

Вадим ЩЕРБАКОВ

МАГИЯ ТРЮКА

О ПОЭТИКЕ КАПРИЧЧИО КАМЕРНОГО ТЕАТРА «ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА»

Неизбежная горечь свидетельствования раздвоенности мира, которой обречены были образы Commedia dell'Arte в дореволюционных творениях русских режиссеров, после Октябрьского переворота покидает их композиции. Наглядным примером этого может служить «каприччио Камерного театра», впервые показанное публике 4 мая 1920 года. Взяв за литературную первооснову своего спектакля повесть Э.Т.А. Гофмана «Принцесса Брамбилла», А.Я. Таиров восхитительным образом сумел превратить гротескную фантазмагорию в радостное, солнечное театральное волшебство! Его спектакль начисто лишён был того мистического дуализма, сквозь призму которого воспринимал мир означенный на афише автор.

При переделке гофмановского текста в пьесу театр полностью отказался от изложения своими средствами философии этого прекрасного гимна сценическому искусству. Таирова не заинтересовала не только тема «хронической двойственности», бациллы которой поражают героев Гофмана, слишком глубоко вдыхающих перенасыщенный ими воздух римского карнавала. Режиссером также была отвергнута (как «не действенная») сюжетная линия об источнике Урдар, выражающая смысл и пафос «Принцессы Брамбиллы».

«Каприччио в духе Калло» в творчестве Гофмана стоит несколько особняком. Одно то, что единственными немцами, в нем действующими, оказываются обучающиеся в Риме молодые художники, а вовсе не филистерская кодла чиновников и лавочников со своими *Frau und Fräuleins*, говорит уже о многом. Не родная, постылая, испитая до донца Германия – Италия, огневая, сияющая, блистательная, солнечная, самый быт которой пронизан искусством (ведь швея Гиацинта шьет прекрасные карнавалы

костюмы, а ее жених, Джилио, хоть и скверный, но актер), – становится местом действия фантазмагории. А герои ее, сотканые из черт, штрихов и имен офортов Жака Калло и волшебных сказок для театра Карло Гоцци, почти совсем не пьют пива и не умеют нюхать «пользительный табак».

Все это делает «Принцессу Брамбиллу» занимательным философским трактатом об «отношении искусства к действительности» и наоборот. Сказка про озеро Урдар, воды которого широко разлились из источника, образовавшегося из сверкающей призмы волшебника Гермода, «мыслью победившего воззрение», является смысловым стержнем каприччио. Взглянув в зеркальную глубь Урдара, излечиваются от уныния король Офиох и королева Лирис; веселые, посмотревшись в него, пребывают в веселии, а печальные – избавляются от печали. Правда, местные философы предпочитают не ходить к озеру и другим не советуют, ибо (по их ученому разумению) от зрелища мира наоборот может закружиться голова и пропасть



аппетит, – да их там, впрочем, не очень-то и слушают...

Зеркало Урда – по мысли Гофмана – есть зеркало искусства, смотрясь в которое действительность удостоверяется в том, что она существует, а потому и избавляется от печальных сомнений в собственном бытии. Но искусство, олицетворяемое Урдаром, вовсе не является абстрактным понятием. Воды озера обладают столь великим могуществом потому, что объединяют в себе *фантазию* и *юмор*. Именно в этом единстве залог их силы – ибо фантазия сама по себе лишена опоры и витает прихотливо где-то в заоблачье, а юмор без фантазии настолько тяжел, что граничит с идиотизмом. Волшебство совершается лишь тогда, говорит Гофман, когда акт единения обоих полюсов есть в то же

время и акт отражения: заглядывающие в зеркало озера печальный мечтатель Офиох и глупая хохотушка Лирис излечиваются, видя и познавая мир глазами друг друга. Такое возможно только в театре. И Урдар есть аллегория *искусства сценического*.

