

...Когда на улицах Москвы появились, наконец, первые афиши с заголовком «Камерный театр», то мы просили прохожих читать нам их вслух, чтобы с неслыханной радостью убедиться, что это действительно было, а не миф.

Итак, Камерный театр есть факт. Почему Камерный? Этот вопрос не раз задавали нам и тогда, и впоследствии.

Мне и моим друзьям по работе это название казалось очень ясным и естественным... Мы хотели работать вне зависимости от рядового зрителя, этого мещанина, крепко засевшего в театральные залы, мы хотели иметь большую камерную аудиторию своих зрителей, таких же неуловимых, непонятных, беспокойных и ищущих, как мы.

Потому мы и назвали наш театр Камерным.

Но, конечно, ни одной минуты: мы не думали ни в какой мере связывать этим названием ни себя, ни свое творчество.

Ни к камерному репертуару, ни к камерным методам постановки и исполнения мы отнюдь не стремились — напротив, по самому своему существу они были чужды нашим замыслам и нашим исканиям.

...Открыть театр мы решили «Сакунтала».

Нас влекла мистерия, нас манило прекрасное величие, сила и нежность этого замечательного творения Калидасы, нас пленяла возможность поэмы прикоснуться к тайнам и образам Индусского Театра.

Но по мере того, как мне в качестве режиссера надлежало эти мечтания конкретизировать, я стал чувствовать, что задуманная нами работа не менее трудна, чем пленительна.

...В Москве меня ждал миллион несчастий: напуганные войной рабочие разбегались по деревням, и построика театра угрожающе застряла на сцене, лучшая часть мужской молодежи, на которую я возлагал столько надежд, оказалась призванной на войну, исполнители «Сакунталы» — А. Коонен застряла за границей, перевод мистерии был еще не прислан из Финляндии, где над ним работал К. Бальмонт, в кассе Театра не было ни гроша, и ко всему — война, война.

...Это, конечно, нервировало и волновало. Хотелось скорее порвать с прошлым, чтобы в горячие неустанный исканий выковать новые приемы творчества, выкристаллизовать новые грани Театра.

Итак, театр родился и прожил свои первые годы. В 20-х в Художественный совет Камерного входили: от общественности — Н. П. Баранский, Ф. Ф. Раскольников, член коллегии Наркомпроса А. Ю. Шнитт; от прессы — М. Е. Колосов; от ВКП(б) — Н. Н. Евреинов; от Всероссийского Союза писателей — С. Я. Сакунтала. Почетным членом Художественного совета был А. В. Луначарский.

В докладе, посвященном 25-летию Камерного театра, А. Таиров вспоминал:

Мы не забудем того дня, когда на Большой Никитской в маленьком зале в лютый мороз в нетопленном помещении, где было примерно четыре грядки мороза, мы играли «Саломею», спектакль, в котором по ходу действия актеры находились в так называемых библейских одеждах, если вы понимаете, то не в полушубках. По середине сцены стоял колодезь, из которого должен был появиться Иоканан, а вот мы в этот «колодезь» помещали печку-печку, или, как тогда называли, «буржуйку». Актеры в это время, когда это можно было по мизансцене подходить и отогреваться. Начался спектакль, несколько человек, которые были в зале, почувствовали, что они находятся не в тропической сфере, и остались в шубах. Открылся занавес, начали появляться актеры, и вот я вижу, как тов. Луначарский сбросил с себя шубу. Я спросил: «Зачем вы это делаете, вы можете простудиться, в зале холодно». Тов. Луначарский ответил: «Я не могу быть в шубе, когда товарищи на сцене играют почти без костюмов».

Это был жест революционного героизма, от которого вся интеллигенция ползала, что ей по дороге с революцией.

Среди постановок первых послереволюционных лет «Адриана Лекуверье» Э. Скриба, «Благословенный П. Иордан» «Принцесса Брамбилла» Э.Т.А. Гоффмана, «Федра» Н. Расина, «Теперь, после генеральной репетиции «Федры» можно с уверенностью сказать, что это первая бесспорная победа Таирова», — писал Луначарский.

