

РУБЕН
СИМОНОВ



С Вахтанзовыми

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР
ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО“



Евгений Богратионович Вахтангов

РУБЕН СИМОНОВ •

С ВАХТАНГОВЫМ



Государственное Издательство
«ИСКУССТВО»
Москва-1959

От автора

Есть художники, которые своим талантом, творческими устремлениями, своим миропониманием словно живут с нами сегодня, говорят с нами на языке сегодняшнего дня, хотя их давно уже нет среди нас. Таким художником сцены, проникновенно ощущавшим революционную современность, был Евгений Богратионович Вахтангов.

Работая все последние годы над книгой о Вахтангове, я был движим не только чувством любви и благодарности к своему учителю, но и стремлением осмыслить значение творческих принципов этого замечательного режиссера для развития театрального искусства наших дней.

Восстанавливая в памяти все, что связано с творческой деятельностью Евгения Богратионовича, — спектакли, поставленные им, особенности его режиссуры, работу с актерами, постановочные приемы, анализируя его взгляды на театр, — убеждаешься в том, что наследие Вахтангова — это не музейная ценность, а огромное творческое богатство, которое, однако, не полностью реализовано в нашем сегодняшнем искусстве. Я глубоко убежден, что опыт Вахтангова может и должен помочь нам строить и развивать сегодняшний советский театр.

В своей статье «С художника спросится» Евгений Богратионович писал:

«Только народ творит, только он несет и творческую силу и зерно будущего творения. Грех перед своей жизнью совершает художник, не черпающий этой силы и не ищущий этого зерна».

Вахтангов рано ушел из жизни, он умер в 1922 году, но его слова звучат для нас и сегодня. Они учили и учат нас, как служить своему народу.

Для Вахтангова было характерно умение создавать спектакли глубокие по мысли и яркие по форме, находить для каждого спектакля цельный художественный образ. Вахтангов никогда не успокаивался на достигнутом.

Ему были свойственны неутомимые, страстные поиски нового в искусстве. Они выражали его постоянное беспокойство о том, что искусство должно быть близко, понятно и нужно самым широким слоям тех зрителей, которые впервые заполнили театральные залы после Великого Октября.

Вот почему мои мысли о проблемах современного театра всегда невольно устремляются к Вахтангову. Работая над книгой о трех спектаклях — «Свадьба», «Чудо святого Антония» и «Принцесса Турандот», — поставленных Вахтанговым, в которых я принимал участие как актер, я стремился выяснить эти основные качества и творческие особенности его как художника сцены, хотелось в этой работе сказать и о значении традиций Вахтангова для современного театра.

Если мне это удалось, если моя книга поможет деятелям театра в их новых творческих поисках, в решении нашей общей задачи — создании ярких волнующих спектаклей о нашей современности, — я буду считать, что хоть в какой-то мере выполнил свой долг перед памятью учителя, моими товарищами по искусству и, что всего важнее, перед нашими зрителями.

Приношу сердечную благодарность Надежде Михайловне Вахтанговой и директору музея театра Александру Павловичу Газиеву, предоставившим мне материалы о Евгении Богратионовиче.

Выражаю также признательность старшему, среднему и молодому поколению вахтанговцев, которые в своих лучших актерских и режиссерских работах высоко держат театральное знамя Вахтангова.

ГЛАВА
ПЕРВАЯ



СВАДЬБА



1920 г.

К

огда я читаю иные книги и статьи, посвященные истории советского сценического искусства, меня часто озадачивает и удивляет решительная, суровая оценка некоторых явлений, свидетелем которых я был, значение и успех которых я хорошо помню. Сначала непосредственно возмущаешься несправедливостью приговора, вынесенного историком. Но потом, когда пытаешься постигнуть логику, которая привела его к столь безапелляционному отрицанию тех явлений театральности жизни, которые представлялись нам тогда явлениями радостными и безусловно прогрессивными, а теперь относимыми чуть ли не к разряду «порочных», то всякий раз выясняется, что логике этой — на первый взгляд вроде бы и убедительной — не хватает главного: историзма, исторического подхода к анализу явлений искусства. Историки театра забывают о том, что они — историки. События минувших лет они судят и рассматривают с точки зрения дней нынешних, и это хорошо. Но одно дело рассматривать с сегодняшних позиций, и совсем другое дело писать о спектакле 1920 года так, словно пишешь рецензию на спектакль, только вчера впервые сыгранный. Представьте себе, что сегодня кто-нибудь выступит с политической программой декабристов. Программа эта, естественно, покажется нам удивительно отсталой и даже реакционной сравнительно с тем, что уже достигнуто и совершается в нашей стране. Однако подлинники историки не отрицают революционного, прогрессивного для своего времени значения программы и подвига декабристов. Понимая всю неизбежную историческую ограниченность движения декабристов, мы помним, в каких условиях, когда и как выступили декабристы, и восхищаемся их героизмом. Мы знаем слова Ленина о том, что декабристы разбудили

Герцена, а страстная проповедь Герцена вызвала к борьбе целое поколение русских революционеров, и т. д.

Пока дело касается истории «в чистом виде» — истории общества, истории государства, — все обстоит благополучно. Когда же история становится историей искусства, начинается путаница. Историк театра занимает по отношению к спектаклю, поставленному чуть ли не полвека назад, позицию сегодняшнего критика. Он не хочет вспомнить ни о том, что было до этого спектакля, ни в каких условиях спектакль этот создавался, что эта постановка сказала тогда людям, как была воспринята, какие общественные идеи и художественные устремления она выражала. А ведь только учитывая все эти обстоятельства, можно понять, какое произведение искусства было поистине прогрессивно, и почему, в какой степени и т. д. Позволю себе высказать мысль, что, если бы на сегодняшних подмостках появился Мочалов, он, вернее всего, показался бы старомодным, напыщенным, несмотря на весь свой трагический темперамент. Но для своего времени Мочалов был велик, и это историки театра прекрасно понимают. К сожалению, такое понимание фактов обычно им изменяет, едва они вступают в сферу истории советского театра. Тут они подчас дают волю воображению, мысленно переносят события двадцатых или тридцатых годов в наши дни и судят спектакли тех лет глазами сегодняшних зрителей. Но зрители пятидесятых годов — это не зрители двадцатых, или тридцатых, или даже сороковых годов. Время идет вперед, и искусство идет вперед: критерии восприятия искусства неизбежно меняются.

Вот почему всякое произведение искусства мы обязаны рассматривать с точки зрения исторической. Нас интересует не только само произведение искусства, но и эпоха, когда оно создавалось и рождалось. Вне учета политических, идейно-философских, социальных проблем определенного, вполне конкретного времени нельзя вынести справедливый приговор ни роману, ни картине, ни симфонии, ни тем более спектаклю. Ибо искусство театра, рождающееся по вечерам с включением рампы и умирающее с момента выключения ее, наиболее непосредственно и прямо связано со своим временем. Классический роман, написанный в XIX веке, мы с наслаждением читаем и сейчас, спектакль, сыгранный в XIX веке, никто больше не увидит. Поэтому ощущение и понимание особенностей того времени, когда создавался спектакль, крайне необходимо историку театра, который призван объяснить, какие конкретные обстоятельства так или иначе воздействовали на художественную форму сценического произведения, на ту или иную трактовку образа.

И если каждая эпоха по-своему трактовала, скажем, бессмертный образ Гамлета, то характер этого толкования объяснялся всякий раз не произволом того или иного актера и даже не только особенностями его таланта, но прежде всего тем, как читала образ Гамлета данная эпоха, как воспринимало его данное поколение, что оно хотело увидеть в датском принце. Обществен-

ная атмосфера, конкретная обстановка времени всегда оказывают более или менее активное, прямое или косвенное воздействие на творящего художника. Мы знаем мочаловского Гамлета, так прекрасно описанного Белинским, Гамлетов Каратыгина, Рыбакова, Ленского, Мамонта Дальского и других. Всякий раз принц датский предстал перед зрителями в новом обличье. Уже в наше время перед нами прошли многие Гамлеты. Качалов в спектакле, поставленном Станиславским и Гордоном Крэггом, играл трагедию умного и честного человека, совершенно одинокого в алчной, циничной и злобной придворной среде. Гамлет в исполнении Михаила Чехова в МХАТе Втором был рыцарем печального образа, скорее Дон-Кихотом, чем Гамлетом. Ваграм Папазян в роли Гамлета стремился раскрыть борьбу героя с собственным неукротимым характером, играя человека, неспособного совладать со стихией своих страстей. Гамлет—Сандро Моисси был, напротив, человеком, лишенным воли, боявшимся жизни. Мы знаем спорную и во многом ошибочную трактовку «Гамлета» на сцене Вахтанговского театра в 1932 году, когда основной трагедийный конфликт строился как борьба за престол между Гамлетом и королем Клавдием.

Какой же из этих Гамлетов был «правильным», истинно шекспировским? На этот вопрос вовсе не так легко ответить. Все меняется во времени, даже один и тот же текст в разное время звучит по-разному. Истина, как известно, конкретна. Истинно шекспировскими были те образы, которые соответствовали наиболее передовому для своего времени пониманию шекспировской трагедии. А вот об этом-то, о том, как понимали Шекспира передовые люди разных поколений и какой смысл они вкладывали в шекспировские образы, чаще всего умалчивают историки театра. Они сопоставляют описания игры актеров с сегодняшним пониманием Шекспира и с сегодняшними требованиями к искусству театра и на этом основании делают выводы, выносят приговоры. Они забывают о том, что история, прежде чем стать историей, была живой современностью.

В первые послереволюционные годы режиссерское искусство Вахтангова воспринималось подавляющим большинством зрителей и мастерами театра как искусство самое передовое, брызжущее талантом, острое, современное, новаторское по духу, революционное по тональности. Вахтанговым восторгались тогда Горький и Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко и Шаляпин, Луначарский и Качалов и многие другие крупнейшие деятели русской культуры. Однако в некоторых трудах театроведов, волей-неволей вынужденных упомянуть о том, что Станиславский считал Вахтангова лучшим и любимым своим учеником, что Станиславский называл Вахтангова «создателем новых принципов революционного искусства, надеждой русского искусства, будущим руководителем русского театра»,— предпринимаются тем не менее упорные попытки задним числом «поссорить» Вахтангова с его великим учителем Станиславским, а заодно и выдворить Вахтангова за пределы реалистического искусства.

Я убежден, что все эти неверные высказывания о Вахтангове, вызывающие изумление и законную горечь у всех очевидцев и участников вахтанговских спектаклей, объясняются, во-первых, чрезвычайно примитивным и ограниченным пониманием сценического реализма вообще и творчества Станиславского в частности, а во-вторых, странным забвением времени, когда творил свои вдохновенные спектакли Вахтангов.

Современность воздействует на всякого художника: на живописца, на писателя, на композитора, на актера. Художник улавливает ее особым чутьем творческого постижения жизни, и можно смело утверждать, что чувство современности, ощущение современности — свойство всякого подлинного таланта, даже более того — оно само входит в понятие таланта, оно само свидетельствует об одаренности и доказывает ее. Без ощущения современности художник никому не нужен; так называемые «непризнанные гении» — это чаще всего люди, обладающие неполноценными дарованиями, люди, глухие к требованиям и запросам своего времени. Напротив, художник, который понимает и чувствует, что волнует современное общество, чего ждут от него люди, что нужно сегодня народу, — такой художник имеет все основания на самое широкое признание.

В буржуазных странах, где зависимость художника от богатого потребителя неизбежна, существует особое понимание современности, основывающееся на угождении вкусу пресыщенных снобов. Надуманность, заумь, вычурность, бездушие, отсутствие идеи характерны для такого рода художников. Истинные художники, лучшие выразители стремлений и чаяний народа, находятся в оппозиции к существующему там строю и к его пустому искусству, чуждому народу.