Именно эта аллегория разрешает все коллизии повествования, позволяет распутать тесный клубок причудливо переплетенных нитей сюжета. С помощью Театра (существующего в каприччио, разумеется, в формах *Commedia dell'Arte*) Джилио и Гиацинта преодолевают болезнь двойственности. Выходя на объединяющие миры подмостки в масках Арлекина и Коломбины, они обретают способность, умение, силы – чувствовать и выражать чувства любых (даже самых разволшебнейших) принцев

Сцена из спектакля
«Принцесса
Брамбилла», 1920

Pro memoria

и принцесс. Магические воды Урдара избавляют их от страданий швеи по поводу отсутствия красивого платья и глупого чванства скверного актера, до полусмерти объевшегося монологами «белых мавров» аббата Кьяри.

Философия каприччио Гофмана до идентичности родственна концепциям театра и маски, выдвинутым Мейерхольдом в предреволюционные годы. С нею можно соотнести практически все творения Доктора Дапертутто. И казалось бы – кому, как не Мейерхольду начала 1910-х гг., надо было братья за сценическое осуществление этого гофмановского шедевра.

В свою очередь, Таиров (до начала 20-х годов – внимательный наблюдатель и «тайный» наследник некоторых мейерхольдовских идей) говорил, что мысль о постановке «Принцессы Брамбиллы» родилась почти одновременно с Камерным театром¹. Но осуществился этот замысел только после Октября.

Казус с тем, что героев «Брамбиллы» вывел на сцену не совсем тот режиссер и совсем не тогда, когда следовало, вполне объясним. Мейерхольду вовсе не надобно было инсценировать само каприччио, ибо, полностью усвоив его философию, заново пережив воплощение этой философии в творческий процесс, он получил во владение метод Гофмана, позволивший современникам усматривать гофманиану в каждой мейерхольдовской композиции 1910-х, а в нем самом – театрального двойника великого романтика. Волшебное зелье, приготовленное Эрнстом Теодором Амадеем из масок *Commedia dell'Arte*, офортов Калло и сказок Гоцци, оказалось приворотным.

Вкусивший его не только назвался Доктором Дапертутто – он надолго (если не навсегда) сделался «Гофманом в режиссуре».

Здесь надо признать, что, в отличие от Мейерхольда, Таиров оказался художником куда более стойким (по части действия на него мистических чар). А кроме того – большим эстетом. Употребив однажды вышеозначенный гофмановский коктейль и частично его усвоив, он обратил наибольшее внимание на изящную волшебную форму «Принцессы Брамбиллы», идеально пригодную для воплощения на подмостках поэзии превращений.

Не романтик, не (упаси, Боже!) мистик и дуалист понадобился в Гофмане Таирову, а волшебный сказочник. Приняв как должное, как лишнее подтверждение хорошо ему известной истины, часть философии «Принцессы Брамбиллы» (касающуюся большей достоверности театра по отношению к действительности), режиссер наотрез отказался от поисков путей полноты ее сценического изложения. «Разве искусство – это кафедра философии? Разве сцена есть урок по логике? – вопрошал Таиров. – Ничего подобного. Ни область логики, ни психология, ни философия не имеют пристанища на тех прекрасных подмостках, которые именуются сценой. Сцена – это искусство театрального действия. Только так и только этим оно должно впечатлять. И если вы все хорошо понимаете – это значит, что подлинного эстетического театрального действия вы не получили, ибо вся прелесть искусства в непонятном. Как только мы все станем понимать, [так] искусство превращается в арифметику, и тогда ему место в

¹ См.: Стенограмма лекции А.Я. Таирова о спектакле «Принцесса Брамбилла», прочитанной в Камерном театре 31 мая 1920 г. // Советский театр. Документы и материалы 1917–1921. Л., 1968. С. 168–169.

Из опыта Камерного театра



третьем классе гимназии, а не в подлинном творчестве»².

