

А.Р. Соколова

студент (бакалавр) III курса

факультета теории и истории декоративно-прикладного искусства и дизайна
Московской Государственной Художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова

anna.karenina_94@mail.ru

ФЕНОМЕН ТЕАТРА ТАИРОВА

Уникальную роль в истории отечественного театрального искусства сыграл во всех смыслах передовой для начала XX века Театр Таирова (Камерный театр). В данном случае феномен театра неразрывно связан с феноменальностью его режиссера. Данная статья посвящена истории возникновения и становления театра Таирова в контексте театральной жизни рассматриваемого периода, а так же личности режиссера: новаторству и системному подходу вышеупомянутого по отношению к стилю театра, мастерству актера, задачам режиссера и театрального художника, роли литературы и музыки в театре, сценической атмосфере и костюму

An unique role in the history of Russian theater art perfectly played advanced in artistic achievements at the level of the early 20 c. Tairov's theater (Chamber Theater). Theatre phenomenon was here inseparable from the figure of its director. The article focuses on the history and formation of the Tairov's theater in the context of theatrical life of the period and of personality of the director: his formal innovations and the systematic approach regarding theatre style, mastery of the actor, tasks of director and stage designer, the role of literature matter and music in the theater, stage atmosphere and costume decisions

Ключевые слова: театр, Таиров, режиссер, актер, сценография

Keywords: theatre, Tairov, director, actor, scenography

*«Я режиссер, я формовщик и строитель
театра...»¹*

А.Я. Таиров

Камерный театр возник в 1914 году. Как? Как возникает утро? Как возникает весна? Как возникает человеческое творчество? Так возник и Камерный театр – со всей непостижимостью и всей стихийной логичностью подобного возникновения². Для театра были нужны: помещение, деньги, труппа. У начинающего режиссера Александра Яковлевича Таирова не было ни того, ни другого, ни третьего. Был лишь огромный потенциал к созданию собственного театра, да багаж актерского, зрительского и еще наивного режиссерского опыта. Но этого оказалось достаточно. Труппа, готовая работать с Таировым при любых условиях, ушла вслед за ним после «смерти» Свободного театра. Отыскалось помещение – дом 23 по Тверскому бульвару, владельцы которого уже и сами подумывали о постройке театра. Не смотря на категорический отказ от меценатства, нашлись пайщики, внесшие нужную сумму. Одним словом, «несмотря на» и «вопреки» театр должен был возникнуть – так было начертано в книге театральных судеб.

Итак, Камерный театр есть факт. Почему Камерный? Дело в том, что режиссер и его труппа хотели работать вне зависимости от рядового зрителя, а хотели иметь небольшую камерную аудиторию своих зрителей, таких же неудовлетворенных деятельностью действующих театров и ищущих новое. Однако ни к камерному репертуару, ни к камерным методам постановки создатели нового театра не стремились – напротив, по своему существу они были чужды их замыслам и исканиям. Уже в первые годы работы театра стало понятно, что название утратило свой

© Соколова А.Р., 2015

¹ Таиров А.Я. О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма, М., 1970. С.77.

² Там же, С.96.

первоначальный смысл, но Таиров сохранил его, как сохраняет человек имя, данное ему при рождении³.

Что же принципиально новое принес театр Таирова в российскую театральную среду начала века: от чего категорически отказался и что позаимствовал у предшественников? Безусловно, театр не мог возникнуть на пустом месте. Главное в театре – его наполненность идейной составляющей. Привнести этот основной компонент в театр – задача режиссера. Свою *театральную концепцию* А. Я. Таиров создавал на протяжении всей жизни, однако к 1914 году – дате рождения Камерного – основные ее аспекты уже были осмыслены режиссером и применены на практике.

Путь Камерного театра – это путь отрицания. Отрицания идейных концепций Натуралистического и Условного театров, о которых Таиров знал не понаслышке. Итак, Натуралистический театр с его «рабским преклонением перед правдой жизни», с его стремлением к тому, чтобы актер и зритель забыли о театре, чтобы они чувствовали себя так, словно та драма или комедия, которая разыгрывается на подмостках, происходит в реальной жизни. Отсюда проистекает требование, предъявляемое к актеру, быть как бы копией человека, взятого из жизни, – так же «безыскусственно» чувствовать, двигаться, говорить, вообще быть «естественным» настолько, чтобы зритель не усомнился, что перед ним действительно реальный человек, а не актер. Актер, таким образом, лишался всех своих выразительных средств, при помощи которых он являл свое искусство. «Актерство», «актер» стало почти ругательным словом. Правда жизни восторжествовала, и актер бежал из театра. Но вместе с ним исчезла и его сущность, исчезло искусство. Натуралистический театр «заболел» бесформием. Сосредоточившись исключительно на натуральном переживании, лишив актера всех средств его выразительности, подчинив творчество его жизненной правде со всеми ее случайностями, Натуралистический театр тем самым уничтожил сценическую форму, имеющую свои особые, отнюдь не продиктованные жизнью, законы. Театром именно такого рода Таиров считал Передвижной театр, в котором он работал два года (1907 и 1908) в качестве актера и режиссера, безуспешно пытаясь убедить Гайдебурова (руководителя театра) отказаться от концепции театрального натурализма; также в ряд постановок натуралистического толка Таиров включает ряд пьес Московского Художественного театра, под руководством Станиславского.

