

9

TEATP

1965

Но это не так. Технология не существует сама по себе, она выражает сущность отношения к предмету, в данном случае отношения художника к действительности. В той или иной технологии драмы раскрывается то или иное воззрение писателя на жизнь, на дагигатели жизни — людей. Таиров восставал против людей-пешек, людей, передвигаемых в сюжетах драм, как фигуры на шахматной доске. И в этом выражался его давнишний протест против марionеток на сцене, приобретший, конечно, новые черты, новые особенности, новое значение.

В 40-х годах, настаивая на включении пьесы К. Паустовского «Пока не остановится сердце» в репертуар Камерного театра, он не соглашается с теми, кто утверждал, что в этом произведении «нет среднего советского человека». Дело в том, что в ту пору «среднего советского человека» в драме иные теоретики видели как человека заурядного, а типичности и массовидности нередко считали синонимами. Позже, в 1946 году, Таиров прямо скажет, что «простой человек» в произведениях драматургии тех лет часто «оказывается и не обыкновенным и не простым, иной раз даже не человеком, а некоей схемой, неким подобием человека. Серая, обезличенная, плоскостная схема». И в этой темпераментной критике слова сказываются кредо режиссера, провозглашающего значительность человеческой личности. К Таирову можно отнести его собственные слова из карандашных дневниковых заметок: «Индивидуальность не поглощается...»

3

Новаторство режиссерского творчества Таирова бурно проявлялось во всех сферах театрального мастерства. Таиров «взорвал» сценическую коробку, строил действие уже ранних спектаклей Камерного театра на нескольких плоскостях, иногда одновременно на разных площадках сцены, делал цвет главным выразительным средством художественного оформления. То, как он использовал музыку в театре, пантомиму в актерском творчестве, свет и костюм, часто несло с собой истинную новизну. Поразительным было его умение пользоваться сменой ритма для выявления сущности драматических ситуаций, конфликтов, для острой и часто совершенно неожиданной обрисовки характеров. В своих лучших спектаклях Таиров умел достигать подлинно органического слияния всех выразительных средств театра, в результате которого как некая целостность возникали образы спектаклей. Именно к сценическим произведениям Таирова особенно применимо это сложное понятие. Оно смыкается с другим, к которому тяготел Таиров, — к понятию синтетичности театрального искусства.

Но главным для Таирова всегда был актер. Его сравнение артиста со скрипкой Страдивариуса — одна из чудесных наград актеру-художнику, владеющему внутренней и внешней техникой своего искусства. Таиров создал школу сценического мастерства, добиваясь виртуозности и полной свободы актерского творчества. Он хотел, чтобы на сцене Камерного театра появились наследник гистрионов и мимов, в чьем искусстве соединились бы музыкальность, скульптурность, ритмичность, спортивность. Он восставал против дилетантизма на сцене. И от воспитания актера-виртуоза шел к воспитанию актера-человека, способного углубить сценический образ своей мыслью, своим знанием жизни, своей всесторонней культурой, своим индивидуальным человеческим опытом.

Поначалу Таиров противопоставлял натуралистическому павильону и фресковой плоскостности трехмерность сценической площадки, удобной для свободного движения актера, но настолько абстрагированной от быта, что она лишалась реалистической основы. Однако уже в «Саломее» (1917) декорации А. Экстер помогали передать развитие действия, меняясь на глазах у зрителей. Для того времени в этом была неожиданность. Раздвигавшиеся с шелестом тяжелые завесы открывали небо, диск луны всплывал над действующими лицами как злоебщий знак трагедийного сдвига событий. В «Федре» (1921) оформление А. Веснина помогало глубже раскрыть смысл трагедии. Теперь о декорационной конструкции уже нельзя было сказать, что она «ничего не изображает», как случалось в ранних таировских спектаклях. В ней угадывались и контур накренившегося корабля и линии эллипсической архитектуры, а движение могучих парусов и изменение их цвета выражали состояние Федры, ее смятение, ее тревогу, ее порывы. В декорациях к «Косматой обезьяне» и «Любви под вязами» (1926) художники В. и Г. Стенберги воплощали социальные контрасты, служившие источником драматического конфликта. В одном случае друг другу противостояли сцены на палубе океанского парохода, овеянной голубыми просторами и ветрами, и сцены в раскаленной коцкаре; в другом случае — тесные, душные комнаты фермы, за обладание которой шла жестокая борьба, и залитый ярким слепящим светом горизонт в финале, когда герои пьесы Эбби и Ибси освобождались от уродовавших их души собственнических чувств. Таиров в своем режиссерском плане «Любви под вязами» подчеркивал значение тесноты фермы: «Ее для всех не хватит, и в то же время она недвижима». Любопытны возникавшие у режиссера ассоциации: «Мы знаем, между прочим, что иногда, когда в деревнях не могут поделить наследство, распиливают на части избы...»