Трагикомическая природа гротеска Гофмана была абсолютно чужда дарованию Таирова. Он всегда последовательно стремился к чистоте жанра, утверждая, что его театр – это либо мистерия, либо арлекинада. А потому пластическая сторона представления ориентировалась не на Гойю или вдохновившего Гофмана Жака Калло, но на прихотливые произведения Джузеппе Арчимбольдо. Причудливые сочетания форм и красок заменили монтаж предельных противоречий. Вместо романтической философии «двоемирия» свою главную игровую ставку режиссер сделал на «непонятную» (сложную, запутанную) карнавальную чехарду масок и превращений.

Но вместе с философией из спектакля был по большей части выплеснут и *смысл* литературного первоисточника. Во всем, что не касалось поэзии превращений, вариация театра, по сути дела, стала вариацией на *другую* тему. Таиров утверждал, что «задачей “Принцессы Брамбиллы” было создание подлинной сценической арлекинады, арлекинады, построенной на принципе фантазматологии, арлекинады, рождающей в результате бодрость смеха. Вот основная задача “Принцессы Брамбиллы” как спектакля, задача, очень роднящая нас с Гофманом, ибо, несмотря на все потрясения, которые переживает Джилио, <...> Гофман хочет дать общую большую радость, большое жизнеутверждение и жизнепрятие»³.

Даже если помнить о том, что «жизнеутверждение» и «жизнепрятие» для Таирова (в полном

соответствии с вынесенной за кулисы философией «Принцессы Брамбиллы») суть «театроутверждение» и «театропрятие», а радость – радость творчества, то и тогда поставленная им задача будет иметь к гофмановскому капричию отношение весьма косвенное. Гофман в своей повести подробно исследовал трагикомические коллизии преодоления жизни сверхжизнью, искусством, выстраивал самый *процесс* этого преодоления – спектакль же Камерного театра начинался сразу *после* его завершения.

Стремление к реализации праздничного театрального действия; исключение (за «литературность») легенды об Урдаре, имеющей важнейшее смысловое и сюжетное значение; в чем-то принципиальная, а во многом вынужденная этой ампутацией, ставка на «непонятное», на свободу от причинности и логики – таковы были предварительные установки Таирова в подходе к «Принцессе Брамбилле». Собственно говоря, режиссер видел в повести Гофмана *предлог* для создания *апофеоза Театру*. Отнюдь не доказательство, но констатация абсолютной свободы и всемогущества радостного сценического творчества, веселая констатация торжества искусства над обыденностью становилась «сверхзадачей»⁴ спектакля.

Исходя из этого, Таиров и решил подойти к тексту гофмановского капричию как к сценарию *Commedia dell'Arte*, как к канве для театральной импровизации, и «явить – по словам К. Державина – зрителю такое произведение искусства, которое в особой степени было бы объектом чистого театрального созерцания»⁵.

² А.Я. Таиров. Лекция о «Принцессе Брамбилле». С.173.

³ Там же.

⁴ Надеюсь, вежливые кавычки оправдают мое обращение во враждебный Таирову стан за подходящим термином.

⁵ К. Державин. Книга о Камерном театре. Л., 1934. С. 98.



Ну а коль скоро главным героем таировского спектакля мыслился Театр, то и показан он должен был быть во всей своей полноте. Отсюда стремление режиссера к спектаклю синтетическому: «Это – первая попытка дать перспективы сценического искусства вообще, первая попытка дать сценическое произведение во всей его полнотности, а не только одну из многочисленных отраслей сцены, не только драму или комедию, или оперетку, или пантомиму, или балет, или цирк, – утверждал Таиров. – Все вместе, все в органическом сочетании, все в синтетическом единстве, все средства театра – вольного и свободного – для того, чтобы взять фантазию зрителя и завертеть ее в фантазмагории театра – вот какова задача «Принцессы Брамбиллы»»⁶.