В нашей стране, где народ сам решает свою судьбу, художнику предоставлены все возможности для выявления самого сокровенного и лучшего, чем богата его личность, для всего, что может внести он в общее дело строительства счастливой и прекрасной жизни своей страны. Советский художник чаще всего вполне сознательно отзывается на требования времени. Но нельзя забывать о том, что в принципе современность воздействует на художника и не будучи им полностью осознанной. Художник всегда зависит от современности, даже тогда, когда понимает ее не до конца, даже тогда, когда понимает ее неправильно.

I

Какова же была современность июля—августа 1920 года, когда создавался Вахтанговым спектакль «Свадьба» Чехова?

Только два года и семь месяцев отделяли человечество от исторического события мирового значения, когда Владимиром Ильичем Лениным в Смольном был подписан декрет о земле. По насыщенности событиями эти неполные три года были равны десятилетиям. Они в корне повернули ход

истории, пустили под гору мир насилия, жестокости, человеконенавистничества. Буржуазно-капиталистический мир цеплялся за каждый уступ, чтобы остановить свое падение. Народ победил — такова была сила стремления к свободе. Такова была ненависть к старому миру. Гений Ленина предугадал победу революции. Вне ощущения этой кульминации борьбы двух миров, происходившей на земном шаре, немислимо было создавать произведения искусства, нужные современности. Если на полях сражений исход гражданской войны решался в открытом бою, силой духа и героизмом освобожденного народа, то борьба новых и старых идей приобретала более сложную и подчас более скрытую форму.

Москва летом 1920 года. Все те же хорошо знакомые нам, уроженцам Москвы, улицы и дома, бульвары, бесконечное количество церквей на каждом перекрестке, в каждом переулке, бульжные мостовые, по которым двигались редкие автомобили и извозчики. Но что в корне изменило облик города — это новые люди на улицах. Московская толпа приобрела иной вид. Пропали офицерские мундиры, часто встречавшиеся еще два года тому назад, исчезли форменные пальто и фуражки гимназистов, реалистов, студентов. Их сменили солдатские шинели без погон, кожаные и суконные куртки рабочих. По улицам шагал новый хозяин — рабочий люд, советский народ.

В театры по вечерам бесплатно впускали пролетарскую публику. Новый зритель перемешивался в залах с театральными завсегдатаями, ходившими в театр на старый репертуар с целью вспомнить милое сердцу недалекое прошлое, которое, быть может, увы, ушло навсегда, а может быть, еще и вернется. Зрительный зал представлял собой два резко разделившихся и по-разному реагирующих лагеря. Что подчас вызывало слезы у одних, других смешило и радовало. Если завсегдатаи театра относились к искусству актеров с барской снисходительностью, то новые зрители горячо уважали актеров. Бурными аплодисментами, иногда и среди действия, награждали эти неискушенные зрители по-настоящему взволнованную актерскую игру. Зрители ходили в театр постигать и изучать жизнь.

Такое расслоение происходило и по ту сторону рампы. Были режиссеры и актеры, чутко прислушивавшиеся к реакциям, идущим из зрительного зала и делавшие большие и глубокие для себя выводы. А были — что греха таить! — и такие, которые считали бессмысленным и нелепым занятием играть перед «ничего не понимающей» публикой.

Немало писателей, художников, композиторов, режиссеров, актеров эмигрировало за границу. Другие отсиживались и не работали, ожидая «лучших» времен. Основная масса художественной интеллигенции соблюдала нейтралитет.

В этот 1920 год Вахтангов пишет ученикам:

«Я хотел бы, чтобы все, кто сейчас в Студии, помнили, что мы ответственные перед МХТ.

Перед К. С. [Станиславским].
Перед государством и
перед Революцией».

Из этих строк ясно, что Вахтангов связывал судьбу строящегося молодого театра с реалистическим искусством Художественного театра, с пролетарским государством, с революцией, с народом.

Каков же должен быть репертуар этого нового театра? Что ставить? Чехов — драматург, определивший направление и стиль Художественного театра, — шел на сцене и в эти годы. Чехов как никакой другой драматург особенно интересовал молодой театр, рождавшийся под большим влиянием МХТ. Но и актеры и режиссеры почувствовали, что зрительный зал по-новому реагирует на Чехова. Если раньше пьесы Чехова слушались в напряженной тишине, если зрители и зрительницы часто доставали носовые платки и вытирали слезы, то теперь во время чеховских спектаклей все чаще раздавался смех. Веселая реакция зала словно выделяла и подчеркивала комедийные сцены в чеховских пьесах.

Я не могу не вспомнить один вечер в Вахтанговской студии, когда к нам в гости приехал талантливый актер Первой студии МХТ Н. П. Асланов. Он читал один из чеховских рассказов. Наша молодая актерская аудитория прекрасно принимала чтение. Мы от души смеялись. По окончании чтения мы приветствовали талантливого актера бурными аплодисментами. Но Асланов был обижен и огорчен. Он спросил Евгения Богратионовича:

— Почему так непонятно реагировали на серьезное чтение ваши ученики? Ведь этот рассказ драматический. Над чем же они смеялись? Надо мной, что я плохо его прочел?...

Вахтангов поспешил успокоить товарища и объяснил ему, что он великолепно читал, что его трактовка очень понравилась молодым актерам и что реакция была верная, — этот рассказ, несомненно, относится к числу тех рассказов Чехова, в которых скрыты и юмор и ирония. А время сейчас такое, что все скрытое обнаруживается, выступает на поверхность, вызывает бурную реакцию. Асланов уехал успокоенный, но смущенный. Однако в следующих концертах, в других аудиториях, читая этот рассказ, он встречал ту же реакцию и относился к ней уже как к должной. Сама жизнь поправила художника.

Искусство театра строится на контакте между сценой и зрительным залом, между актером и зрителем. Зритель вносит свои поправки в работу режиссера и актера, и было бы очень неверно и ошибочно не учитывать реакцию зрительного зала и эти поправки.

Как же можно было сохранять старые принципы трактовки чеховских пьес, принципы, выработанные двумя десятилетиями раньше, в эти бурные первые послеоктябрьские годы!

Вахтангов писал в своем дневнике 26 марта 1921 года:

«Пусть умрет натурализм в театре!

О, как можно ставить Островского, Гоголя, Чехова!

У меня сейчас порыв встать и бежать сказать о том, что у меня зародилось.

Я хочу поставить «Чайку».

Театрально. Так, как у Чехова. Я хочу поставить «Пир во время чумы» и «Свадьбу» Чехова в один спектакль. В «Свадьбе» есть «Пир во время чумы». Эти, зачумленные уже, не знают, что чума прошла, что человечество раскрепощается, что не нужно генералов на свадьбу.

У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется — это не лирика. Это или Пошлость, или Подвиг. Ни Пошлость, ни Подвиг никогда не были лирикой. И у Пошлости, и у Подвига свои трагические маски.

А вот лирика бывала пошлостью».

Когда Вахтангов писал эти слова, чеховская «Свадьба» в его постановке уже шла в Мансуровской студии. Значит ли это, что Вахтангов не осуществил своего нового решения чеховской пьесы в этом спектакле? Напротив, на мой взгляд, все то, что говорит Вахтангов о «Пире во время чумы», вошло в режиссерскую партитуру его «Свадьбы».

Каждый актер прекрасно знает, что, когда заканчивается репетиционный период в работе над ролью и спектакль подходит к генеральным репетициям, перед актером возникают бесконечно волнующие вопросы: есть ли образ? создан ли характер? угадано ли «зерно» роли?

Актер еще сомневается, а образ уже существует, уже живет.

Так, по-моему, и в этой режиссерской работе Вахтангова был создан образ спектакля, но сам Евгений Богратионович еще до конца не сознавал всю его новизну, все его принципиальное значение, его актуальность.

Во время работы над «Свадьбой» Евгений Богратионович часто, останавливая репетиции, делился с учениками своими мыслями об искусстве. Те, кто присутствовал при этих беседах, помнят, как они были интересны, сколько в них было творческого огня, энергии, смелой, ищущей мысли. Вахтангова увлекали самые различные темы: Чехов в Художественном театре. — «Свадьба» Чехова как пьеса трагикомическая и сатирическая. — Как разрешить сатирическую пьесу?—О преувеличении и гротеске.—О мастерстве актера. — О содержании и форме. И, наконец, главное:—Каким должен быть театр, поставивший перед собой высокую цель служения революционному народу?

Чехов в Художественном театре — это была целая эпоха: тут сложилось новое художественное направление театра, возникло искусство психологического реализма. Но Чехов был великолепно прочитан Художественным театром в годы, когда русская интеллигенция с болью и стыдом осознавала бесперспективность своего труда, возмущалась застойностью общественной жизни, мечтала о ее преобразовании. Передовая часть интеллигенции приходила к мысли о необходимости сближения с народом. Другие же конста-

тировали сложность больших вопросов жизни, и эта констатация вела к углублению в собственные ощущения, к поискам «в глубинах собственной души» ответа на важные проблемы времени. Отсюда—путь к интимному театру, театру «настроения», чрезмерному увлечению психологизмом.

Вслед за искусством психологического реализма расцветает искусство символизма. Одно за другим рождаются новые театральные течения декаданса — стилизация, реставраторство старинных сценических форм и т. д. Все эти сугубо изысканные направления искусства вводили от решения назревших вопросов века, от надвигающейся революции, которой буржуазная интеллигенция боялась, считая, что революция разрушит очаги изысканного «искусства для искусства». Так это и произошло. Октябрь сохранил все вечное, истинно ценное, идущее от реалистических основ великого русского искусства, смел всю накипь дешевой злободневности. Какими претенциозными, высосанными из пальца кажутся сейчас модернистские и символистские пьесы, романы, стихи! А ведь молодые люди, приходившие в 1919 и 1920 годах на экзамены в театры и студии, чаще всего читали стихи Северянина, Гофмана, «Сакья Муни» Мережковского, «Яблоню» Потресева, «Качели» Сологуба! Молодежь познакомилась с этой поэзией еще в годы первой империалистической войны на благотворительных концертах, где стихи эти читали любимые артисты. В первую очередь надо было бороться с безвкусицей, воспитывать вкус у молодежи.

Вахтангов писал в эти дни (21 марта 1921 г.):

«Стиль *moderne* — пошлость.

А разве залы Версаля, разве античные террасы греческих и римских театров когда-нибудь будут восприняты как пошлость? Зал Большого оперного театра — богатый и театральный, весь разукрашенный бархатом и золотом — разве будет когда-нибудь в глазах будущих людей пошлостью? Никогда. А особняк Морозова на Воздвиженке, особняк Рябушинских, особняки купцов, построивших свои дворцы без чувства аристократизма,— пошлость, ибо это претензия».

Некоторые театроведы, пишущие о Вахтангове, пытаются, не обращая внимания на только что приведенные его слова, связать послереволюционное творчество Вахтангова с модернизмом, с декадентскими веяниями. Другие же приписывают ему увлечение экспрессионизмом. Между тем, присутствуя на всех репетициях Вахтангова (почти все студии старались не пропускать ни одной репетиции Евгения Богратионовича), я никогда в течение трех лет не слышал от него ни одного похвального слова ни модернизму, ни экспрессионизму.

Зато Евгений Богратионович действительно много и горячо говорил о значении учения Станиславского и реалистической школы Художественного театра для развития русского драматического искусства. Но огромное уважение и даже почитание Вахтанговым Станиславского не лишало Вахтангова ни внутренней свободы, ни ясного понимания исторической обусловленности

тех или иных спектаклей Станиславского, ни творческой самостоятельности. Поиски новых путей, утверждение театральности, яркости сценической формы в блестящих режиссерских работах Вахтангова — все это осуществлялось на основе школы психологического реализма, на основе учения Станиславского. Восхищаясь Станиславским, Вахтангов, однако, не считал нужным в 1920 году ставить Чехова так, как ставил его Художественный театр в 1898 году.