В истории современного театра Натуралистический театр все же занял свою нишу: его методы и идеи нашли своего зрителя. Однако бунт против натурализма в театре постепенно нарастал: теза всегда породит антитезу. И этой антитезой стал театр Условный. «Все наоборот» – так в двух словах можно определить линию Условного театра⁴. Основными постулатами театра этого типа было: «Все не как в жизни», «Зритель ни на минуту не должен забывать, что он находится в театре», «Актер должен помнить, что под ним подмостки, а не реальная жизнь», «Никаких искренних переживаний у актера быть не должно». Эти законы Условного театра Таиров усвоил сполна, будучи молодым актером в стенах петербургского театра В.Ф. Комиссаржевской в 1905 и 1906 годах. Тогда под предводительством Судейкина и Сапунова на сцену пришли художники, так стосковавшиеся по большим полотнам и так радостно откликнувшиеся на призыв Мейерхольда к совместной работе. В результате Условный театр оказался в плену у живописи, в то время как Натуралистический театр, был пленен литературой. Вся сцена, вся задача построения театра стала рассматриваться с точки зрения «красоты» общедекоративного плана и замысла художника, в который актер входил лишь в качестве необходимого «колоритного пятна», в свою очередь строго подчиненного ритмическим движениям линий и общему музыкальному созвучию колоритных пятен. Стоило актеру сдвинуться – он тут же передвигал «колоритное пятно» и, конечно, портил художнику картину. Отсюда само собой вытекает вынужденная «статуарность», скупость и скудость жеста актера в Условном театре⁵. У бессильного сосредоточить на себе внимание зрителя актера просто не осталось выбора, кроме как

³ Там же, С.95.

⁴ Там же, С.86.

⁵ Там же, С.89.

уступить поле сцены новому властелину – художнику.

Основным вопросом для Таирова было – что можно взять от театра Условного и театра Натуралистического и привнести в концепцию своего театра? Да и нужно ли вообще брать что-либо? Пожалуй единственное, к чему Таиров все же прислушался, что отвечало его собственным воззрениям – это концепции подлинных новаторов западноевропейской театральной сцены рубежа веков – Эдварда Гордона Крэга и Адольфа Аппиа. Эти всемирно известные теоретики театра были убеждены, что оформление театра должно быть подчинено интересам актера, которого должно окружать подлинно трехмерное пространство, с планшетом сцены, разбитом на планы различных высот; подобного рода теории как нельзя больше импанировали позициям Таирова. Также не менее важной становится для него предложенная Крэгом в самом начале XX века концепция кинетического пространства, то есть подвижной декорации, с момента возникновения которой становятся возможны все последовавшие потом пространственные метаморфозы, нашедшие свое воплощение и в стенах Камерного театра. Так, отталкиваясь от идей, парящих в воздухе в период первой четверти XX века, Таиров начал работу над собственной театральной концепцией (сначала – в рамках Свободного театра Марджанова, а затем и Камерного). Он опирался на отрицательные положения, шел по собственному пути, не пересекаясь с театром Условным и театром Натуралистическим. Таиров хотел, чтобы Камерный театр достиг необходимого сценического синтеза, нашел новую самодавлеющую сценическую форму, неизменно исходя из особой природы актерского материала, к которому столь пренебрежительно отнеслись ни раз упомянутые выше российские театры.

В одной из программных статей газеты «7 дней МКТ» говорилось: «Единый театр растаскан по “театрам”, целое разорвано по элементам, идея на тезы: театр изолированного метро-ритма; театр биомеханики в отрыве от психоорганики; здесь – говорящие паралитики; там – глухонемые акробаты. Наша школа отдает себя собиранию Театра, сцену – его сращиванию; кафедру – под анализ, сцену – под синтез. Мы хотим быть не театром узкой тезы, а театром крутой и узкой стези, доступной лишь шагу Мастера»⁶.