На первое место в спектакле выходила магия превращений, карнавал, яркая круговерть масок, одним словом, – *игра*. Игра

прихотливая, ничуть не снисходящая до реальных обстоятельств бытия персонажей и оттенков их психологии. Режиссер вместе со своими актерами откровенно разыгрывал веселую сказочную «итальянщину», многообразно используя приемы «театральной метафоры, гиперболы, театральной преувеличенной пародии и всего ассортимента тех театральных трюков старого бродячего каботинажа, которые нашли свое последнее прибежище в цирковых клоунадах, выступлениях фокусников и престиджитаторов»⁷.

Здесь, в этом перечислении, Державиным употреблено одно слово точнейшее, для разгадки таировской «Принцессы Брамбиллы» почти магическое – *трюк*. Именно трюк был главным структурным элементом спектакля, основным кирпичиком его причудливого строения. Идеальный Театр, во славу которого ставилось каприччио,

Сцена из спектакля
«Принцесса
Брамбилла», 1920

⁶ А.Я. Таиров. Лекция о «Принцессе Брамбилле». С.169.

⁷ К. Державин. Книга о Камерном театре. С.99.

Из опыта Камерного театра

проявлял себя в «Брамбилле» чередой нескончаемых кунштюков, лацци, аттракционов, без остановки следовавших один за другим. Зрители просто «приятно сходили с ума» (как вспоминал один из критиков-очевидцев⁸), наблюдая стремительную череду превращений, жонглирования, оживаний картонных кукол, фехтования, фокусов, танцев, акробатических прыжков и сальто, почти полностью вытеснявших сюжет Гофмана и делавших содержанием спектакля самодвижение, саморазвитие игрового театрального трюка. «Шло кружение, пенье, сверканье, мелькание каких-то десятков людей-масок, людей-плащей, людей-носов, людей-шпаг, людей-стягов, сменявшихся в неслыханных темпах и молниеносных перестроениях»,⁹ – писал Абрам Эфрос. «Брамбилла» воспринималась современниками как «чудо техники» – новейшей *актерской техники*.

Для Таирова Театр (идеальный, первым приближением к которому, разумеется, был Камерный) всегда был искусством действия, первоначально понимаемого как физическое эмоциональное действие, почти сводимое к *движению* («Пьеретта» утвердила закон: пантомима – основа всякого театрального искусства»,¹⁰ – писал он, декларативно возвращаясь к истокам, в год десятилетия МКТ). И актер – движущийся на подмостках человек, – естественным образом, занимал в таировской концепции устройства театрального космоса главенствующее положение¹¹. А потому, ставя спектакль о Театре и во имя Театра, режиссер именно в актере видел творца и исполнителя всех диктуемых материалом эффектов.

«Принцесса Брамбилла» стала своеобразным «промежуточным финишем» воплощения в театральной практике идеи суверенного актера, мастера-комедианта в самом себе несущем все существо сценического искусства, – идеи, безусловно, связанной в сознании режиссера с мифом о *Commedia dell'Arte*. «Брамбилла» замышлялась Таировым как гимн свободе лицедея, овладевшего своим ремеслом и тем самым получившим всеисилие. План осуществления капричного заключался в том – являл режиссер, – «чтобы перенести всю тяжесть создания спектакля, всю тяжесть возбуждать соответствующие эмоции у зрителя, всю тяжесть передать фантазмагорию Гофмана, – всю эту тяжесть взвалить на плечи актера. Убрать всю механику, убрать все то, что дается в театре машиной, свести все участие электротехника, механика, всевозможных сценических машин к нулю, сделать так, чтобы данный спектакль <...> можно было играть на любой сцене, <...> в любом зале, чтобы всюду, куда придут участники этого театра, единственные его носители – актеры, чтобы всюду они могли развернуть свое искусство и создать нужное произведение»¹².