В 28-м на диспуте в Доме печати Таиров говорил:

...Я полагаю, что перед нами действительно очень серьезный вопрос, но тут дело не только в репертуаре или, вернее, главных образах, но в репертуаре, вопреки той теме, которая сегодня стоит на повестке. Дело гораздо глубже и хуже. Дело в том, что, к сожалению, строящий жизнь класс еще не смог, не сумел, не уловил, не успел или не созрел для того, чтобы выдвинуть своих талантливых идеологов в области искусства. И поэтому то, что сейчас очень часто производится от имени пролетариата, это часто есть диффамация на пролетариат. Дело в том, что сейчас существует тенденция подтирать все театры под одну гребенку, обозначить их только мерками. ...Вредны те мнения и те статьи, которые говорят о том, что нам вообще ничего особенно выдающегося не нужно, нам нужны только средние спектакли, средние фильмы. Средние пьесы. Против этих мнений нужно воевать, бороться, и я вам скажу на одну вещь, с моей точки зрения, чрезвычайно важную. Я из года в год бываю в Европе и каждый раз из Европы возвращаюсь с различными настроениями. Годы три тому назад я приехал и ходил «гоголем». И когда меня спрашивали, что такое Европа, что такое европейский театр, я говорил: «Чепуха, нечего брать, нечего почуять, ничего захватывающего, наш театр стоит гораздо выше». В прошлом году, по возвращении моем, я уже говорил: «Конечно, наш театр стоит гораздо выше, но кое-что там как будто бы есть». А вот сейчас я утверждаю, что европейский театр шагнул невероятно вперед.

Итак, я утверждал, что сейчас нашему театру нужно думать и очень следует думать уже не только о содержании. Это есть, об этом не спорят. Нашему театру и нашей театральной печати и общественности нужно поставить перед собой вопрос о новых творческих путях нашего театра, о новом экспериментировании, о том, чтобы наш русский театр не превратился в одну шеренгу, о том, чтобы настоящим художникам- масте-



Александр Таиров:

«КАМЕРНЫЙ ТЕАТР ДОЛЖЕН БЫЛ ВОЗНИКНУТЬ — ТАК БЫЛО НАЧЕРТАНО В КНИГЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ СУДЕБ»

рам, в том числе, конечно, и Мейерхольд, была предоставлена максимальная возможность экспериментировать, потому что только в этом и заключается подлинный рост театра. Ибо иначе мы придем к тому, что русский театр, занимающий определенное место в мировом театральном пространстве, русские театры, получившие максимальное количество высших наград на Парижской выставке, русский театр в международном театральном туре может потерять первое место, а это будет преступление перед самим собой и перед нашей общественностью, и по отношению к нашей революции, и по отношению к нашей культуре.

В 1930-м театр в больших зарубежных гастролях. В Париже на постановках двух своих пьес присутствовал Юджин О'Нил. Впоследствии он писал режиссеру: «Увидев ваши спектакли «Любовь под вязами» и «Негр», я был изумлен и восхищен — такой глубокой благодарности. Я должен сознаться, что шел к вам в театр со скрытым недоверием. Но потому, что я сомневался, что ваши спектакли будут сами по себе величественны, художественно задуманы и исполнены. Для этого я слишком хорошо знал репутацию Камерного театра, одного из лучших театров Европы. Но во мне гасили страхи автора, что в трудном процессе перевода на другой язык и перенесения в иное окружение самый дух произведения, самое существование и дорогое автору, что этот дух может быть, принимая во внимание все препятствия, истоптан на неправильном или вовсе утерян».

Как великий были мои восхищения и благодарности, когда я увидел ваши спектакли, которые восхитили меня. Они полностью передавали именно внутренний смысл моей работы. Но не только это, они были созданы Александром Таировым, обладающим столь редким даром творческого воображения. Они были исполнены Коонен и другими исключительными артистами вашей труппы, обладающими столь редчайшим у актеров даром творческого воображения.

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

Камерному театру — моя благодарность, мое восхищение и моя дружба. Ваш друг Ю. О'Нил».