В статье «Пишущим о системе Станиславского» (март 1919 г.) Вахтангов, полемизируя с Ф. Ф. Комиссаржевским, стоявшим на позициях условного экспрессионистского театра, страстно защищал Станиславского.

«Что скажут эти поторопившиеся смелые критики, когда убедятся, что их яркие темпераментные строки, продиктованные негодованием благородного сердца, вызваны их же собственными измышлениями. Что, например, скажет Ф. Ф. Комиссаржевский, полагающий, что Станиславский «отказался от творческой фантазии, не признавая ее», когда узнает, что Станиславский считает фантазию «второй природой актера» и что вся его система воспитания актера построена именно ради торжества творческой фантазии».

Далее в этой же статье Вахтангов упрекает актера МХТ и Первой студии Михаила Чехова, изучавшего систему непосредственно у К. С. Станиславского, в неверном изложении ее.

«Он (М. А. Чехов) не сказал, что такое система, он совсем не сказал, как она создавалась. А об этом можно написать любовно и бережно много увлекательного».

Я вспоминаю первую встречу с Евгением Богратионовичем в 1919 году в Шаляпинской студии, куда Вахтангов был приглашен для постановки «Зеленого попугая» Артура Шницлера. Мы, студийцы, просили наших руководителей пригласить Евгения Богратионовича именно как знатока системы Станиславского. Евгений Богратионович не довел работу над спектаклем до конца, но провел ряд репетиций, во время которых подробно изложил нам метод работы над ролью по системе Станиславского.

Сопоставляя эти уроки Вахтангова с тем, что нам через год довелось услышать из уст самого Константина Сергеевича на занятиях объединенной группы Вахтанговской, Армянской, Габимы и Чеховской студий, мы убедились в том, что Евгений Богратионович глубоко понимал и очень точно передавал мысли своего учителя. Евгений Богратионович говорил, что надо не «обучать», а воспитывать молодого актера. Он настаивал на воспитании всех «средств-способностей» будущего артиста. Одно из важнейших качеств актера — это умение пребывать на сцене в импровизационном самочувствии, то есть относиться к каждому спектаклю как к новому, уметь как бы впервые воспринимать сценические ситуации и ощущать партнера. Вахтангов придавал большое значение не только первому разделу системы — работе актера над собой в творческом процессе переживания, но и второму — работе актера над собой в творческом процессе воплощения.

Говоря о «средствах-способностях», Вахтангов подразумевал таких мастеров, у которых техника речи, движения, ритма, жеста, пластики воспитана настолько совершенно, что актер способен молниеносно возбудить в себе и воспроизвести на сцене самые сложные трагически-возвышенные чувства и полярные им комедийные, веселые, требующие не меньшего умения и мастерства.

В вопросах сценического воплощения Станиславский и Вахтангов стояли на общих позициях. Мы поняли это во время занятий, которые проводил Станиславский со студийцами четырех студий в течение зимы 1921 года, ставя шекспировского «Венецианского купца». Все, кто занимался у Константина Сергеевича в тот год, сохранили в своих сердцах горячую благодарность замечательному учителю и воспитателю, обогатившему каждого из нас на всю жизнь знаниями в самых разнообразных областях сложной техники актера. Наряду с лекциями по системе Константин Сергеевич занимался с нами сценической походкой, вырабатывая умение двигаться по сцене непринужденно и свободно, «историческими поклонами», показав манеру держаться в разные эпохи, с античных времен до девятнадцатого века включительно. Станиславский занимался с нами ритмикой, вначале разбивая музыкальные пьесы на такты, затем усложняя рисунок движения под музыку и постепенно подводя нас к свободному импровизационному пребыванию в музыкальных сценах, что и является высшей степенью ритмичности, когда ритм уже как бы живет и действует внутри актера. Целый урок Станиславский посвятил умению обращаться с театральным плащом. Принеся из дому плащ античной эпохи, Константин Сергеевич показал в течение урока около сорока приемов использования плаща греками и римлянами как одеяния, принимающего совершенно разную форму, разные линии и складки в зависимости от обстановки и внутреннего состояния человека. Заканчивая урок, Константин Сергеевич собрал плащ в виде тюрбана, водрузил его на голову и разъяснил восхищенной молодежи, что в дождливые дни греки и римляне пользовались плащом как своеобразной шляпой-зонтиком, прикрывающим голову от непогоды.

Огромную работу проделал Константин Сергеевич над словом, фразой, голосом, дикцией, умением читать стихи. Работа эта усложнялась тем, что группа объединяла русских, армянских и еврейских артистов, но эта особая трудность только возбуждала творческую фантазию Станиславского. Во всяком случае, он был твердо убежден, что без отличной техники речи играть Шекспира нельзя, — как бы хорошо ни чувствовал свою роль актер.

Утверждая, что мысли и творческие приемы Станиславского и его ученика Вахтангова в этот период были очень родственны и близки, я вовсе не собираюсь подтолкнуть читателя к выводу, будто Вахтангов как художник никогда не совершал никаких ошибок. Жизнь Вахтангова была горячей, темпераментной борьбой за новое, созвучное современности искусство. Но

борьба эта велась в первые годы Октябрьской революции, годы особо сложные для каждого художника, работавшего в этот ответственный период в советском театре. Столкновения старого с новым, борьба различных направлений были подчас весьма запутанными в это горячее, интересное время. Естественно, что Вахтангов, пылкий художник-экспериментатор, в поисках новых путей советского театра совершал ошибки. Пока же мне хочется только отвести от Вахтангова несправедливые упреки и несостоятельные претензии иных историков театра. Читателю, вероятно, известны некоторые труды, в которых Вахтангова с необыкновенной легкостью причисляют к формалистам. При этом, авторы их совершенно забывают о том, когда, в какое время и в каких обстоятельствах создавал Вахтангов свои вдохновенные спектакли, какие велись тогда поиски сценической формы, забывая вообще обо всем, что происходило в искусстве в 1920, 1921, 1922 годах. Вот это и есть внеисторический, антиисторический подход к искусству, к его прошлому.

Самое досадное заключается в том, что эти неверные и легкомысленные определения должны были послужить основой для программы преподавания истории советского театра в учебных заведениях, воспитывающих молодых актеров, режиссеров, театроведов. Такого рода театроведческие «концепции» свидетельствуют о неуважении к замечательной истории советского театра, о своеобразном нигилизме их авторов и приносят прямой вред дальнейшему развитию советского театра, ограничивают диапазон творческих исканий, лишают художника права на эксперимент, той смелости, которая необходима во всяком искусстве для движения вперед. Предлагая готовые рецепты «правильного направления», неверно ориентируя театральную молодежь, эти мнимые поборники реализма со школьной скамьи приучают актеров и режиссеров к спокойному, ничего не ищущему невеликованному искусству, к боязни эксперимента и творческого риска.

Запуганные этими суровыми наставниками, молодые режиссеры, попадая на профессиональную сцену, в особенности в условия периферийного театра, где работа над спектаклем проходит в более сжатые сроки, чем в Москве или Ленинграде, долго не находят себя. Много ли мы можем назвать фамилий молодых режиссеров, выросших за последнее время на сценах наших театров в больших художников, вносящих в свои спектакли новые театральные идеи и мысли,двигающих, развивающих наше искусство сцены, таких режиссеров, как Вахтангов, Марджанов?

Новаторство было характерно для всего развития русского театрального искусства. Дух новаторства был присущ и Мочалову, родоначальнику романтического направления русского актерского искусства, и Щепкину, первому великому реалисту русской сцены, и целой плеяде русских артистов прошлого столетия, обладавших огромным творческим диапазоном— от трагедии до водевиля, и Ленскому, воспитавшему на рубеже

XIX—XX веков блестящую группу мастеров Малого театра, и основателям Художественного театра, замечательным преобразователям русской сцены К. С. Станиславскому и В. И. Немировичу-Данченко.

Пролетарская революция выдвинула перед художниками идеи и темы, воплощение которых требовало особого чувства нового, большой художественной масштабности, создания новых форм сценической выразительности. Этим чувством нового был щедро наделен Е. Б. Вахтангов.

Вахтангов в 1918—1919 годах вел огромную педагогическую работу как в своей студии, так и в многочисленных других студиях, куда он был нарасхват приглашаем. Этот период было бы вернее охарактеризовать в творчестве Вахтангова как педагогически-режиссерский период. Вахтангов в своих работах проверяет знания, полученные у Станиславского, Немировича-Данченко, Сулержицкого. Письма Вахтангова полны глубокого уважения к Константину Сергеевичу и Владимиру Ивановичу, Леопольду Антоновичу. В одном из писем к Немировичу-Данченко (17 января 1919 г.) после только что перенесенной сложной операции (язва желудка) Вахтангов пишет:

«Чувствую себя спасенным, много пережившим за эти дни, чувствую большую благодарность к людям и любовь.

Когда оглядываюсь назад, вижу, как много я делал такого, чего не надо было делать, и что жизнь моя на земле была бы пустой, если бы я не попал в Художественный театр. Здесь я научился всему, что знаю, здесь я постепенно очищаюсь, здесь я получаю смысл своих дней. Вы приняли меня в театр, Владимир Иванович. Вам первому обязан тем, что имею, и не могу, не могу не сказать Вам, какую тайную и большую благодарность чувствую к Вам. Я никогда не говорил Вам о том, как жадно я поглощаю каждое Ваше слово, об искусстве актера в частности. Вы и не знаете, как пылливо я ищу у Вас ответа на многие вопросы театра и всегда нахожу».

Я приведу еще одну выдержку из дневника для того, чтобы показать, что Станиславский и Немирович-Данченко видели в Вахтангове режиссера-педагога, способного решать те задачи, которые стояли перед театром в эти годы.

«Сегодня, 16 февраля 1919 г., В. И. Немирович-Данченко пригласил к себе... и предложил организовать опереточную студию.

Сегодня, 17 февраля 1919 г., К. С. (Станиславский) пригласил в Большой театр и предложил вместе с Гзовской организовать занятия с артистами этого театра».

Перечисляя еще ряд приглашений, сделанных в этот же период, Вахтангов восклицает:

«О господи, за что мне все сие!»

Но, делая «все сие» и еще многое другое, Вахтангов самую педагогическую свою работу постепенно подчиняет требованиям времени, духу победоносной революции.

Чеховская «Свадьба» шла вначале в спектакле, называвшемся «Чеховский вечер». Спектакль включал три одноактные пьесы: «Воры», «Юбилей» и «Свадьба»¹.

«Чеховский вечер» представляет с моей точки зрения большой интерес прежде всего потому, что это был важный этап формирования режиссерского мастерства Вахтангова. Работая над этим спектаклем, Вахтангов подошел к поискам новых возможностей расширения реалистического направления школы Художественного театра. Вахтангова волновала проблема раскрытия драматургических жанров в театре, проблема сценической формы, выражающей идейную сущность произведения, мировоззрение автора, стилистические особенности его творчества, проникновение в дух эпохи, когда было написано произведение, и, наконец, ощущение того времени, когда пьеса воплощается на сцене. Работа эта впервые объединила основную группу будущих артистов Вахтанговского театра².

Тогда, бесконечно увлеченные работой с Вахтанговым, мы воспринимали ее прежде всего как прекрасную школу мастерства. Новаторство вахтанговского замысла не было нам вполне ясно. Только много позже, вспоминая о том, как готовился «Чеховский вечер», мы стали постепенно проникать в сокровенные глубины принципиально новых сценических решений, найденных тогда Вахтанговым. Это было подлинное открытие: Вахтангов дал современное сценическое толкование произведению Чехова, значительно отличавшееся от толкования чеховских пьес в Художественном театре дореволюционной поры.