Ради этой цели была предпринята попытка превратить убранство подмостков из «декорации» в «установку» – единую для всего спектакля. По заданию Таирова, Г.Б. Якулов построил и расписал обрамляющую свободный центр сцены игровую «клавиатуру»: «смешение архитектурных стилей, текучесть и калейдоскопичность форм, фантазмагорически inferнальное переплетение переходящих одна в другую асимметричных

⁸ См.: Б. Казанский. *Новаторы театра. // Записки Передвижного театра. П., 1922, № 34. С.2.*

⁹ А.М. Эфрос. *Введение. // Камерный театр и его художники. М., 1934, с. XXX.*

¹⁰ Александр Горин. *Текст брошюры «Кто, что, когда в Камерном театре». М., 1924. С. 9.*

¹¹ Себе – режиссеру – он, по-видимому, отводил (скромно умалчивая об этом) роль самого Вседержителя.

¹² А.Я. Таиров. *Лекция о «Принцессе Брамбилле». С. 171.*



плоскостей, причудливое соединение восточных мотивов и красок Высокого Возрождения, геометрически орнаментального стиля и веронезовской зелени, кусков реальности и образов миражных, возникающих и исчезающих как свободная импровизационная игра карнаваловидений»¹³.

Организованное таким образом пространство спектакля давало возможность «широкого и свободного движения по плоскости, возможность движения и жестов как пластических, балетных, так и акробатических»¹⁴, позволяло закручивать скрупулезно размеченное движение прекрасно вышколенного «кордетеатра» в эффектнейшие спиральные мизансцены. Несмотря на то, что установка была едина, пространство постоянно изменялось действующими в нем актерами. С помощью прикрепленных к деревьям ярких

полотнищ ткани – китайских стягов – и прочего игрового реквизита таировские лицедеи молниеносно преобразовывали площадь перед дворцом Пистойа то в комнату швеи Гиацинты, то в остерью, то во внутренние покои этого самого дворца.

Принцип трансформации, преобразования, распространялся и на облик актера. Ради торжества этого принципа режиссер и художник облачали своих комедиантов в фантастические карнаваловые костюмы, превращавшие их фигуры («с помощью масок, разноцветных плащей, специально сконструированных шляп самой невероятной формы и силуэта, по-разному торчащих шпаг»¹⁵) в удлиненные либо укороченные тени небывалых птиц и животных.

Для выявления мастерства актера действие капрично до предела было насыщено пантомимическими интермедиями (им отводилась

Сцена из спектакля
«Принцесса
Брамбилла», 1920

¹³ В.И. Березкин. Советская сценография 1917-1941. М., 1990. С.51.

¹⁴ А.Я. Таиров. Лекция о «Принцессе Брамбилле». С.173.

¹⁵ В.И. Березкин. Советская сценография 1917-1941. С.52.

Из опыта Камерного театра

треть сценического времени). Это был пик пятилетней работы Таирова по воспитанию такого актера, инструмент которого – его тело – перестало бы быть «трехструнной балалайкой», с грехом пополам способной протренировать «чижика» или подобный ему «жизненный мотив», а уподобилось бы «прекрасному Страдивариусу»¹⁶.

Пантомимы, стилизованные «в духе *Commedia dell'Arte*», пронизанные – как и весь спектакль – ритмами тарантеллы и салтарелло, сами будучи в какой-то мере аттракционами изобиловали всевозможными трюками (из коих знаменитейшим был кунштюк с разрезанием Арлекина на части и последующим его чудесным оживлением). Интермедии эти, рождаемые в вихрях быстронесущихся карнаваловых событий, «в еще большей степени – по словам К. Державина – обнажали лицо спектакля как обобщенного образа чистого комедиантства, игры театральных масок и быстрой смены личин, за которыми скрывалась не гофмановская фантазмагорическая действительность, а театральное фокусничество, оформленное в ритме яркого комедиантского спектакля»¹⁷.