Личность режиссера: новаторство и системный подход

Определение стиля. Поиски и эксперименты в творчестве Таирова были неотделимы от его стремления теоритически обосновать стиль Камерного театра, его художественное направление и основные принципы работы. Так, при создании театра Таиров провозгласил сценический принцип «эмоционально-насыщенных форм» и дал театру определение – «Театр Неореализма». Однако уже в середине 20-х годов программой Камерного театра становится «конкретный реализм», к 30-м годам – «структурный реализм», а уже в 40-ые годы Таиров декларирует принципы «романтического реализма». Новые термины возникали как результат переоценки ценностей и пересмотра творческих позиций режиссера. Это легко объяснить, обратившись к одному из незыблемых принципов Таирова – утверждению непрестанного движения, обновления искусства, его динамики; отказ от понимания традиций как канонов и полная свобода даже по отношению к традициям собственным. Однако термин «реализм», типы которого режиссер неоднократно варьировал, для Таирова имел свое специфическое значение. «Реализм есть понятие не сценическое, а идейное, содержание и внешнее выражение (стиль) которого видоизменяются в зависимости от идей, выражающих ту или иную эпоху»⁷ – записывал он на листках своей тетради.

Мастерство актера. В какой бы период деятельности театра Таиров не излагал свою художественную программу, (постоянно изменявшуюся, как уже было отмечено выше) всегда первенствующее место он отдавал актеру. Важно отметить, что в сценическом образе, рожденном творческой фантазией актера, синтезируется эмоция и форма; исходя из этого можно говорить о

⁶ «Эти страницы хотят быть...» // 7 дней МКТ, 23-30 октября 1923 г., С.2.

⁷ Из заметок А.Я. Таирова. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 158. // Театр, 1964, №10, С.79.

том, что режиссер противопоставлял свои искания опять-таки и Натуралистическому театру, который, по его мнению, «давал лишь неоформленную физиологическую эмоцию», и Условному с его якобы «не насыщенной внешней формой». Именно так писал Таиров в своих «Записках режиссера». Выработка необычайно гибкой клавиатуры выразительных средств актерского искусства, по требованию Таирова, должна была служить тому, чтобы актеру ничто не препятствовало свободно выражать эмоции на сцене.

Уже первый этап воспитания артистов в Камерном театре представлял собой выполнение напряженной, целеустремленной программы; в результате огромного труда труппа должна была овладеть виртуозным, всесторонним, изощренным мастерством. Таиров не терпел дилетантизма, был убежден, что «путь к чаемому нами театру лежит через полное преодоление дилетантизма и через предельное утверждение мастерства». «Права актера, – снова и снова повторял режиссер, – неотделимы от его обязанностей. Со сцены должно быть изгнано пластическое косноязычие», «актер должен в совершенстве владеть своей внутренней и внешней техникой, чтобы все свои творческие хотения облекать в соответствующую, законченную ритмически, пластически и тонально форму», – таковы его призывы. При этом актер должен быть Мастером Синтетического театра – театра, сливающего органически все разновидности сценического искусства так, что в одном и том же спектакле все искусственно разъединенные теперь элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка, гармонически сплетаясь между собой, являют в результате единое монолитное театральное произведение. Новый тип актера – Мастер-актер – с одинаковой свободой и легкостью владеет всеми возможностями своего многогранного искусства и проявляет его в самых различных театральных жанрах. Сегодня трагедия – «Федра», завтра оперетта – «Жирофле-Жирофля», после мистерии «Благовещение» – арлекинада «Принцесса Брамбилла»; таковы не только желания Таирова, но и практика его театра⁸.

Все остальные искусства, которые мобилизует режиссер – искусство художника, музыканта, осветителя и бутафора, – должны актеру помогать. «Актер должен быть окружен сценической атмосферой, обогащающей его выразительные средства». «Сцена – это клавиатура для игры актера», где нет ничего «как бы украшающего, но на самом деле отвлекающего»⁹. Из анализа работ Таирова совершенно ясно, что режиссер не только стремился к такому театру, но и создал его.

Режиссер. Поскольку театр является продуктом коллективного творчества, постольку в нем необходим режиссер. Режиссер, – в данном случае – А.Я. Таиров, – это кормчий театра; он ведет корабль театрального представления, избегая мелей и рифов, преодолевая возникающие внезапно препятствия, борясь с бурей и штормом, все время ведя корабль к поставленной творческой цели. Говоря иначе, главной органической задачей режиссера является координирование творчества отдельных индивидуальностей и конечная его гармонизация.

