Бабутов.

**Б. В. ФАРМАКОВСКИЙ.** Художественный идеал демократических Афин. 1918 г. Петроград, К-во «Огни» (Круг Знания, серия истории искусства, 204 стр., 7 таблиц, 42 рисунка в тексте.

Имя профессора Б. В. Фармаковского, крупнейшего у нас сейчас знатока истории античного искусства, украшает на этот раз обложку популярной книги с общинтересным и чреватом названием. На заглавной странице эпиграф из Бальмонта, на первой — посвящение ма-