Каприччио Камерного театра демонстрировало полную готовность выучеников таировской школы к исполнению любого задания своего мэтра. «Актерам было весело играть, весело потому, что они чувствовали себя свободными <...> в их игре была радость творчества»,¹⁸ – читаем в рецензии на премьеру «Брамбиллы». Но... ни один из писавших об этом спектакле критиков не преминул выпустить разящую стрелу претензии (зачастую единственной) именно

в актерскую сторону. «Большой упрек, который хочется сделать театру, – это отсутствие нужного актера»¹⁹; «если говорить резко, здесь совсем нет актеров»,²⁰ – таков был печальный итог стараний исполнителей.

Вопреки всем декларациям Таирова об актерском характере «Брамбиллы» и чаемого им театра вообще, зрители заметили и насладились прежде всего работой постановщика этого спектакля. Почти полное отсутствие у исполнителей эмоциональной импровизационности и абсолютное торжество над нею филигранно разработанной заданности, естественным образом, делало подлинным триумфатором автора этой заданности. О мастерстве режиссуры, о ярком облике представления писали рецензенты, на долю актеров оставляя лишь (в лучшем случае) почтительные похвалы их *техническому умению*.

Радостный красочный карнавал арлекинады, царящий на подмостках, существовал только по одну сторону рампы, эмоционально не заражая удивленно и даже восхищенно *созерцающей* его аудитории. Потрясающий успех «Брамбиллы» у публики объяснялся, по-видимому, исключительно ее зрелищностью и готовностью голодных, замерзших московских созерцателей ее поверить в то, что «свое счастье и радость носим мы в себе самих» (так расшифровывался в финальной реплике князя Бастианелло смысл спектакля, весьма созвучный политическим лозунгам «текущего момента»).

Столь парадоксальное расхождение между намерениями постановщика и исполнителей и результатами их усилий можно

¹⁶ А.Я. Таиров. *О театре: записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма*. М., 1970. С.128.

¹⁷ К. Державин. *Книга о Камерном театре*. С.100.

¹⁸ С. Игнатов. *Камерный театр*. «Принцесса Брамбилла» // *Вестник театра*. № 64, М., 1920. С.9.

¹⁹ Н. Захаров-Мэнский. *Театральные новинки // Жизнь искусства*. 1920, вторник, 18 мая, № 542. С.2.

²⁰ Л. Никулин. *О Московском Камерном театре // Жизнь искусства*. 1920, пятница, 3 сентября, № 547. С. 1.

Pro memoria

попытаться объяснить. «Принцесса Брамбилла» делалась как спектакль молодежный, в нем была занята преимущественно та часть труппы, которая только-только закончила обучение. Отлично подготовленный «кордетеатр» не нашел своих корифеев: исполнители ролей главных героев – Августа Миклашевская и Борис Фердинандов – не сумели внятно и эмоционально заразительно отыграть ту смену их персонажами масок, которая делает интригу.

У Гофмана главная пружина сюжета, обеспечивающая его самодвижение, заключается в том, что все мистификации шарлатана Челионати (он же князь Бастианелло ди Пистойя) предпринимаются ради *внутреннего изменения* декламатора мартеллианских стихов Джилио и швеи Гиацинты, ради работы их души. В результате этой работы они обретают счастье, а Театр – в их лице – замечательных Арлекина и Коломбину. В литературном капричио актер Джилио последовательно проходит пять стадий преобразования: скверный *primo amoroso*; утративший здравый смысл мечтатель о вавилонской принцессе Брамбилле; бедняга, воображающий себя ассирийским принцем Корнелио Киаперри; принц, убивший в поединке своего несносного двойника-соперника, и, наконец, комедиант, в зеркале Урдара узнавший в себе прекрасного Арлекина. Подобные превращения происходят и с Гиацинтой – Брамбиллой – Коломбиной.