Думая о бурных днях первого послереволюционного пятилетия и вспоминая вахтанговское прочтение «Свадьбы», еще больше убеждаешься в том, что в вахтанговском спектакле было удивительно точно и полно выражено характерное для тех лет современное ощущение Чехова.

Драматургические произведения Чехова, как и его рассказы и повести, возникали на основе пристального, углубленного наблюдения жизни, проникновенного постижения писателем «тайн души человеческой». Продолжая чеховскую традицию, мы, режиссеры и актеры, должны развивать в себе

¹ В дальнейшем «Свадьба» шла в один вечер вместе с двухактной пьесой Метерлинка «Чудо святого Антония». Этот второй спектакль был показан труппе Художественного театра во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко в 1921 г.

В результате просмотра Студия Вахтангова была принята в семью Художественного театра и ей было дано наименование Третьей студии МХАТ. 13 ноября 1921 г. состоялось открытие студии на Арбате. 26. Шел спектакль «Чудо святого Антония» М. Метерлинка в постановке Вахтангова. После спектакля состоялся концерт, в котором выступали К. Станиславский, А. Южин-Сумбатов, Е. Вахтангов, М. Чехов, Зоя Лодий.

² В «Чеховском вечере» принимали участие Б. Щукин, И. Толчанов, Б. Захава, Е. Алексеева, А. Горюнов, Ц. Мансурова, Н. Горчаков, Н. Русинова, Л. Шихматов, М. Некрасова, А. Ремизова, И. Кудрявцев, В. Львова, Р. Симонов.

этот драгоценный дар наблюдательности. должны стремиться к всестороннему знанию жизни и сохранить по-чеховски взволнованное отношение к ней.

Ненависть к мещанству была оборотной стороной той огромной любви к человеку, которой всегда было согрето гуманистическое творчество Чехова

Возьмите «Записные книжки» Чехова. Это не сборники анекдотов, веселых и забавных происшествий, подмеченных фактов, подслушанных диалогов, реплик, выражений. Это сама правда жизни и это, если хотите, исповедь автора, раскрывающая самые глубокие его интересы, самые сокровенные его волнения. Так жить нельзя!—как бы говорит Чехов. Описывая бесконечно дорогую ему Россию, свой народ, зажатый в тисках самодержавия, поставленный в нечеловеческие условия существования, Чехов не говорит о том, как надо переустроить мир, но сама необходимость этого переустройства провозглашается, в сущности, с каждой страницы его произведений. Писателю больно за эту недостойную человека жизнь, и он убеждает вас в том, что жить надо по-иному, по-человечески.

Из «Записных книжек» мы узнаем, что Чехова интересует, какой урожай родится на крестьянской земле, есть ли у крестьянина лошадь. Его волнует, что мука вздорожала на 35 копеек, что семья — «муж, жена, мать, 5 детей ели 5 дней похлебку из лебеды».

Мы читаем и такую запись: «Когда весною начнутся полевые работы, то мужики, во-1-х, будут не в силах работать, во-2-х, будут ложиться спать усталые и голодные». Это уже не художественная литература, это — документы и свидетельства самой жизни, которые подталкивали писателя к мысли о том, что такая жизнь нетерпима.

* * *

Когда вдумываешься в причины появления таких фигур, как Апломбов, Жигаловы, Ять, Дымба, то поневоле вспоминаешь об условиях жизни в царской России, о социальном строе, породившем таких жалких и смешных людей.

Откуда мог возникнуть такой характер, как, скажем, Апломбов? Чехов прекрасно знает все о своем герое, и устами Нюнина он рассказывает нам об Апломбове: «Жених, говорю, человек прекраснейший, душа нараспашку. Служит, говорю, оценщиком в ссудной кассе, но вы не подумайте, ваше превосходительство, что это какой-нибудь замухрышка или червонный валет. В ссудных кассах, говорю, нынче и благородные дамы служат». Много говорит об Апломбове и сама его фамилия. Чехов, подобно другим русским классикам, прежде всего Гоголю и Островскому, нередко обозначал фамилией основную, ведущую черту характера, словно указывая актерам, на что надо в первую очередь обратить внимание. Апломб—свойство, кото-

рое почти неизбежно вырабатывалось самой должностью оценщика в ссудной кассе. Здесь в разговоре с посетителями был необходим безапелляционный тон: надо было ограничить, «осадить» просителя, надо было произвести на него впечатление вескостью, авторитетностью и решительностью каждого слова, «апломбом» — отсюда и фамилия героя.

«Жигалов» — вероятно, от «выжиги», — он сам как бы напоминает об этом: «И не подумайте, чтоб я был выжига какой или жульничество с моей стороны, а просто из чувств!»

Фамилия «генерала» Ревунов-Караулов напоминает о морских «ревунах», указывающих в баллах силу ветра, о «карауле» и караульной службе, а может быть, намекает и на тот вопль о помощи, которым завершается роль: «Человек, выведи меня! Человек!»

Естественно, все образы чеховской «Свадьбы» «просматриваются» сквозь призму юмора. Комизм здесь выступает во всем многообразии его оттенков: то едкий сарказм, то мягкая усмешка, то злая сатира, то умная прония.

Вспомним, например, слова Жигалова об электрическом освещении: «Электричество... Гм... А по моему взгляду, электрическое освещение — одно только жульничество... Всунут туда уголек, да и думают глаза отвести! Нет, брат, уж если ты даешь освещение, то ты давай не уголек, а что-нибудь существенное, этакое что-нибудь особенное, чтоб было за что взяться! Ты давай огня — понимаешь? — огня, который натуральный, а не умственный!» Сама по себе реплика очень смешна, но есть в ней и нечто страшное. Страшна эта воинственная ограниченность, пугает это декларативное нежелание признать что-либо новое. Психология Жигалова — мещанская психология, боящаяся всего нового, что приходит в жизнь. Пусть хуже, но привычнее! Лишь бы не перестраивать веками созданный домостроевский уклад. Значение чеховских комедий выходит за грани чистой комедийности, приобретает трагикомический характер.

После Великой Октябрьской революции режиссер уже не мог подходить к Чехову с позиций «жалостливого», сентиментального отношения к человеку. Надо было возможно более активно выразить свое отношение к мещанству, к обывательщине и всепожирающей пошлости, столь характерным для старого буржуазного общества.

Этого нового для нас ЧехоЕа тогда не только понял, но и раскрыл Вахтангов. Донскавшись до сути произведения, до того, что волнует автора, режиссер пока сделал только полдела в осуществлении замысла писателя. Важно найти выразительные средства, которые позволили бы наиболее энергично воплотить верно схваченную мысль. Заслуга Вахтангова в том и состоит, что он не только правильно понял Чехова, но и нашел наиболее верные средства сценической выразительности для претворения в жизнь своего замысла спектакля, близкого и понятного его современникам, зрителям двадцатых годов.

Выразительные средства для воплощения картин уходящего мира, по мысли Вахтангова, должны были быть яркими, мужественными. Нужна была гневная страсть умного сатирика. Но Вахтангов не пошел путем карикатуры, а избрал путь углубленного реализма, конденсируя, преувеличивая внутренний и пластический рисунок спектакля до предельной выразительности, до гротеска. Есть ли это уход от реалистического пути? Подтверждаются ли обвинения Вахтангову в том, что он встал на чуждый якобы реалистическому театру путь гротеска? Попытаюсь ответить на этот вопрос.

Для примера обращусь к живописи. Никто не откажет в реализме ни Леонардо да Винчи, ни Веласкесу, ни Рембрандту. Но у каждого из этих гениальных художников реализм выглядит по-своему. Все великие мастера-реалисты имели свою школу, свою манеру. Когда думаешь о художнике, которого хотелось бы пригласить для оформления этого спектакля, то часто называешь мастеров, ушедших из жизни. Наиболее подходящим художником для решения чеховских комедий я считаю Федотова. Не знаю, думал ли Евгений Богратионович о Федотове, когда создавал «Свадьбу». Но реалистическая манера Федотова исключительно близка режиссерской манере Вахтангова в этом чеховском спектакле. «Смерть Фидельки», «Сватовство майора», «Невеста», «Анкор, еще анкор», «Художник», «Вдовушка» Федотова — весь этот быт раскрывается художником с необычайной силой разоблачения, доходящего до гиперболы. Когда смотришь на обстановку, окружающую вдовушку, на портрет гусара в раме за ее спиной и на икону, соседствующую с этим портретом, то в наклоне головки очаровательной русской женщины с ее скромно опущенными глазами, за всей этой кажущейся святостью и умиротворенностью угадываешь неизжитые страсти и темпераментную натуру. О нет, эта женщина вовсе не смирилась со своим одиночеством, она, как Катерина в «Грозе», может пойти на «грех» во имя любимого человека.

Карандашные рисунки Федотова представляют огромный интерес для актеров и режиссеров. Свадебный сюжет «Сватовства майора» непосредственно сближается с темой «Свадьбы». Можно возразить, что это разные эпохи — середина XIX века и конец его. Да, люди меняются, но мещанский уклад жизни остается в сущности все тем же.

Вахтанговский реализм более театрален, более темпераментен, чем реализм Художественного театра, хотя ряд работ Художественного театра — «Вишневый сад», «Дядя Ваня» (старая постановка) и особенно «Братья Карамазовы» — несомненно оказал влияние на творчество Вахтангова. Спектакли эти возбудили фантазию Вахтангова и помогли ему по-своему подойти к разрешению чеховской «Свадьбы».

Психологический рисунок ролей — вот первое, на что должен был обратить сугубое внимание режиссер Вахтангов, располагающий молодым и неопытным составом исполнителей.

Психологический анализ в работе над ролью раскрывает в человеке самое главное — его характер. Актер становится своеобразным врачом, наблюдающим за своим пациентом, изучающим его организм с головы до пят. Наступает период, когда врач как бы сам заболевает всеми теми недугами, что и его пациент. Это происходит тогда, когда во враче умирает профессионал и пробуждается просто человек. Представьте себе, что врач лечит дорогого и любимого человека, за которого он готов отдать собственную жизнь, что вопрос благополучного или смертельного исхода для него бесконечно важен, что всякое страдание умирающего вызывает горе, отчаяние, героическое стремление помочь любимому человеку. Стремление помочь человеку рождается у актера, когда он играет положительную роль и своего героя любит. Когда же актер играет роль отрицательную, где он не защищает, а осуждает своего «героя», становясь по отношению к нему прокурором, то он служит обществу, защищает этические нормы, созданные в этом обществе, зовет к исправлению пороков.

Как надо было играть чеховских героев — защищая или осуждая их? Вопрос этот был главным, определяющим. От его решения зависел характер нового прочтения Чехова.

В дореволюционной сценической интерпретации произведений Чехова восторжествовала тенденция оправдательного приговора всем героям. Считалось необходимым «все понять и все простить». Такой подход к Чехову был обусловлен уверенностью, что возможности подлинного счастья для человека нет. Исторический пессимизм порождает жалостливость, сентиментальность, «настроенчество», пассивное примирение с действительностью. Между тем сам Чехов неоднократно говорил, что пишет не лирические драмы, а комедии, и смотрел на жизнь, я думаю, более оптимистично, нежели многие его постановщики и актеры. Оружие смеха обнажается для борьбы с социальным злом. Чехов именно в этой борьбе видел истинное призвание комедиографа.