Как охарактеризовать то сценическое направление, которое определяет Камерный театр в его новых исканиях сценического искусства. На это

можно ответить коротко — реализм. Реализм, который характеризует собой творческие устремления Камерного театра, мне хотелось бы назвать крылатым реализмом, иначе говоря, героическим реализмом, который, твердо опираясь и стоя обеими ногами на живой земле, в то же самое время способен к большим и свободным взлетам в царстве человеческой мысли, фантазии и творчества.

В очерке, посвященном Камерному театру и написанном по заказу ВКП(б), А. Таиров утверждал: «Мы обратились к произведениям нашей советской драматургии. Успех пришел к нам сразу. Уж очень трудна и нова была стоявшая перед нами задача».

На этом направлении программной вехой Камерного театра, несомненно, была «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского.

Приступая к постановке «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского, нам надо прежде всего установить, что она представляет из себя — и по существу, и как сценический жанр.

Тема пьесы — борьба между жизнью и смертью, между хаосом и гармонией, между отрицанием и утверждением.

...Пьеса Вишневского является трагедией, но, конечно, она является своеобразной трагедией. И она в значительной мере (а это плюс для актера и я уверен в будущем всего нашего театра не только Камерного, но вообще советского театра) разрушает и ниспровергает каноны классической трагедии. Ниспровергает каноны классической трагедии, она в то же самое время является одной из первых и значительных попыток создать новый жанр трагедии, трагедии в ее новом качестве, которая, с моей точки зрения, чрезвычайно удачно определяется самим названием пьесы — «Оптимистическая трагедия».

Но наступило время, когда подлинными мастерами становилось все труднее.

Из письма Таирова Жданову, январь 1941 года:

...Твердо став в процессе непрерывной четырехлетней работы над советской пьесой на путь социалистического реализма, мы решали, наряду с дальнейшей работой в этой области, приступить также к работе над большим классическим спектаклем, чтобы на его материале еще раз проверить правильность наших творческих позиций.

Мы остановили свой выбор на романе Флора «Мадам Бовари», как потому, что этот роман, являясь подлинным шедевром реалистического искусства, мог помочь нам еще глубже и полнее развить свои новые установления, так и потому, что прямота, глубина и суровая бескомпромиссность, с которой Флор «лагив в своем романе проблему любви, казалась нам существенным и для нас». Прием «Мадам Бовари» в Москве Главрепертком и ВКП (Всероссийский Комитет искусств... М. Г.) поверг нас в серьезное творческое смятение.

Я же буду касаться того, как после трех просмотров спектакля мы не получили ни от Реперткома, ни от ВКП ни запрещения спектакля, ни его разрешения, как трижды нам пришлось откладывать объявленную премьеру и открытие сезона. — Я остановился лишь на принципиальной стороне вопроса.

Председатель ВКП признал постановку «Мадам Бовари» несвоевременной, инсценировку — не передающей сущности флоровского романа, а сам спектакль — порочным, безыдейным, фривольным и даже «мистическим», не открывающим к тому же никаких творческих перспектив для дальнейшего роста спектакля.

Итак, если правильная точка зрения ВКП, то спектакль не должен был быть допущен.

Если же спектакль был допущен, значит, неправильна точка зрения ВКП.

Это вопрос принципиальный, идейный, в нем неуместна никакая полнота.

...Я не вижу неправоты театра, а наоборот, считаю неправильной в этом вопросе всю установку ВКП.

Этим я отнюдь не хочу сказать, что наш спектакль безупречен, что в нем нет недостатков: я утверждал лишь, что творчески принципиальное разрешение данного спектакля в основном правильно и раскрывает нужные перспективы для роста театра.

75 лет назад родился Камерный театр. Его ждала

драматическая судьба, полная ослепительных взлетов, успехов, преследования и трагедий. А. Таиров утверждал, что основной целью создания Камерного театра была «полная реконструкция театра новой эпохи, театра строящегося нового человеческого общества, театра Грядущего». Камерному театру было предназначено создать новую театральную партию, новый сценический язык. «Мы реформировали и реформируем... конструкцию сценического построения, социальную, ритмическую, психологическую и пластическую композицию театрального действия», — писал режиссер. В канун юбилея мы публикуем ряд документов и материалов, которые, думается, дадут представление о том, что пережил Художник и его театр.