Таиров же, сохранив весь сюжет преобразования (но выкинув существенный элемент развязки – историю про Урдар), сделал в своем спектакле ставку на чисто

внешнюю динамику превращений. Он предложил своим актерам механическую смену статичных масок, сделав ставку на стремительность изменения ситуаций, в которых этим маскам надлежит действовать. Актер должен был отождествить себя сначала с одной маской и отыгрывать в соответствии с ее «природой» сюжетные положения, в которые она попадает, затем – с другой, и так далее. Результатом явилась чехарда, невнятная для тихо обалдевавшего зрителя.

Компромиссным по отношению к декоративному эстетизму, противоречащим декларированным намерениям явить чисто актерскую работу, избавленную ото всех внешних прикрытий было и сцениграфическое решение. Установка, долженствующая играть роль «аппарата», «клавиатуры» для комедианта, помимо этой функции выполняла (причем весьма отчетливо) и назначение традиционной декорации – обозначала место действия. Утвердив якуловское оформление сцены, само по себе активно воздействующее на зрителя, Таиров обеспечил своим актерам солидное «прикрытие». Режиссер не решился в «Брамбилле» отказаться от яркой, причудливой «упаковки» комедиантского искусства.

Сказанное относится и к костюмам персонажей спектакля. Львиную долю зрелищных эффектов этого действия можно отнести как раз к самодовлеющей игре костюмов, а не актеров. Но вот что любопытно: не пройдет и месяца со дня премьеры «Принцессы Брамбиллы» как Таиров (в уже не раз цитированной лекции об этом спектакле) вовсе не шляпы невероятных фасонов вкупе с такими же плащами отметит в качестве

Из опыта Камерного театра

идеальных костюмов, а те из них, в которых сочетались *трико* и *фрак*²¹. То есть, уже тогда режиссер сознательно нащупывал путь к предложенной им два года спустя – в «Жирофле-Жирофля» – идее униформы актера.

«Брамбилла» во всех отношениях была подступом, таировским прологом к игровым, комедиантским шедеврам 1922 года – «Принцессе Турандот», «Великодушному рогоносцу» и «Жирофле-Жирофля». В этом карнавальном каприччио впервые (во внелабораторных рамках «большого» спектакля) столь явственно были показаны публике результаты внедрения в сценическую практику идей, рожденных творческим осмыслением опыта, традиций и даже культурно-мифического бытия *Commedia dell'Arte*. Идеи эти суть: единая униформа актера, не связанная с архитектурой и устройством сцены установка для его работы, свободное жонглирование образом-маской и, наконец, главная – идея праздничной, оживляющей вещную материю игры. Той самой *театральной игры*, с помощью которой несущий в одном лишь себе все начала и концы *мастер-комедиант* свободно, по собственной воле творит мир подлинного бытия – мир, своим существованием удостоверивающий и организующий аморфную действительность.

В рецензии на таировские «Записки режиссера» Ф.А. Степун, которому предстояло осенью 1922 вместе с другими выдающимися философами «немарксистского» направления подвергнуться «гуманной» депортации из страны победившей идеи, писал о странном «ироническом отношении» руководителя МКТ к науке. Ведь

наука – справедливо полагал мыслитель – есть «наше напряженное вопрошение о подлинной истине. Вот этого-то напряженного, бескорыстного искания Истины, с большой буквы, и нет в книге Таирова, как нет ее и в спектаклях Камерного театра»²².

Действительно, в представлениях Таирова, принадлежащих к арлекинадной линии МКТ если и искалась какая-то истина, то только истина театральная (в отличии от спектаклей Мейерхольда, для которого новый язык сценического искусства никогда не был самоцелью). Потому-то «Жирофле-Жирофля», ставший высшим достижением этой линии, пиком таировского освоения традиций народных игровых зрелищ, и явил собою лишь веселый, заразительно-радостный карнавал, начисто лишенный каких-либо «проклятых вопросов».