Главным образом искусство режиссера выражается в процессе постановки спектакля. Процесс этот распадается на несколько моментов, первым из которых, несомненно, является творческий замысел спектакля. В театре Таирова подлинное театральное действие неизменно вращается между двумя основными полюсами – мистерией и арлекинадой. Но, вращаясь между ними, в каждом спектакле оно принимает особые, неповторимые формы.

Замыслить форму спектакля, имея в виду творческий коллектив театра, его сильные и слабые стороны, его запросы и пожелания, и то действенное устремление, которое лежит в данный момент на его пути, – такова первостепенная задача режиссера. Лишь ощутив и претворив ее в жизнь, он может приступить к созданию, либо отысканию сценария или пьесы, обратившись к литературному наследию.

Роль литературы в театре. По мнению Таирова, периоды цветущего развития театра наступали лишь тогда, когда театр уходил от писанных пьес, и сам создавал свои сценарии. Таким

⁸ Головащенко Ю.А. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970. С.223.

⁹ Камерный театр. Беседа с Таириным. // Парижские новости», 1923, 3 марта; ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 32.

образом, Камерный театр, ведомый своим режиссером, обращается к литературе лишь как к необходимому ему на данной ступени его развития материалу. Таиров утверждал, что «только такой подход к литературе является подлинно театральным, так как иначе театр неизбежно перестает существовать, как самоценное искусство, а превращается лишь в хорошего либо скверного данника литературы, в граммофонную пластинку, передающую идеи автора»¹⁰. Таиров не мог этого допустить. Нет, задача театра велика и самодавлеющая. Он должен, используя пьесу, соответственно своим действенным замыслам, создать свое, новое самоценное произведение искусства. Созданию Нового театра (Камерного театра) поспособствует, конечно, не литература, а новый Мастер-актер, которому уже и сейчас, даже на первых шагах, бывает тесно в рамках, отводимых ему литературой.

Итак, отыскание необходимого для намеченного сценического замысла литературного материала и преобразование его соответственно действенному построению постановки – вот второй момент творческого процесса по созданию режиссером спектакля¹¹.

Музыка или оркестровка пьесы и ее ритмическое разрешение. Ощутить ритм пьесы, услышать ее звучание, ее гармонию и затем как бы оркестровать ее – такова третья задача режиссера. Из всех существующих искусств искусство музыки, безусловно, наиболее близко искусству театра. Подобно тому, как в качестве творческого помощника нужен театру поэт, так нужен ему и композитор, для того чтобы самодавлеющее искусство театра зазвучало со всей неисчерпаемой полнотой его многогранных возможностей, чтобы творческая палитра актера заиграла новыми волнующими красками.

Сценическая атмосфера. На завершающем этапе работы режиссера очень важным моментом является разработка нужной для определенного представления сцены, то есть той сценической атмосферы, в которой должен действовать актер. Задача сценической атмосферы – помочь актеру выявить его творческий замысел, создать для него своего рода базу, пригодную для развития воплощаемого им действия. Каждая эпоха по-своему разрешала задачу сценической атмосферы. Эволюцию сценической атмосферы в стенах театра Таирова можно охарактеризовать как: от макета через эскиз к неомакету. Важным является то, что в этой эволюции режиссеру неизменно сопутствовал и помогал художник. Натуралистический театр, создавая атмосферу жизни на сцене для своего актера, искал нужные ему решения в макете, утверждая «жизненность» декорации и, по сути, не нуждаясь в творческой работе художника. Театр Условный перешел от макета к эскизу, тем самым, уйдя от объема к плоскости и вынудив трехмерного актера на неизбежное превращение в плоскостную марионетку¹². В поисках нужного Камерному театру разрешения сценической атмосферы, методом проб и ошибок, – преобразая эскиз и изменяя принципы макетного построения, – Таиров приходит к созданию неомакета, в котором основное внимание уделяется разработке пола сцены (сценической площадки) как основной базы для движения актера. Основным принципом построения такой площадки Таиров избирает принцип ритма; отсюда следует, что построение пола каждой постановки должно базироваться на ритмическом замысле, выработанном художником и режиссером. Основными формами при построении неомакета являются трехмерные формы, так как только они, по мнению режиссера, гармонически сочетаются с трехмерным телом актера. Трехмерные формы неомакета гармонически закономерны и возникают исключительно с целью дать ритмически и пластически необходимую базу для проявления актером своего искусства.

«Я строитель сцены, проникаю внутрь видимых мною явлений и из чудесного процесса Мироздания беру те изначальные кристаллы, в творческой гармонизации которых и таится радость и сила моего искусства» – писал Таиров в своих «Записках режиссера».