Это мое убеждение находил, мне казалось, довольно серьезные подтверждения: вот уже два с половиной десятилетия спектакль «Мадам Бовари» идет у нас в среднем четыре раза в неделю, собирая полный зрительный зал и неизменно вызывая у зрителя горячо взволнованную реакцию.

Я знаю также по публичным обсуждениям, личным беседам и получаемым письмам мнение о спектакле ряда авторитетных партийных товарищей и крупнейших представителей научной и художественной интеллигенции, в том числе специалистов по Флору, которые утверждают, что наш спектакль в достаточной степени передает как сущность флоровского

произведения, так и строгость, и лаконичность его реалистического стиля. Все они расценивают эту работу как значительное явление в жизни нашего театра, нашего после длительных исканий (и при том без потери своей индивидуальности) новые реалистические приемы построения спектакля.

А если это (хотя бы и не в полной мере) так, то правильно ли было со стороны ВКП на большом специальном заседании давать такую, безнадёжно отрицательную характеристику спектаклю и театру в целом и тем самым заново создавать вокруг него атмосферу недоверия и даже сомнений в целесообразности его работы? Именно так ставился вопрос председателем ВКП.

Результаты этого не замедлили сказаться. Несмотря на то, что спектакль вызвал в Москве исключительный интерес и ряд публичных выступлений, он долго не получал оценки в прессе, даже и специальной. Так, «Советское искусство» откликнулось на него лишь через месяц после премьеры, а «Правда» — через два. Остальные газеты еще и до сих пор хранят упорное молчание.

В результате получается так, что театр существующий двадцать шесть лет, работающий в самом центре Москвы, выступивший в этом сезоне уже три новые постановки, оказывается лишенным публичной оценки его работ и тем самым как бы изолированным и выключенным из жизни.

Началась война. Театр немалого оставил в покое.

Письмо Таирова Пабло Пикассо, декабрь 1944 года:

Мой дорогой Пикассо!

Я счастлив был узнать, что Вы вернулись в освобожденный Париж, и очень хочу знать, как и где Вы жили эти годы, что пережили Вами и передумано, над чем работали, какими новыми картинами порадуете нас, словом, хочу знать о Вас все.

Часто, очень часто Алиса Коонен и я вспоминали Вас, наши парижские встречи, Вашу студию, вернисажи и с грустью думали — увидимся ли еще — и наконец, это радостное известие о Вашем возвращении во Францию.

Мы сами эти годы жестокой, небывалой в истории, не на жизнь, а на смерть борьбы с фашизмом, провели в чрезвычайно интенсивной работе,

несмотря на огромное напряжение сил всей страны, нам, художникам, была дана возможность продолжать бесперебойно нашу работу. Камерный театр и в эвакуации на Алтае, где мы были два года, и в Москве, куда уже с лишним год, как мы вернулись, работал много и непрестанно, выпустил ряд современных военных спектаклей, послал бригады со спектаклями для обслуживания Красной Армии. Наряду с этим мы продолжали творческие поиски новых путей, по которым, мне кажется, должно сейчас развиваться искусство. В этом плане большое удовлетворение нам дала последняя наша работа над пьесой нашего классика А. Чехова «Чайка». Судя по отзывам, в спектакле удалось найти некую новую форму, он идет почти без декораций, в традиционном понимании этого слова: актеры играют без грима, в нем, помимо эмоциональной и философской стороны, большую роль играют его ритмическая структура и музыкальная сущность.

Алиса Коонен играет роль Нины Заречной. В этом спектакле нам еще дорого то, что наряду с темой любви в нем с большой силой звучит тема театра, его сущности и проблематики, его назначения. Эта тема театра всегда была нам близка, и мы неоднократно к ней возвращались. Эта же тема является основной и нашей следующей работы над пьесой нашего замечательного классика А. Островского «Без вины виноватые», которую я сейчас репетирую и которую намереваемся показать не позднее декабря.