То был блистательный фейерверк настоящего актерского мастерства, радующий глаз, ускоряющий биение пульса, громко хлопающий, но быстро гаснущий. Впрочем, «людям хочется посмеяться и отдохнуть на впечатлениях, далеких от того, что их тревожило, мучило и восхищало, – полагал А.В. Луначарский. – Многие из российских граждан имеют право на приятный веселый час легкого беззаботного отдыха»²³.

Развивая собственные достижения, но и не без явного влияния спектаклей Мейерхольда и вахтанговской «Турандот», Таиров подавал в «Жирофле-Жирофля» комедиантскую игру «крупным планом». Все формальные находки нового этапа развития русского сценического искусства нашли здесь свое применение. Площадка

²¹ См.: А.Я. Таиров. Лекция о «Принцессе Брамбилле». С. 175.

²² Ф. Степун. Камерный театр. // Театральное обозрение. М., 1921, № 10. С. 5.

²³ Это вполне обоснованное суждение Народного Комиссара по Просвещению опубликовано в «Еженедельнике академических театров». Л., 1924, № 12. С. 6.

Pro memoria

напоминала цирковую арену или эстраду, на которой расставлен был многофункциональный реквизит, способный «остроумно шутить» в умелых руках актеров. Костюмы состояли из единой гистрионской униформы – трико и фуфайка, – на которую по ходу действия натягивались фраки, визитки, матроски, юбки, жабо, манишки и т.д. «Весь спектакль представлял собой – писал Державин – <...> калейдоскоп неожиданных мизансцен, живую цепь театральных трюков, исполнителями которых были и актеры, и подвижные элементы сценической обстановки, и свет, имевший свою ритмическую и цветовую партитуру»²⁴. Вокальные, танцевальные и акробатические номера, samozабвенно, с блеском и шиком «откалываемые» вчерашним составом трагической «Федры»²⁵, монтировались постановщиком на манер эстрадной программы – то есть, без всяких логических «оправданий».

В этом спектакле Таиров учел печальный опыт с чехардой масок в «Принцессе Брамбилле». Здесь мужская ипостась любовной истории оказалась разложенной на двух исполнителей, причем воплощали ее любимцы московской публики – Николай Церетелли и Лев Фенин. Женская же партия ограничилась двумя масками для одной актрисы – зато этой актрисой была Алиса Коонен.

Нарочитая условность игры царила на подмостках. Самый образ сценический здесь «трактовался как <...> прибор для создания тех или иных эффектов». То, что замышлялось некогда в «Принцессе Брамбилле», но так и не было реализовано, не дошло до публики, в «Жирофле-Жирофля» стало явной и весьма увлекательной игрой.

Подобно цирковым эксцентрикам, актеры Камерного театра лепили, собирали, конструировали, точнее говоря – весело мастерили на глазах у зрителей откровенно пародийные маски-образы купцов, приказчиков, пиратов, мавров, служанок etc., свободно комбинируя характерные пластические элементы их традиционно-театрального воплощения.

Но, пожалуй, главным отличием этого спектакля от «Брамбиллы» было то, что на сей раз игра таировских комедиантов обладала воистину зажигательной эмоциональной заразительностью. Волны радостной энергии перекачивались через рампу, заставляя зрительный зал отвечать на каждый лихо исполненный трюк, на каждую остроумную находку или мизансцену раскатами искреннего смеха. Именно этой эмоциональностью определялась популярность праздничных, приподнятых представлений «Жирофле-Жирофля».

Успех и впрямь был огромный, но – по удачному выражению К.Л. Рудницкого – «какой-то неосновательный»²⁶.

²⁴ К. Державин. Книга о Камерном театре. С.125.

²⁵ Премьера «Жирофле-Жирофля» состоялась 3 октября 1922 г. — это была следующая после «Федры» (8 февраля того же года) постановка Таирова.

²⁶ К.Л. Рудницкий. Творческий путь Таирова. //Режиссерское искусство Таирова. (К 100-летию со дня рождения). Ред.-сост. К.Л. Рудницкий. М., 1987. С. 25.