Этими изначальными кристаллами являются основные геометрические формы, выступающие в роли материала при построении макета; формы, близкие «художникам-строителям»,

¹⁰ Таиров А.Я. О театре... С.145.

¹¹ Там же, С.151.

¹² Там же, С.159.

наиболее ярко проявившим себя в стенах Камерного театра – кубистам и конструктивистам; формы, которые с жизненной точки зрения могут показаться условными, как, например, в спектакле «Фамира Кифаред» 1916 года (рис. 1), но на самом деле будут воистину реальны с точки зрения искусства театра. Исходя из этого Таиров назвал свой театр Театром Неореализма, так как он создается реальным искусством актера в реальной (в пределах театральной правды) сценической атмосфере.



Рис. 1

Сцена из спектакля «Фамира Кифаред» 1916 г. Иллюстрация из книги: Левитина М. З. Таиров. М., 2009, С. 96-97.

Костюм. Кроме указанных уже задач перед художником-строителем нового театра стоит еще одна важная задача, ни в коей мере не уступающая по значимости вышеупомянутым. Это искусство театрального костюма. Таиров понимал костюм как вторую оболочку актера, как нечто неотделимое от его существа, как одно из важнейших средств для обогащения выразительности жеста актера и как средство, призванное сделать все тело, всю фигуру актера более красноречивой и звучащей, придать ей стройность и легкость. Исходя из этих принципов, художником и режиссером (впервые – А. Экстер и, соответственно, А. Я. Таировым в спектакле «Саломея» в 1917 году) было принято решение в работе над костюмом (рис. 2-3) всегда стремиться к макету, уделять значительное



Рис. 2

Эскиз костюма Саломеи к одноименной постановке. Сценограф - А. Экстер. Иллюстрация из книги Коваленко Г.Ф. Александра Экстер. Путь художника. Художник и время. М., 1993. С.70.



Рис. 3

Эскиз костюмов Саддукеи к спектаклю «Саломея». Сценограф – А. Экстер. Иллюстрация из книги Коваленко Г.Ф. Александра Экстера. Путь художника. Художник и время. М., 1993. С.79.

внимание крою и анатомическим характеристикам актера, ведь «не по костюму делается актер, а по актеру костюм».

Роль художника в театре. Ставя перед художником столь значительные задачи в отношении сценической атмосферы и театрального костюма, Таиров тем самым неустанно подтверждает значимость и необходимость творческого участия художника в театре. Позиционируя Таирова как знатока живописи, нельзя не привести слова одного из сценографов Камерного театра. Георгий Якулов говорил, что «едва ли есть в России, а может быть и во всем мире другой такой театр, который бы так горячо, так остро, с таким большим, глубоким и широким знанием относился к завоеваниям живописного искусства». И действительно, руководитель Камерного театра не раз повторял, что сценическое творчество не имеет права игнорировать развитие изобразительных искусств, следил за этим развитием внимательно и пристально, что широко отобразилось в его экспериментах над сценографией Камерного театра, которая, в свою очередь, может послужить темой еще не одного десятка статей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берковский Н.Я. Таиров и Камерный театр: В кн. Литература и театр. М., 1969
2. Головащенко Ю.А. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970
3. Державин К. Книга о Камерном театре 1914-1934. Л., 1934
4. Коонен Алиса. Страницы жизни. М., 1975
5. Левитин М. Таиров, М., 2009
6. Сахновский В.Г. Работа режиссера. М., 1937
7. Сбоева С.Г. Актер в театре А. Я. Таирова // Русское актерское искусство XX века. Спб., 1992
8. Таиров А.Я. О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма, М., 1970
9. Эфрос А. Камерный театр и его художники, М., 1934

REFERENCES

1. Berkovski N.Ia. Tairov and Chamber theatre [in Russian]: In *Literatura i teatr* [Literature and theater]. Moscow, 1969.

2. Golovaschenko Yu.A. *Tairov's art of directing* [in Russian]. Moscow, 1970.
3. Derzhavin K. *Book about Chamber theatre 1914-1934* [in Russian]. Leningrad, 1934.
4. Koonen Alisa. *Pages of life* [memoirs, in Russian]. Moscow, 1975.
5. Levitin M. *Tairov* [biographical book, in Russian]. Moscow, 2009.
6. Sakhnovsky V.G. *Rabota rezhissera* [The work of the director]. Moscow, 1937.
7. Sboeva S.G. Actor in A. Ya. Tairov's theatre [in Russian] in *Russian performing Arts of 20th century*. Saint-Petersburg, 1992.
8. Tairov A.Ya. *On theatre. Notes of director. Articles. Conversations. Speeches. Letters* [in Russian]. Moscow, 1970.