Расставаться с прошлым — это значит идти вперед, к лучшему будущему. Чем резче человек рвет с прошлым, тем ярче должно это подчеркиваться в искусстве. А потому подчеркнутость, преувеличение, гипербола характерны для комедии. «Тридцать пять тысяч одних курьеров» Хлестакова — преувеличение резкое, более того — это явная ложь. Но ложь Хлестакова содержит в себе правду характера Хлестакова. Отчаянно завираясь, Хлестаков сообщает нам бесспорную правду о себе самом, да заодно и о своих слушателях, способных ему поверить. Недаром прожженный жулик городничий говорит: «Что если хоть часть того, что он наговорил, правда?» Величайший реалист Гоголь без конца доказывает возможность преувеличений в искусстве, доводя иные свои замечательные повести — «Нос», «Портрет» — до гротеска и фантастики. «Вечера на хуторе близ Диканьки», если «проверить» их обычными примитивными мерками, не подойдут под определение реализма. Но это означает только, что понятие реализм го-

раздо шире, чем некоторые думают, что и гротеск и фантастика, несомненно, могут быть средствами реалистического искусства. Все зависит от силы убеждения, от средств и манеры, какими художник разговаривает со своим читателем или зрителем.

Вахтангов нашел ту степень, то чувство меры в преувеличении, которое допускала пьеса Чехова «Свадьба». Театр воздействует на сознание и чувства зрителя, поэтически взволнованно показывая людей, их счастье и горе. Никакими умными разговорами, лекциями и трактатами впечатления правды в театре не создашь. Сила воздействия зависит от сценической убедительности показываемых театром событий. Сценическая убедительность может быть бесконечно разнообразна. Возьмем искусство эксцентриков, которых любил Владимир Ильич Ленин. Горький записал слова Ильича: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!»

В основе всякого талантливое выступление эксцентрика лежит правда жизни. Но если актер в драматическом театре имеет целых три-четыре часа для того, чтобы раскрыть характер и психологию своего героя, то в распоряжении актера-эксцентрика всего лишь пять-десять минут, на протяжении которых он должен прожить богатую, яркую событиями сценическую жизнь и создать живой впечатляющий образ. Все психологические переходы должны быть точно пройдены актером-эксцентриком для того, чтобы стать убедительными для зрителя. Там, где у драматического актера есть несколько страниц текста, у актера эстрады — всего два-три слова, а иногда просто выразительная пауза, в которой без слов нужно сказать многое и донести до зрителя сложное психологическое состояние. Каким же путем добывается талантливый актер-эксцентрик своей особой сценической правды? Отбрасыванием всего лишнего, подбором наиболее выразительных деталей, а главное — доведением каждого чувства до предельной сценической выразительности. Работы французских художников Гаварни и Домье примерно соответствуют нужной эксцентрическому актеру степени типического обобщения и пластической точности. Смелые преувеличения в их искусстве помогают до конца воспринять образ. Искусство Гаварни и Домье — это искусство гротеска. Точно так же наши современные художники — Кукрыниксы, Борис Ефимов — лаконичными средствами добиваются исключительной силы воздействия на зрителя, дорисовывающего своей фантазией то, что дается в этом сжатом, по сравнению со станковой живописью, искусстве сатирического рисунка. Соотношения и пропорции между полотном, написанным маслом, и лаконичным рисунком графика такие же, как между драматическим актером и актером-эксцентриком.

Итак, интереснейшее, исключительно трудное искусство эксцентрики, требующее безупречного мастерства, вовсе не является «второсортным» искусством, а, наоборот, порой оно наиболее сильно и глубоко выражает и

раскрывает явления жизни. Пьеса Чехова «Свадьба» сделана, так же как многие его рассказы, коротко и немногословно. «Сцена в одном действии» — так озаглавил ее автор. Рассказы Чехова, умещающиеся на нескольких страницах, по своей содержательности превосходят иные многотомные романы. Таким же достоинством огромной емкости обладают одноактные комедии Чехова «Свадьба», «Юбилей», «Медведь», «Предложение», «Калхас» и даже пьеса, умещающаяся на трех страницах: сцена-монолог в одном действии «О вреде табака».

На последней пьесе необходимо остановиться, чтобы понять сущность, природу одноактных пьес Чехова, угадать, в какой манере их надо показывать на сцене. Разберем только авторские ремарки «лекции». Сперва Нюхин, «с длинными бакенами, без усов, в старом поношенном фраке, величественно входит, кланяется и поправляет жилетку». Затем, читая лекцию, он «расчесывает бакенды», снова «поправляет жилетку», «смотрит на часы» (дважды) — все это очень солидно! — и вдруг... «запевает». Далее «вынимает из кармана несколько брошюрок», дважды «оглядывается», «приближается к рампе» и «щелкает себя по шее». Рассказывая, что тридцать три года тому назад венчался в этом фраке, Нюхин «срывает с себя фрак» и даже «топчет фрак». Увидев жену за кулисами, он «поглядев в сторону, быстро надевает фрак», снова «смотрит на часы», говорит «возвысив тон» и в конце «кланяется и величественно уходит». Укладываются ли все эти ремарки Чехова в обычное понимание правды? Конечно, нет. В очень короткое сценическое время актер должен показать всю трудную, неудачную жизнь Нюхина, показать, до какого предела унижено его человеческое достоинство, как живет этот человек дома, если даже «в рояле клопы». Он и жалок и смешон. Это образ гротесковый, трагикомический. Актер, выступающий перед публикой с таким монологом, должен быть внешне исключительно выразителен.

Гротескные, трагикомические черты определяют звучание, которое хотел придать «Свадьбе» Вахтангов. В этом спектакле, поставленном в первые годы после революции, Вахтангов говорил о жизни, только что существовавшей и только что уничтоженной. Отголоски этой жизни были еще слышны и ощутимы в молодой Советской России. Своей интерпретацией Чехова Вахтангов высмеивал, как бы навсегда изгонял мещанский мир из новой, революционной действительности. Прием преувеличения и гротеска, избранный Вахтанговым, идеально соответствовал и драматургическому материалу и его современному восприятию. Прием этот был органичен и для самого Вахтангова — ему как актеру был в высокой степени свойствен предельно выразительный рисунок роли. Достаточно вспомнить его Тэльтона в «Сверчке на печи» — с прищуренным левым глазом, с застывшей недовольной, иронической и злобной улыбкой на лице, с глухим и дребезжащим голосом, или его Фрэзера в «Потопе» — темпераментного, подвижного, ловкого.

В работе над «Свадьбой» воображение режиссера Вахтангова питалось, естественно, богатствами, накопленными в сфере гротеска и преувеличения классической русской литературой — Гоголем, Пушкиным («История села Горюхина», «Пир во время чумы»), Щедриным, Сухово-Кобылиным, Достоевским («Скверный анекдот»). Воплотить на сцене произведения Гоголя или Щедрина, «Пир во время чумы» или «Скверный анекдот» средствами будничного, бытового реализма невысказано. Своеобразный авторский материал в каждом данном случае потребует поисков своеобразной, адекватной ему сценической формы. И мы знаем, что великие русские актеры и в старину и в наше время умели добиваться, когда это было необходимо, когда это диктовалось замыслом, такой особой остроты, а часто и соединения трагического с комическим. Стоит вспомнить то, что нам известно об исполнении великим Мартыновым ролей Тихона в «Грозе», гоголевских образов — Хлестакова, Осипа и Подколесина, водевильных ролей — Лодыжкина в «Женихе из долгового отделения» и Льва Гурыча Синичкина, чтобы в этом убедиться.

Традиция Мартынова дошла до наших дней и ожила уже на моей памяти в игре Степана Кузнецова, которого я видел именно в роли Лодыжкина. После целой вереницы бесконечно смешных моментов, непрерывно заставлявших весь зал хохотать, Лодыжкин — Кузнецов внезапным горьким вопросом: «Куда ж теперь?» — вдруг заставлял публику насторожиться, и с этого мгновения в зале стояла гробовая тишина, как в самые напряженные минуты высокой трагедии. Драма бедного старика, потерявшего последнюю надежду выбраться из долговой тюрьмы, волновала до слез. И когда в конце монолога, низко поклонившись публике, Лодыжкин «под занавес» говорил публике: «А засим прощайте!» — наступала драгоценная минута полного и взволнованного слияния зрительного зала со сценой.

Приемами трагикомического гротеска блестяще владел Станиславский в ролях кавалера ди Рипафратта («Хозяйка гостиницы»), Аргана («Мнимый больной»), Крутицкого («На всякого мудреца довольно простоты»). Думаю, что не ошибусь, если скажу, что Станиславскому помогла ощущать природу гротеска пройденная им в дни его театральной молодости большая школа водевильных и опереточных ролей. Водевиль, музыкальная комедия и оперетта требовали от актеров умения петь и танцевать, воспитывали мастеров синтетического театра, обладавших музыкальностью, пластичностью, прекрасным чувством ритма. Не владея таким всесторонним мастерством, нельзя овладеть и приемом сценического гротеска.

Среди актеров поколения, вышедшего на сцену после Октября, на мой взгляд, наиболее полно выразили вахтанговское понимание актерского мастерства Щукин и Хмелев. Они были такими актерами, о каких мечтал Вахтангов, они обладали таким мастерством, какое стремился дать Вахтангов своим ученикам. И если Щукин был прямым и лучшим воспитанником Вахтангова, то Хмелев, прямой ученик Станиславского и Вл. И. Немировича-

Данченко, встречавшийся с Вахтанговым во Второй студии и просмотревший все его спектакли — «Свадьбу», «Чудо святого Антония», «Гадибук», «Принцессу Турандот», — несомненно, испытал в своем творчестве определенное влияние Евгения Богратионовича, которое, разумеется, отнюдь не противоречило школе Художественного театра, а, напротив, было ей родственно в самом существе. Такие образы Хмелева, как Тузенбах в «Трех сестрах», князь в «Дядюшкином сне», Каренин в «Анне Карениной», Пеклеванов в «Бронепоезде 14-69», Алексей Турбин в «Днях Турбиных», отвечают высоким вахтанговским требованиям: в них глубина трактовки внутреннего содержания сочетается с яркостью и четкостью внешнего воплощения.

В свое время Вахтангов говорил, что мечтает поставить «Чайку» Чехова «театрально». Что это означает? Слово «театральность», как и слово «гротеск», почему-то до сих пор пугает некоторых деятелей театра и критиков. Между тем истинная театральность преследует цель создания наиболее убедительного, наиболее впечатляющего сценического образа, ставит своей задачей захватить, взволновать, потрясти публику. А достичь этого актер может только силой темперамента и богатством эмоций, выражающих суть характера, самую основу образа. Зритель бывает потрясен только тогда, когда видит перед собой в первую очередь, к примеру, Гамлета, а творчество актера, который сыграл Гамлета, оценивает уже по окончании спектакля, разбираясь в своих ощущениях и в том, какими средствами были эти ощущения вызваны. Зритель восстанавливает в своем воображении отдельные мизансцены, жесты, выражение лица, запомнившиеся на всю жизнь интонации. И в результате, разложив свои ощущения на составные части, зритель опять их собирает в единое целое, и это целое стоит перед его глазами как образ, созданный актером. Искусство режиссера подчас бывает невидимо, оно «умирает в актере», и это самое замечательное, самое ценное в нашем искусстве. Не случайно в мольеровские времена родилось выражение «*maître en scene*», означающее «учитель сцены». Высшее проявление режиссерского искусства — сила воздействия сценических образов спектакля. Основа театральности — это глубокий, завершенный, поэтически взволнованный сценический образ. Только так следует понимать мысль Вахтангова о «театральном» воплощении Чехова.

Как же были трактованы Вахтанговым совместно с молодыми актерами образы «Свадьбы» Чехова?