25-го декабря исполняется 30 лет Камерному театру. 30 лет тому назад я и Алиса Коонен с группой энтузиастов начинали спектакли Камерного театра, театра противомещанского, театра героического, под грохот орудий первой мировой войны. Мы прошли через Февральскую и Великую Октябрьскую революции и встречаем наше 30-летие в час, когда уже близится окончательный разгром фашизма. Я твердо верю, что после победы искусство расцветет в наших странах с небывалой силой.

И хочу верить, что скоро увидимся с Вами. Но до этого жду от Вас подорожного письма.

Алиса Коонен шлет Вам самый нежный привет.

7 июля 1945 года на своем юбилее, посвященном 60-летию, Таиров получил серьезную-полумертвую скажал:

Раньше всего разрешите опровергнуть клевету. Это ошибка в пьесе, который я сейчас открываю. Мне нет 60 лет. Я, во-первых, этого не чувствую, а кроме того я вообще думаю, что факт физического рождения человека еще равно ничего не означает. Во-вторых, как всем известно, это факт, который делается помимо его воли, и поэтому он никак не отвечает за то, что он родился именно в данную дату. Во-вторых, потому что существование человека рождается только тогда, когда он находит себя. До этого происходит какой-то предоминантный растительный период, а когда человек обретает себя в жизни, обретает свое признание, свою любовь, смысл своего существования, вот тогда он фактически рождается. Следовательно, если подходить с такой строгой мерой, то мне максимум будет скоро 43 года.

Как мы знаем, Октябрьская революция родила заново всю нашу страну. Я имею все права считать день своего рождения со дня Октябрьской революции, поэтому, как видите, мне еще менее лет.

Наконец, была война. Вы помните, как мы здесь в этом самом помещении пережили с вами первые бомбежки, мы могли быть убитыми и я мог быть убитым, но я не был убит. Я жив, поэтому я могу заново считать свою жизнь с момента нашей эвакуации.

А. Таирову оставалось жить 5 лет.

Травля, превращавшая войной, возобновилась.

Из письма Ворошилову:

Вы, вероятно, помните, что Камерный театр еще с 1918 года всегда принадлежал к группе Союзных театров. Так длилось до 1936 года, когда был заново опубликован список Союзных театров, в который, увы, Камерный театр не попал.

Я понимал, что это было следствием нашей творческой ошибки, в месте со всем коллективом уместил усилия, чтобы восстановить положение театра. Мы работали не покладая

рук. Из 27 постановок, сделанных нами за это время, 19 принадлежало советским авторам, из них 7 были посвящены Великой Отечественной войне.

Все эти обстоятельства, а также и то, что Камерный театр является, после Художественного театра, старейшим драматическим театром в СССР, дают мне смелость обратиться к Вам с ходатайством о восстановлении Камерного театра в группе театров Союзного подчинения.

С аналогичными письмами Таиров обращался к Молотову, Калинин, Шепилову.

А 9 марта 1949 года, когда над Камерным театром висела уже реальная угроза, Таиров вновь написал Ворошилову:

Дорогой Климент Ефремович!

Я обращаюсь к Вам с большой просьбой уделить мне немного времени для беседы. Речь идет буквально о жизни Камерного театра и лично моей, как художника.

Искренне преданный Вам А. Таиров.

Маршал не ответил.

Докладная записка А. Таирова о Камерном театре, апрель 1949 года:

Около 3-х месяцев тому назад началось обследование Камерного театра МК партии. Производивший обследование тов. Турмачев в первые же дни заявил мне, что как он, так и руководители отдела пропаганды и агитации МК, собираются долго и обстоятельно со мной беседовать, и что вопрос о работе театра будет поставлен на Бюро МК.

Я лично обратился к Начальнику Управления по делам искусств тов. Флигину с настоятельной просьбой о серьезном разговоре. Однако этот разговор до сих пор не состоялся, равно как и не состоялся и обещанные мне беседы в МК партии. Поэтому совершенно неожиданным для меня явился оглашенный на заседании Мосгорисполкома, в мое отсутствие, проект решения по Камерному театру, из которого следовало, что театр будет переименован и руководство его заменено.

