

Н/фр.
Москва
Камерный театр

19/11-89

ре вслед за Львом Толстым искали «диалектику души», то Таиров был увлечен «алгеброй страсти». Страсть для него была первичнее и сильнее человеческого «я». На пути к ней должно было преодолеть и характер как нечто ограниченное, обусловленное обстоятельствами времени и места. Характер понимался Таировым как трофей, захваченный обществом в борьбе против природного, естественного человека. И поэтому его нужно было «взять назад».

В условиях нынешнего кризиса личности, теряющей способность к самоопределению, утраты «характера», превращающей человека в игрушку непредсказуемых и неодолимых влечений, таировская концепция поворачивается новой, парадоксально-актуальной стороной. Для эстетического обуздания раскрепощенной стихии у Таирова не было иного средства, помимо ритуала, обладающего огромной организующей, нравственно безразличной силой. Это обстоятельство не было упущено тогдашней критикой, прямо называвшей Феду Алисы Коонен «искупительной жертвой».

Старомодного Антуана обескураживало, что Таиров с его «чисто научными, головными, современными устремлениями» возвращается к «театральным истокам, к театальному примитиву». Но уже его моло-

и Кокто, писали в манифесте, выпущенном в связи с гастролями Камерного театра: «Живость их попыток дать новый блеск старым формулам несомненно войдет в список наиболее интересных опытов обновления и усовершенствования форм духовного творчества». Этот прогноз можно считать сбывшимся.

Тенденция, которая для нас связана с Таировым, не иссякла в мировом театре. Такие разные спектакли недавних Дней театра ФРГ, как «Троил и Крессида» Дитера Дорна и «Гвоздики» Пины Бауш, подтверждают это. Когда мы теряли, другие находили, обеспечивая непрерывность и органичность существования традиции.

Конечно, наиболее показательны «Гвоздики». Пина Бауш, как и Александр Таиров, овладела тайной, которая «заклочается в том, чтобы формой уничтожить содержание» (Ф. Шиллер). Тотальный театр добился великолепных успехов в изживании тоталитаризма.

Алогическая логика соединяет несоединимое, находит новые соотношения обычного и фантастического, патетики и издевки. «Монтаж аттракционов» в исполнении Пины Бауш мог довести до головокружения. Художественное единство спектакля на наших глазах постоянно разрушается и постоянно создается. В «Гвоздиках» таировский эстетизм («Принцессы Брамбиллы» и «Жирофле-Жирофля» как бы соединились с поэзией Даниила Хармса.

Современный театр, в своих высоких проявлениях мучительно (и не всегда успешно) пытающийся соединить красоту и истину, нуждается в широком духовном и эстетическом обосновании. И всякому подлинно художественному усилию в этом направлении суждено утихать вдохновенный и отрезвляющий опыт Александра Таирова.

Дело Таирова (на уровне не только идей, но поэтики) живет в мировом театре гораздо более внятно, чем его имя. Его присутствие подчас угадывается в спектаклях даже тех режиссеров, которые о Камерном театре и не слыхивали. Восстановить художественное гражданство Таирова — наш прямой долг.

Владислав ИВАНОВ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ опыт Александра Таирова, подвижника и мученика красоты, долгие годы оставался невостребованным. Когда-то сложилось стойкое убеждение, что, чем честнее искусство, тем оно мрачнее и некрасивее. Эстетическая скудость стала гарантией гражданской честности. Лишь постепенно к нам возвращается красота.

По мере того как у театра отпадает необходимость быть трибуной и заседанием парткома, по мере того как падает в цене утилитарный подход к искусству, проявляется значение сценической реформы Александра Таирова.

Таировский эстетизм в отечественной критике часто ставился под сомнение как отвлеченный, узкий, неспособный вобрать в себя драматизм эпохи. Те, кто поддерживал режиссера, возводили в добро-

РЕФОРМА ТАИРОВА

Сов. культ.-мудр. - 1989 - 1990гг. - С. 5

детель именно то, что «театр не давал зрителю повода выйти из сферы эстетической реальности и театральности» (С. Игнатов). Но вот Камерный театр приехал на гастроли в Париж. И на фоне европейской культуры, знающей толк в эстетической изоляции от действительности, открылось особое качество этого эстетизма. Он оказался «проникнут огненной жизнью».

Такие спектакли, как «Саломея» и «Федра», заставляли говорить о демонической, «страшной красоте» (Ж. Кокто). Таиров, освободившись от стилизаторства и ретроспективности, создал в театре современный, неклассический образ красо-

ты — красоты двадцатого века.

У реформаторов сцены достоверная, неряшливая, «узнаваемая» пластика вызывала взрывы сарказма. Таировское восхищение балетом — полным антиподом бытового театра — продиктовано тем же неприятием обыденного, что и вахантовское: «Характерные актеры больше не нужны». Отказ от характерности был связан с поиском новых средств воздействия, нового контакта со зрителем. Соединение драматического искусства с той повышенной выразительностью, которой обладает балет, стало непреходящей режиссерской задачей.

Если в Художественном теат-

рые коллеги не видели противоречия в союзе «головного», вооруженного научными навыками искусства с архаическими формами мифа и ритуала. И дальнейшее развитие европейского театра (от Антонена Арто до Ежи Гротовского) подтвердило как закономерность этого союза, так и тревожность форм, в которых он осуществляется.

Таирову (как и Вахтангову с другой стороны) принадлежит определенный приоритет в формировании этой ветви театра XX века. Соединение авангарда и большого стиля открывало блестящие перспективы. Французские деятели культуры, среди которых были Леже