Евдоким Захарович Жигалов, отставной коллежский регистратор, которого играл Б. В. Щукин, человек, на первый взгляд благостный и добрый, при более близком знакомстве оказывался жестоким и хищным. Патока любезных и ласковых слов щукинского Жигалова, его склонность прикидываться простачком, не приспособленным к жизни человеком — все это были маски, за которыми прятался чиновник, несомненный взяточник, скучный обыватель, мещанин, равнодушный ко всему, кроме наживы и чинов. Взгляните, кто окружает семью Жигаловых, есть ли у них близкие люди, настоя-

шие друзья? Нет! Все гости на свадьбе — акушерка, телеграфист, матрос из Добровольного флота — люди чужие, случайные. Мещанское благополучие приводит к человеческому одиночеству. И это — страшная сторона чеховской «Свадьбы».

Образ, созданный Щукиным в соответствии с требованиями Вахтангова, рельефно обозначал эту страшную тему опустошенности жизни и полного одиночества обывателя Евдокима Захаровича Жигалова.

Его благоверная супруга Настасья Тимофеевна в исполнении Т. М. Щукиной-Шухминой выглядела достойной спутницей своего мужа — ограниченная, сварливая, слезливая, умудряющаяся даже на свадьбе собственной дочери вступить в перебранку с телеграфистом Ятем. Помню тревожный, озабоченный глаз Настасьи Тимофеевны, вечно опасющейся где-нибудь не прогадать. Во взаимоотношениях супружеской пары было сразу видно, что жена руководила мужем. Шухмина делала замечания мужу сердито и строго: «Не тыкай вилкой в омары... Это для генерала поставлено. Может, еще придет...» — настолько строго, что иногда возникала мысль, не бьет ли она, часом, дома Евдокима Захаровича?

Образ дочери Жигаловых, невесты Дашеньки, был великолепно пластически сделан актрисой М. Некрасовой. Маленькая, толстая, румяная, неповоротливая и ленивая, она так по-настоящему и не понимала торжественности этого дня. Ее безразличие ко всему окружающему простиралось даже на молодого супруга. Еда за столом интересовала ее гораздо больше, чем гости...

Жениха, Эпяминонда Максимовича Апломбова, выразительно и ярко играл молодой талантливый актер Иван Матвеевич Кудрявцев. Его монотонный, скучный голос долбил, как капля долбит камень, все время в одну и ту же «звуковую» точку, на одной интонации. Подчас голос его в наиболее темпераментные моменты начинал напоминать звуки бормашины. Он, право же, способен был вывести из себя и не такую нервную, замученную хлопотами даму, как госпожа Жигалова. «Вы также обещали, и уговор такой был, что сегодня за ужином будет генерал. А где он, спрашивается?» — размахивая ребром ладони перед носом будущей тещи, спрашивал недовольный жених. И когда мамаша, не выдержав этого истязания, ретировалась из комнаты, он вдогонку язвительно замечал: «А вы поступайте благородно. Я от вас хочу только одного: будьте благородны!»

Несомненно, эти претензии и придирки, эти бесконечные разговоры будут продолжаться без конца и в предстоящей семейной жизни. Наверное, Апломбов носит в кармане записную книжку, куда вписывает все, что должен получить с семьи Жигаловых, вписывает аккуратным почерком, с точностью до одной копейки. У него — большой длинный нос, сердитые глаза, небрежно падающий на лоб клок волос. Худая длинная фигура, одетая во фрак, явно купленный по дешевке, по случаю, бродила по сцене с вечно недовольной физиономией, наводя уныние на окружающих гостей. Досту-

чаться до сердца этого человека невысказано. Таким ханжой и брюзгой, вечно недовольным человеком завершит свои земные дела оценщик ссудной кассы Эпаминонд Максимович Апломбов, и на смертном одре припоминая какое-нибудь невыполненное обещание Жигаловых.

Андрея Андреевича Нюнина играл И. Толчанов. Нюнин — проходимец, жулик, агент страхового общества. В этой профессии нужно умение заговорить собеседника, заставить его застраховаться даже тогда, когда он этого не хочет и когда ему совсем этого не нужно... Развязный, с сипловатым голосом, бойкий на язык, Нюнин, если уж он начал говорить, никому не даст вставить слово. Люди с точки зрения Андрея Андреевича Нюнина существуют только для того, чтобы добывать у них всеми правдами и неправдами деньги. Наверное, Нюнин — и картежник, и бильярдист, не раз битый партнерами за нечестную игру. Нюнин, как и Жигалов, ценит людей, имеющих вес в обществе, перед ними он заискивает и пресмыкается, остальных ни в грош не ставит.

В этом же плане играл Нюнина и другой исполнитель — А. Козловский.

Анну Мартыновну Змеюкину, тридцатилетнюю акушерку в ярко-пунцовом платье, играла Е. Ляуданская. Актриса искала в Змеюкиной черты мещанской ограниченности, особенно резко выступавшие, когда обнаруживалось комичное тяготение Змеюкиной к «прекрасному», «возвышенному». Акушерка чувствует себя царицей бала, неотразимой и очаровательной женщиной, окруженной толпой поклонников. Правда, поклонник только один, да и тот телеграфист Ять, но Змеюкиной и того довольно: она хочет казаться женщиной необычайной, незаурядной, и Ять для нее — вполне подходящая аудитория.

Вахтангов предлагал Ляуданской и актеру Лобашкову, игравшему телеграфиста, вполне серьезно, с драматическим нервом вести диалог:

«Змеюкина. Мне душно! Дайте мне атмосферы! Возле вас я задыхаюсь.

Ять (*в восторге*). Чудная! Чудная!»

Роль шафера занимала особое место в спектакле. На Н. М. Горчакова, игравшего эту роль, была возложена вся ответственность за ритмическую танцевальную сторону спектакля. Шафер на свадьбе был, конечно, знатоком кадрилией, опытным распорядителем танцев на мещанских балах и вечеринках. Во время репетиций Евгений Богратионович снова и снова требовал импровизации танцевальных эпизодов, предлагал Горчакову выдумывать небывалые фигуры в кадрилиях, давать все новые и новые команды танцующим. Вахтангов добивался органического самочувствия у гостей на свадьбе — импровизационного состояния. В самом деле, кто танцевал на свадьбах и на балах, знает, как много зависит от распорядителя танцев: это нерв веселья, хорошего самочувствия. Правда, на свадьбе Жигаловых веселья почти не было. Унылые кадрили отплясывались без подъема, но крики распорядителя — Горчакова вносили много шума, заменяя веселье суматохой. Созда-

валась безрадостная, унылая картина, а фигура шафера, с азартом дирижирующего танцами, напоминала плохого командира, тщетно пытающегося поднять свой отряд в боевую атаку. Чувствовалось, что искусство управлять кадрилями стало основным призванием этого маленького человека, более увлекательным, чем его профессия. Стремление быть в центре внимания живет в каждом человеке. Горчаков, с азартом и самозабвением дирижировавший танцами, отлично передавал это стремление выделиться, хоть как-то возвыситься над окружающими.

И. Лобашков в роли телеграфиста Ятя создавал комичную фигуру незадачливого донжуана, ухажера-«романтика» с полустанка. Небольшого роста, с длинной спиной и короткими ногами, с прыгающим на носу пенсне. Ять был и смешон и жалок.

Матрос добровольного флота Мозговой в исполнении Б. Захавы казался человеком веселым, неунывающим, простым, душа нараспашку.

Главным «положительным героем» вахтанговской «Свадьбы» был принятый за генерала капитан Ревунов-Караулов, которого тепло и просто, с большим обаянием играл О. Басов. Вахтангов специально настаивал на простоте исполнения этой роли, сознательно добиваясь резкого контраста между спокойной естественностью старого капитана и взвинченным, гротескным ритмом внутренней жизни большинства гостей.

«Иностранец греческого звания по кондитерской части Харлампий Спиридонович Дымба» выглядел в этой среде словно экзотическое растение в русском сосновом лесу. Общительный, доверчивый, по-детски радушный, он в каждом человеке на свадьбе видел своего искреннего друга. Ему все нравилось. Все казалось восхитительным. Подогретый вином, он пребывал на свадьбе как в блаженном сне. Праздник, музыка, танцы, пиршественный стол производили на него поистине чарующее впечатление. Оказавшись за столом, Харлампий Спиридонович доходил постепенно до состояния восторга. Умиленный, растроганный до слез, произносил он свою довольно бессвязную речь: «Я хоросо понимаю... Мы греки, вы русские, и мне ничего не надо... Я могу говорить такое... которая Россия и которая Греция».

Дымбу играл я. Эта первая роль, сыгранная мною в Вахтанговской студии, далась мне с большим трудом. Евгений Богратионович терпеливо и настойчиво добивался от меня нужного результата—верной трактовки роли. Поначалу мне казалось, что чрезмерные требования, предъявляемые мне Вахтанговым, лишают меня непосредственности в работе над ролью. Каждое произносимое слово рождалось в муках, с огромными усилиями. От репетиции к репетиции самочувствие на сцене ухудшалось. Возникла мысль отказаться от роли. Наступил период генеральных репетиций, и, наконец, показ спектакля Станиславскому, Немировичу-Данченко и труппе МХТ. Я шел на спектакль как на тяжелое испытание, на верный провал... И вдруг в момент исполнения роли, с первых же произнесенных слов я почувствовал сценическую свободу, прекрасное творческое самочувствие, желание играть свою

роль, донести до зрителя все, что было сделано в репетиционный период с учителем. Веселая реакция зрительного зала подогревала самочувствие, казалось, нет таких сложных мест в роли, которые не будут преодолены. Кажущийся всегда трудным и длинным спектакль «Свадьба» пролетел для меня незаметно. Пришедший к нам за кулисы в артистические уборные Евгений Богратионович в первый раз похвалил меня за роль грека. Я был вознагражден за все, за все мучения, пережитые в репетиционный период. Педагогический метод Вахтангова стал мне ясен уже после спектакля, и этот метод я усвоил на всю жизнь, пользуясь им в моих режиссерских, педагогических и актерских работах. Репетиционный период должен быть использован нами для полного овладения всеми необходимыми для спектакля и роли элементами. Расчет, что вдохновение выручит нас во время спектакля, — плохой расчет. Вдохновение снисходит на актера только тогда, когда техническая сторона роли безупречно отшлифована. Самый гениальный исполнитель—пианист или скрипач — не позволит себе выступить перед публикой, до конца, в совершенстве не проштудировав всю техническую сторону исполняемого музыкального произведения, не отшлифовав каждый пассаж.

К сожалению, драматическое искусство кажется многим, порой даже большим актерам искусством, не требующим специальной подготовки. Такой дилетантизм рождается от неверного понимания системы Станиславского и школы переживания. Существовала тенденция и во времена Вахтангова, живет она и в сегодняшние дни, — считать, будто достаточно верно «пережить» роль — характер — и образ будет тут же «сам собой» найден. Как часто, однако, мы бываем свидетелями искренних переживаний актера, обливающегося настоящими горячими слезами, но вся эта искренность переживаний не доходит до зрителя, оставляет его холодным. Такой актер, возвращаясь со сцены за кулисы, ждет от товарищей восторженной похвалы, а его встречают холодным недоумением. В чем же дело? Мы знаем из биографии замечательного русского актера Станиславского о большом огорчении, пережитом им в пушкинском спектакле «Моцарт и Сальери», где Константин Сергеевич исполнял роль Сальери. Все состояние Сальери в роковой день встречи с Моцартом, зависть, неудачная судьба усидчивого и честного художника, — все это было безупречно «пережито» Станиславским, а спектакль провалился!.. Попросту, несмотря на все переживания, не было слышно пушкинского текста. Форма и размер стиха были нарушены, пропало основное, на чем строится пушкинское творение, — был смят и скомкан гениальный стих...

