

Звено  
гор. Париж. 1923г. 1 марта.

## ТЕАТРЪ ТРАГЕДИИ И АРЛЕКИНАДЫ.

(Къ спектаклямъ Московскаго  
Камернаго Театра).

На дняхъ мнѣ пришлось просматривать первый номеръ временника Камернаго Театра — «Мастерство Театра», — выходящаго въ Москвѣ. И странная атмосфера охватила меня: атмосфера той напряженной, страстной театральной жизни, которой мы дышали въ Москвѣ, въ Петербургѣ.

Здѣсь, въ Парижѣ, гдѣ такое множество самыхъ разнообразныхъ спектаклей, гдѣ сцена и дѣтели ея играютъ въ повседневномъ быту такую большую роль, мы совершенно отыскали отъ этой своеобразной жизни, съ ея лекціями, докладами, спорами, книгами, теоріями, опытами, съ ея первыми и поверхностными подчасъ увлеченіями, но также съ работой ея, съ упорными исканіями, съ достигненіями. Много тамъ было безотказной суетни, схематизма, паничности; но было и подлинное творчество, была дѣйствительная смѣлость мысли. Здѣсь насъ радуютъ отдаленныя удачи: вотъ «Двѣнадцатая Ночь» у Коно, «Антигона» у Дюланъ; но эти разрозненныя успѣхи и успѣхи — случайны, ибо потеряна тайна коллективной работы, нѣтъ преемственности въ исканіяхъ, въ настроеніяхъ и созданіяхъ, нѣтъ традицій революционно-творческихъ (не всякій традиціонализмъ вѣдь консервативенъ).

Когда окидываешь взглядомъ исторію русскаго театра за послѣдніе пятнадцать лѣтъ, то поражаетъ именно послѣдовательность, внутренняя логика той борьбы, тѣхъ столкновеній, враждующихъ тенденцій, которая отъ Художественнаго Театра черезъ длинный кружной путь привела насъ къ Камерному Театру. Мы теперь отчетливо, ясно «попимаемъ» этотъ путь развитія: различно можетъ быть онъ оцененъ, вершиной его можетъ быть признанъ тотъ или иной моментъ. — Допускаю, что работу Камернаго Театра сочтутъ ошибкой, девиацией, требующей энергичныхъ мѣръ оздоровленія. Но чего нельзя не признать: это — преемственности, необходимости этихъ различныхъ этаповъ. Спектакли Стариннаго Театра, постановки Театра Комиссаржевской, условный театр, работы Мейерхольда, Евренцова, Московскій Свободный Театръ, Студіи Художественнаго Театра, Камерный Театръ... Все это оплодъ не порожденіе личныхъ вкусовъ, личнаго каприза того или иного сценическаго дѣятеля; это — моменты единого движенія, внутренне связанныя формы единой, дружной работы.

Именно дружной, согласной, несмотря на рѣзкія, грубыя (прочтите, какъ выражаются въ «Временникѣ» о послѣднихъ работахъ Мейерхольда), нельзя проявленія взаимной вражды различныхъ направлений, вопреки ихъ столкновеніямъ, ихъ ожесточенной беспощальной борьбѣ: одинъ моментъ порождается другимъ и утверждается въ отрицаніи своего предшественника для того, чтобы затѣмъ породить третій моментъ и въ немъ умереть. Такова картина всякой культуры.

художественной, научной, экономической: борьба отдѣльных формъ, отдѣльных устремленій, преемственно (психологически, исторически) и логически связанныхъ, — какъ выраженіе единого движенія.

Вотъ этого именно характера и лишена театральная жизнь Парижа (можно было бы даже сказать — всего запада). Здѣсь нѣтъ театральной культуры, какъ жизни: здѣсь найдемъ мы лишь привычки, отдѣльныя удачныя выдумки, находки, вкусы иногда и — традиціи, какъ силу задерживающую, парализующую.