Ввиду того, что все мои дальнейшие попытки быть выслушанным оказались тщетными, а также до сих пор не состоялись и Бюро МК, на котором я имел бы возможность высказать свои соображения, я считаю необходимым сделать это сейчас хотя бы письменно.

Обвинения по отношению к Камерному театру и ко мне как его руководителю, насколько я могу судить, заключаются:

во-первых, в западничестве. Признавая, что в первый период своей деятельности Камерный театр действительно включал в свой репертуар ряд западных пьес, я считаю это серьезным недостатком его прошлого. Но этот недостаток уже давно был мною осознан, и театр еще с 1924 г. стал усиленно работать над современной советской тематикой. Радикальная перестройка театра в этом отношении относится к 1937 г., что видно хотя бы из того, что из 38-ми постановок за этот период (т. е. за 12 лет) поставлено 28 советских пьес, 5 пьес русской классики и только 5 западных.

Камерный театр, как это видно из приведенных данных, не только решительно отошел от увлечения западничеством, но и наоборот, из постановки в постановку, утверждая нашу идеологию, вел активную борьбу с буржуазной западной идеологией. Мы первые поставили антифашистскую пьесу Ал. Толстого «Чертов мост» в 1939 г., первые показали спектакль, направленный против англо-американской агрессии («Судьба Реджинальда Двенца» в 1947 г. и спектакль, высмеивающий план Маршалла — пьесу Ильи Эренбурга «Лев на площади» в 1948 г.).

Постановкой же советских пьес Камерный театр настойчиво стремился организовать сознание советского зрителя в его лучших патристических чувствах...

2) В статье тов. Флигина в «Московском Коммунисте» от 24.III.49 г. Камерному театру и мне было предъявлено обвинение в формализме и эстетстве. Я не буду подробно останавливаться на том, что за все время пребывания тов. Флигина в должности Начальника Управления по делам искусств такое обвинение не предъявлялось ни мне ни разу ни театру, ни мне, ни в личных беседах, хотя, казалось бы, он как руководитель обязан был это сделать, если он эти элементы в спектаклях замечал. Наоборот, постановкой театра после постановления ЦК ВКП(б) (имеется в виду постановление о репертуаре театров — М. Г.) принимались Управлением после первого же просмотра с самыми лестными для театра характеристиками. Да и, помимо этого, не могли же элементы эстетизма и формализма, если бы они в наших спектаклях последним лет были бы, пройти мимо внимания всей советской прессы, а вместе с тем, ни в одной из ряда статей по нашим спектаклям не было ни одного на это указания. Наоборот, пресса подчеркивала реалистичность и нужное воздействие наших спектаклей на зрителя.

...Мне 63 года, из них 45-й год я работаю на театре и сейчас больше чем когда-нибудь я ощущаю в себе ту идейно-творческую зрелость, которая необходима для того, чтобы активно участвовать в строительстве нашей советской культуры и двигать ее вперед. В этом я уверен. Но для плодотворного приложения моих сил мне, как каждому художнику, необходима ответственная обстановка и помощь, которую всегда наша Партия и правительство оказывают в трудные минуты деятельности нашей культуры. За этой поддержкой и помощью я сейчас и обращаюсь...

Эту докладную записку А. Таиров послал в Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР. Ответа не последовало.

Тиски вокруг театра сжимались, 19 мая 1949 года состоялось заседание Комитета по делам искусств, где были фактически решены участь Камерного театра, Газета «Советское искусство» в статье «Плоды эстетства и формализма» поспешила вынести ему окончательный приговор, 27 мая был подписан приказ об освобождении Таирова от работы в театре. Ему оставалось жить один год и четыре месяца.

Публикации и комментарии Михаила ГОЛЬДЕНБЕРГА.

- Александр Таиров. 1930 г.
- Алиса Коонен. 1923 г.
- Первая афиша театра. 1914 г.
- Эскиз программы. Художник А. Веснин. 1922 г.