Вахтангов прекрасно понимал сложный комплекс искусства актера и на первых шагах нашей сценической деятельности стремился привить нам любовь к мастерству, к техническому совершенству. Работая так с молодыми актерами, Вахтангов утверждал верное понимание системы своего учителя, добиваясь гармонического слияния процесса переживания и воплощения.

Кроме того, Вахтангов, умел дифференцировать метод работы с каждым своим учеником, учитывая психологию молодых актеров. Б. Щукину надо было помогать незаметно. Щукин приходил на репетицию безупречно подготовленным, принося тщательно отработанный дома материал. Вахтангов тонкими и продуманными замечаниями направлял дальше фантазию Бориса Васильевича, ставя от раза к разу новые, более сложные задачи перед талантливым актером. И. Кудрявцев отличался умением легко и органично переводить режиссерский показ роли Вахтанговым в создаваемый им сценический образ. Когда молодые актеры теряли линию пьесы, запутывались в ролях, Евгений Богратионович проводил беседы со студией, выдвигая увлекательные задачи перед исполнителями, зажигал в них стремление в совершенстве овладеть пьесой и своими ролями. Евгений Богратионович знал характер, психологию, привычки каждого своего ученика. Вахтангов не только учил нас театральному искусству, но и воспитывал.

Вопросы этические занимали в Студии такое же важное место, как и основная работа над пьесой и спектаклем. Каждый студиец был членом единого коллектива, участником строительства молодого театра. Наиболее активные, доказавшие свою преданность делу, свое право на руководство театром, включались Вахтанговым в Центральный орган. Быть избранным в высший орган Студии можно было только с единодушного согласия всех членов Центрального органа. Члены Центрального органа должны были показывать пример дисциплинированности, безупречного отношения к делу, к своему труду. Обязанности и функции Центрального органа соответствовали задачам, стоящим перед художественными советами нашего времени. Такая структура Студии в тот период, в пору еще очень слабой работы профессиональной организации, была вполне целесообразной. И хотя вся эта система студийного самоуправления, созданная Вахтанговым, опиралась на его собственный, непоколебимый для нас авторитет, все же она доказала свою жизнеспособность и эффективность даже после смерти Вахтангова, когда театр его имени сумел сохранить свою самостоятельность и свой «почерк», сумел продолжить путь к высотам большого искусства.

Вся деятельность студийного руководства была устремлена к одной цели — наилучшей организации творческого процесса. Тщательно работая с каждым из нас над ролью, Вахтангов одновременно и словно бы незаметно для нас выковывал новую, оригинальную, соответствующую духу времени форму чеховского спектакля.

Без найденной формы не может быть истинного, полноценного произведения сценического искусства, как не может быть без своей формы вообще никакого большого явления в любой области искусства. На высшей ступени натурализма во французской литературе Золя нашел особую форму, присутствующую натуралистическому направлению, — он стал описывать жизнь с предельной точностью, такой, какой он ее видел во всех подробностях, со всеми теневыми сторонами человеческого существования, смакуя порой всю грязь

и мерзость бытия. Он с увлечением описывает в «Западне» потоки воды, стекающие в канавы из прачечной, где стирает белье героиня романа Жервеза. Мопассан также неоднократно прибегал в своих рассказах к натуралистическим подробностям, добиваясь этим приемом необходимого воздействия на читателя. Представители натуралистического направления часто ставили перед собой высокие и передовые для своего времени задачи, стремясь дать человечеству предельно правдивый документ, показать человеческую жизнь как бы отраженной в зеркале. Реалист Лев Толстой, прибегнув к натуралистическим приемам в «Крейцеровой сонате», создал тем не менее глубоко впечатляющее произведение искусства. Следовательно, если мы сегодня отрицаем натурализм как искусство, неспособное к большим обобщениям, удовлетворяющееся фотографическим копированием жизни, то это не означает, что натуралистические приемы не могут быть в определенных обстоятельствах и с определенной целью использованы художником-реалистом. Реалистическая школа раскрывает человека с высших позиций психологического искусства. Реалиста интересует в первую очередь внутренний мир человека, его духовные движения; натуралиста — подчас физиологическая, физическая сторона. Было бы несправедливо считать Золя писателем, плохо знающим человека, он знал людей не хуже, чем Стендаль, Бальзак, Флобер, Мопассан. Как идеолог натурализма, он часто сознательно использовал прием ради приема, и тогда его натурализм грешил тенденциозностью, тогда форма убивала идею произведения. Но в целом его творчество имело прогрессивное значение. Натурализм Золя был противоядием против ложной романтики, был направлен и заострен против эстетства; против нарочитой красоты, отвлекавшей искусство от действительности. Натурализм Золя в ту пору сыграл прогрессивную роль, приблизил искусство к жизни, открыл искусству те слои человеческого общества, которые с точки зрения романтиков и эстетов вообще были недостойны внимания художника.

В русском искусстве живописи передвижники сыграли чрезвычайно прогрессивную роль, хотя в их полотнах имелись порой элементы натурализма, принижающего действительность, фотографирующего ее без прозрения в сокровенный смысл изображаемых явлений.

Натурализм, увлекаясь деталью, частностью, нередко встает на позиции формализма; подчеркивание второстепенного, смакование подробностей, уход от основной идеи убивают содержание во имя формы.

Вопрос о взаимоотношениях формы и содержания вообще очень сложен, и конкретные его решения подчас бывают совершенно неожиданными, во всяком случае, могут быть весьма и весьма непривычными. Я не претендую здесь на эстетический анализ этой проблемы. Я хочу только подчеркнуть одно обстоятельство, которое наши эстеты постоянно упускают из виду: нельзя судить о взаимосвязи формы и содержания в произведении искусства и о том, нарушена ли эта взаимосвязь, не анализируя те конкретные

обстоятельства эпохи, времени, когда было создано данное произведение искусства.

Соответствовала ли форма, найденная Вахтанговым для «Свадьбы», реализму Чехова и не «вообще» реализму Чехова, а его звучанию в те годы, когда создавался спектакль? Мы видели, что в работе над каждой ролью Евгений Богратионович стремился раскрыть прежде всего ее социальную и психологическую основу: доискаться подспудного, скрытого, что и является истинным характером изображаемого человека.

Но понимание драматического искусства, его законов, да и системы Станиславского у Вахтангова с годами видоизменялось, так же как с годами оно менялось и у самого Станиславского.

В первый период своей режиссерской деятельности Вахтангов в работе с актерами и учениками строго последовательно и исключительно точно следовал разделам системы Станиславского. Результаты такой работы нашего учителя мы видели в спектакле «Потоп» Бергера, поставленном Вахтанговым на сцене Первой студии МХТ в сезон 1915/16 года.

Во второй период режиссерской деятельности Вахтангова, после Октября, для него характерно уже новое понимание законов сценического искусства. По-прежнему опираясь на принципы психологического реализма, тщательно изучая и страстно пропагандируя систему Станиславского, Вахтангов вносит свои существенные добавления и уточнения в понимание системы, преобразует метод воспитания актера, ищет новые сценические формы.

Отбрасывая, так же как и Станиславский, театр ремесла, утверждая театр переживания, Вахтангов, однако, придает большое значение искусству представления, находя в творческих приемах школы представления нужные для актера методы работы над ролью, усиливающие реалистическую, правдивую основу искусства переживания.

Наиболее ярко и последовательно принципы искусства представления выражены в книгах «Парадокс об актере» Дидро и «Искусство актера» Коклена.

Пользуясь такими формулами Дидро, как, например: «Актер не должен подражать природе, даже прекрасной природе», — формалисты и эстеты утверждали, что чем дальше творческая фантазия художника уходит от действительности, тем ярче выявляет она особую «правду искусства», противостоящую правде жизни.

У Дидро есть ценные высказывания об искусстве актера, которые могут пойти «на вооружение» и сторонников школы переживания. «Великого актера создает темперамент здравого смысла и душевного пыла», — вот формула Дидро, которая заслуживает самого пристального внимания.

Я никогда не забуду последней встречи вахтанговцев с Константином Сергеевичем Станиславским в день его 75-летия. Мы пришли поздравить Константина Сергеевича с днем рождения и пожелать ему здоровья. Величественный, красивый человек сидел в постели, облокотясь на подушки. Он

был болен. Появилась бутылка шампанского и бокалы, Константин Сергеевич предложил нам поднять тост за искусство театра. «Чем вы занимаетесь?»— спросил Станиславский. «Искусством»,— ответила кто-то из нас.

— По искусству или по ремеслу?—с улыбкой спросил Константин Сергеевич.

— Стараемся по искусству, — ответили мы хором. Раздался дружный смех. Узнав о нашей работе над шекспировской комедией «Мера за меру», которую ставили тогда А. Д. Козловский и Б. В. Шукин, Константин Сергеевич высказал мысль, глубоко запавшую в наше сознание:

— Я все больше и больше убеждаюсь, что Шекспира можно играть только пять-десять минут на чувствах, все остальное время — на технике.

Эти слова были сказаны в 1937 году. На мой взгляд, они свидетельствуют об определенной эволюции взглядов самого создателя системы, выдвигавшего ранее обязательное требование подлинности актерского переживания на протяжении всей роли.

Вахтангов же в начале двадцатых годов понимал необходимость расширения школы переживания новыми возможностями актерского мастерства. Тогда требование правды переживания было доведено—прежде всего в некоторых спектаклях Первой студии МХТ — до отрицания выразительности формы. Такое «переживание», ставшее самоцелью, обедняло искусство нового, революционного советского театра, ограничивало его масштабность. Средствами искусства, базирующегося исключительно на переживании, можно было сыграть интимно-психологические камерные произведения драматургии. Трагический, народно-героический, революционно-оомантический репертуар требовал иных приемов внутренней техники: умения актера возбуждать в себе чувства и страсти большого напряжения и выражать их в совершенной, пластически-точной, подчас подчеркнутой форме. Стоять в тот период только на позициях школы переживания значило сознательно обеднять возможности рождения нового репертуара, не укладывающегося в рамки интимно-психологического театра. Разумеется, говоря о расширении творческого диапазона актерского искусства и об использовании «техники», навыков школы представления, я надеюсь, что читатели не заподозрят меня в пропаганде ремесла, наигрыша, употребления штампов, то есть всего того, с чем яростно боролись и Станиславский и Вахтангов.

Вахтангов мечтал об экспериментальном спектакле, могущем быть осуществленным с актерами нашей Студии. В эти годы (1920—1921) Евгений Богратионович часто приглашал в Студию дорогих нам гостей для бесед об искусстве: Константина Сергеевича Станиславского, Александра Ивановича Южина-Сумбатова, Михаила Александровича Чехова, а также сподвижника Маяковского поэта Василия Васильевича Каменского. Мы, таким образом, имели возможность соприкасаться с людьми, отстаивавшими

самые различные направления и взгляды в искусстве. Когда же гости уходили и мы оставались наедине с Евгением Богратионовичем, Вахтангов, подводя итоги интересной встречи, определял наиболее важное и значительное, что мы должны вынести для себя, для своего искусства, чему мы должны учиться у замечательных мастеров. Станиславский для Вахтангова был человеком, лучше всех знающим искусство актера, особенно внутреннюю технику. У Южина-Сумбатова Вахтангов советовал нам учиться сценической речи, улавливать тончайшие особенности русского языка и его произношения. В этом смысле актеры Малого театра были богаче многих актеров Художественного театра, порой не доносивших до слушателей все интонационно-музыкальные богатства русской речи. У Михаила Чехова Вахтангов считал наиболее драгоценной его удивительную непосредственность, сценическую наивность. Он высоко ценил также свойственную М. Чехову неожиданность приспособлений, остроту сценического рисунка, образец которого мы видели в роли Хлестакова в «Ревизоре» Гоголя. В работе над этой ролью Вахтангов помогал Михаилу Чехову. Роль Хлестакова в исполнении Михаила Чехова была событием театральной жизни этого периода. Чехов не превращал Хлестакова в водевильного шалуна, а создавал на редкость убедительную фигуру маленького чиновника «без царя в голове». В этом спектакле, где встретились старшее и молодое поколение мхатовцев, принципиальную победу одержал Михаил Чехов, сыгравший Хлестакова в ярком гротескном рисунке. Режиссером спектакля был Константин Сергеевич Станиславский, высоко оценивший эту работу Чехова.