Мы обладаемъ нѣкоторой театральной культурой. Въ подобномъ утвержденіи нѣтъ самолюбія, нѣтъ національнаго тщеславія. Дѣло идетъ о простомъ констатированіи факта, а вовсе не объ оценкѣ. Съ этой именно точки зрѣнія, мнѣ думается, намъ слѣдуетъ подойти къ работѣ Камернаго Театра, чтобы понять ее и оценить. Большинству насъ нѣтъ въ эмиграціи, послѣдніе наиболее характерныя, а потому въ извѣстномъ смыслѣ и наиболее удачныя, постановки Камернаго Театра — вовсе незнакомы. Но то, что мы знаемъ о его дѣятельности, объ исторіи его, о его стремленіяхъ и цѣляхъ, даетъ намъ основаніе включить имъ созданное въ органической рядъ русской театральной культуры, позволяетъ опредѣлить въ извѣстной степени, въ чемъ именно своеобразіе знаменательнаго момента этой культуры, а следовательно и оценить значеніе имъ совершаемаго.

Для этого достаточно подчеркнуть одинъ аспектъ его творчества, чрезвычайно существенный и во многомъ — опредѣляющій.

Театръ всегда реалистиченъ. Онъ не хочетъ и не можетъ быть инымъ, ибо дѣль его, какъ и всего искусства, созданіе нѣкоей реальности изъ матеріала, доставляемаго артисту дѣйствительной жизнью. Художникъ создаетъ таковымъ путемъ нечто, обладающее собственной жизнью, развивающееся по собственнымъ пормамъ. Въ искусствѣ происходитъ всегда извѣстное искаженіе или преображеніе дѣйствительности. — Назвать можно какъ угодно. Вся разница между Художественнымъ Театромъ, напримѣръ, и Камернымъ — въ способахъ осуществленія этой трансформации, и въ степени углубленія ея. Въ результатѣ, реальность, создаваемая театромъ Станиславскаго, оказывается въ совершенно иномъ отношеніи къ дѣйствительности, чѣмъ реальность, создаваемая театромъ Таирова.

Обратимся къ послѣднему періоду Художественнаго Театра, къ эпохѣ такъ называемаго психологическаго реализма: жизнь воспроизводится здѣсь изнутри, путемъ вживанія актера въ воплощаемый имъ персонажъ. Идеальной моделью служить дѣйствительное переживаніе, исходя изъ котораго строится вся вышняя, бытовая сторона жизни. Конечно, о фотографичности при этомъ не можетъ быть и рѣчи: извѣстная преднамѣренная деформация дѣйствительности всегда налично: лишь благодаря ей развертывающееся на подмосткахъ приобретаетъ характеръ «всамдѣлшности», подлинности. Но эта деформация — минимальна: какъ разъ та, которая необходима, чтобы при особыхъ условіяхъ сцены дать иллюзію дѣйствительности.

Схема Камернаго Театра иная. Источникъ въ сущности тотъ же — вживаніе, интуитивное слияніе съ образомъ, подлежащимъ реализаціи; и здѣсь также можно поэтому говорить о психологическомъ реализмѣ. Но способомъ осуществленія его служить уже не дѣйствительное переживаніе, до извѣстной степени случайное, стѣсненное, искаженное бытовыми историческими условіями, а чистая эмоція. Въ дѣйствительной жизни наши внутреннія состоянія и выражающія ихъ слова и жесты заглушаются, сковываются всей системой условностей общественной жизни. Камерный Театръ стремится слѣлать источникомъ творчества чистую, освобожденную эмоцію. Она именно и опредѣляетъ «въ первой инстанціи» сценическій образъ.

Затѣмъ вступаетъ въ свои права необходимая сценическая деформация или театральное преображеніе; психологически искренній жестъ Станиславскій деформируется лишь настолько, чтобы онъ казался потишимымъ, жизненнымъ и на сценѣ. Психологически истинный выразительный жестъ, продиктованный чистою освобожденною отъ обыденности эмоціею, Таировъ преображаетъ согласно требованіямъ сценическаго театральнаго красота (слово это употребляю въ широкое значеніе). Экспрессивный жестъ оформляется: Камерный Театръ стремится къ эстетически значительному, законченному жесту. Онъ желаетъ синтеза психологической правды (понимаемой какъ углубленная, очищенная, концентрированная эмоція) и театральности, мечтаетъ заключить самую пламенную, самую трепетную жизнь въ четкіе кристаллы сценическихъ формъ. Но чистую, свободную отъ обыденности и случайности, эмоцію даетъ намъ лишь трагедія. Самодовольную же форму, чистую театральность являетъ намъ арлекинадъ. Камерный Театръ по существу своему и есть театръ трагедіи и арлекинадъ.

В. Шледеръ.