Одним из первых зрителей еще черновых прогонов спектаклей «Турандот» и «Свадьба» был поэт Василий Васильевич Каменский. Он же был автором первой появившейся рецензии о «Турандот». Василий Васильевич очень талантливо читал свои стихи, особенно нам нравилась его поэма «Степан Разин». В ней мы находили новые по форме стихи с меняющимися ритмами, с любовью воспевающие народного героя Степана Разина. Произведение Каменского было интересно и с точки зрения своеобразного построения поэмы, где героические строки чередовались с эпически-повествовательными и чудесными лирическими местами. Великолепное чтение самого Каменского доставляло нам, актерам, большое художественное удовольствие. Мы соприкасались и с новыми произведениями поэтической группы, во главе которой стоял Владимир Маяковский. Выступления Маяковского мы неоднократно слушали в эти годы в Московском Политехническом музее.

Сейчас особенно понятным становится стремление Вахтангова еще и еще раз разобраться в опыте как старшего поколения — Станиславского, Южина-Сумбатова, так и молодого — М. Чехова, поэта Каменского. Вахтангов считал необходимым соединить весь опыт реалистической школы МХТ и Малого театра с новыми исканиями в сфере театрального искусства, не

ограничивая себя педантичной приверженностью одному только направлению.

Предчувствуя рождение новой и по содержанию и по форме драматургии, Вахтангов заранее вооружал молодых актеров своего театра таким мастерством, которое потребуется для полноценного воплощения нового репертуара. У сторонников школы представления было многое, чему можно было поучиться актерам школы переживания. Вся речевая, голосовая, дикционная сторона у актеров театра представления почти всегда бывала более совершенна, чем у актеров школы переживания. Мне могут сказать: а Василий Иванович Качалов? Как раз Качалов, на мой взгляд, и является представителем той актерской школы, которая гармонично соединяет два направления — переживания и представления. Именно Качалова часто ставил нам в пример Вахтангов.

Актеры театра представления прекрасно двигаются, они ритмичны, музыкальны. Мастерство жеста, мимики, скульптурной выразительности у них тщательно отработано. Мастером, идеально сочетающим богатство внутренней техники с безупречно воспитанной внешней техникой, был гениальный русский актер Федор Иванович Шаляпин. Трагическая глубина Бориса Годунова Пушкина — Мусоргского находила идеальное воплощение у этого артиста не только благодаря совершенству замысла, эмоциональной взволнованности, страстности исполнения, но и в силу безупречности всего актерского аппарата Шаляпина, воплощавшего монументальный трагический образ. Оперное искусство особенно сложно для актера. Связанные с оркестром, с темпом и ритмом, устанавливаемыми дирижером, актеры-певцы обязаны контролировать себя по многим линиям:

- 1) точно ли следуют они темпу, взятому дирижером;
- 2) сохраняют ли они правильное соотношение между силой звучания голоса и силой звучания оркестра — отсюда усиление или уменьшение звука голоса, постоянный контроль над голосовым аппаратом;
- 3) соблюдают ли они гармонический музыкальный контакт с партнерами в дуэтах и ансамблях.

Выполняя дирижерские требования, оперный актер-певец обязан не забывать еще и требования режиссера:

- 1) сохранять установленные мизансцены;
- 2) выполнять намеченное игровое общение с партнерами;
- 3) находиться в сценическом образе.

Попробуйте при всех этих требованиях только переживать — ничего не получится. Актер-певец в опере является инструментом центральным, солирующим в большом и сложном оркестре, называемом «оперное искусство». Не выходя из образа, соблюдая все требования музыки и сценического движения, он все время контролирует себя и по всем перечисленным выше требованиям. В опере у актера не остается места для случайностей — расчета на то, что в момент спектакля само по себе родится хорошее самочувствие,

которое поможет привести в гармонию все элементы, требуемые от оперного актера. Тут формулу Коклена — быть безупречно подготовленным к роли — категорически необходимо соблюдать.

Не важно, где «переплачет» и «переживет» свою роль актер — дома или на репетиции, на улице или прохаживаясь один, без партнеров, по сцене. Важно, чтобы он не рассчитывал на переживание и не считал, что оно «выручит» его в период исполнения роли во время спектакля.

Хорошие спортсмены, легкоатлеты например, выходят на старт идеально подготовленными. У них заранее составлен «график» бега, которого они точно придерживаются. Но у хорошего бегуна всегда есть запас, который будет использован в том случае, если «соперник» окажется более сильным бегуном, чем предполагалось. В технической стороне подготовки к бегу не может быть случайностей. В тактике и стратегии бега спортсмен не только имеет право, но даже обязан быть свободным, потому что трудно, вернее, невозможно заранее учесть, что же сделает, что предпримет в последнюю минуту твой «противник». В первом случае — он не имеет права допустить импровизацию, во втором — он вступает в творческий процесс, где импровизация необходима.

Формула Сальвини («Я отношусь к своей роли, как всадник к горячей лошади») должна быть понята нами именно так: безупречная подготовленность к роли и творчески-импровизационное состояние в момент ее исполнения. А разве школа переживания не требует предварительной работы? Требуется, но нередко сторонники этого метода ограничивают свою режиссерскую деятельность только работой по внутренней линии создания роли: разбор и оговаривание прошлого, подбор материалов, воспоминания прошлого, близко подходящего к тем ситуациям, которые заданы автором-драматургом, определение сценических кусков-задач, определение сквозного действия и, наконец, сверхзадачи. То есть вся подготовка устремляется по внутренней линии образа, внешняя же его выразительность упускается из виду.

Вахтангов в работе над ролью прорабатывал с учениками все элементы системы, но обязательно присоединял ряд увлекательных сценических задач, помогающих актеру овладеть в каждом новом спектакле найденной Вахтанговым формой.

Репетируя «Свадьбу», Вахтангов искал трагикомические средства выразительности. При этом огромное значение приобретало богатство актерских приспособлений. Приспособление — каким образом я добиваюсь цели — находится в прямой зависимости от способности актера увлекаться сценическими задачами. Чем талантливей актер, тем неожиданней и ярче рождаются у него приспособления. Тут многое зависит от творческой интуиции актера, от степени восприимчивости и богатства его фантазии. Актеры, испытавшие то чувство счастливого озарения, которое возникает, когда вдруг неожиданно, словно само собой, появится нужное приспособле-

ние, знают это радостное творческое состояние, являющееся наиболее дорогим в нашем трудном искусстве. Анализируя это состояние уже после репетиции или спектакля, мы находим в нашей памяти мысли и ощущения, которые послужили внезапным толчком, заставили неожиданно точно среагировать на событие, созданное сценической ситуацией. К. С. Станиславский считал этот момент подсознательным, зависящим целиком от актера; режиссер мог помочь, подтолкнуть, способствовать рождению чувства. Станиславский добивался от актера нужного результата, тщательно анализируя сценическую задачу, действие, «хотение», подводя актера к поискам приспособления через психологический процесс. Вахтангов же путем разложения действия на составные элементы, развивая логически это действие, находя верный ритмический ход и темп, ставя актера в исключительно удобные, живые сценические мизансцены, органично подводя его к процессу рождения ярких, очень выразительных приспособлений.

В те годы актерские задачи обычно разбивались на психологические и физические. Многие сторонники системы интересовались и считались только с психологическими задачами, относя физические к низшему разряду сценических задач, не требующих специального понимания актеров и режиссеров. (Например — войти в комнату, оглядеть, кто в ней находится, поздороваться, сесть по приглашению хозяев в кресло и т. д.) Сторонники психологического искусства считали физические задачи «прозой театра», полагая, что каждый школьник обязан уметь их исполнять. Вахтангов же всегда считал приспособления результатом деятельности человеческого воображения, фантазии, имеющих свойство в нужный момент подавать, подсказывать актеру необходимую реакцию. В жизни наши чувства рождаются от реальных событий, в которые нас ставят условия нашего существования. На сцене наши чувства должны рождаться от вымысла автора, предлагающего нам стать участниками событий, реально не происходящих. Как к же возбудить в себе необходимые чувства? Только через сценическую задачу. Как учит нас система, чувств играть нельзя, они являются результатом сценической цели, «хотения» и особенно действия. При помощи пяти органов чувств мы запоминаем, например, вкус, запах, цвет. Так же мы можем запомнить наше ощущение, наше состояние в момент гнева, жалости, веселья, горя. Мы неоднократно испытываем эти чувства в жизни. При повторении они вызывают одну и ту же реакцию. Но повторные чувства на сцене, по мнению Вахтангова, не имеют ничего общего с повторными чувствами в жизни. Жизненных чувств на сцене может быть только два: мне приятно, если я творчески, талантливо, хорошо, искренне переживаю повторные чувства, или же: мне неприятно, если я их переживаю скверно, неискренне. Вахтангов говорил;

«Те актеры, которые выходят со сцены ослабленными, падают в кресло, на лбу которых выступили капли пота, эти актеры что-либо из двух:

или рисуются, или же играют при сильнейшем мышечном напряжении, и усталость их чисто физическая, но ведь мы уже знаем, что мышечное напряжение никогда не может совпадать с творческим состоянием».

Говоря о внутреннем сценическом самочувствии, Станиславский тоже считал, что «правильное сценическое самочувствие постоянно колеблется и находится в положении балансирующего в воздухе аэроплана, который нужно постоянно направлять. При большом опыте эта работа пилота производится автоматически и не требует большого внимания».

Подводя итоги своим мыслям в главе «Внутреннее сценическое самочувствие», имеющей большое значение для понимания творчества актера, Станиславский уже прямо передает мысли из статьи трагика Сальвини: «Актер живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство». Сопоставляя слова К. С. Станиславского о том, как надо играть Шекспира— «пять минут на чувствах, все остальное на технике», — с цитируемой Константином Сергеевичем мыслью Сальвини о творческом процессе актерского искусства, мы убеждаемся, что в 1936—1937 годах, когда создавались окончательные формулы законов сценического искусства, проблемы яркости сценического образа, совершенства его воплощения были основными проблемами, занимавшими Станиславского.

Вахтангов решал эти основные вопросы в режиссерских поисках новых форм и нового прочтения драматических произведений Чехова в 1920 году. Органическое соединение школы переживания и школы представления дало интереснейшие результаты в разрешении спектакля, осуществленного в жанре трагикомедии. Перевоплощение вообще обязательно соединяет в себе внутреннее овладение образом с внешним показом его зрителю, то есть переживание и представление. В каждом случае нужно находить верную дозировку в соединении этих двух систем актерской игры. Чем глубже я вижу и ощущаю образ, характер своего героя, тем ярче и сильнее я стремлюсь передать его зрителю: глубина переживания прямо пропорциональна степени внешней выразительности. Высший и сложнейший жанр трагедии не мирится с бесформенным искусством. Трагические страсти требуют безупречной формы, и чем сильнее чувства героя, тем скульптурнее и монументальнее должны они быть воплощены актером. Приведенный выше пример Бориса Годунова Пушкина — Мусоргского — в исполнении Шаляпина убедительно подтверждает органичность соединения в жанре трагедии переживания и представления.

В жанре трагикомедии вся сложность заключается в умении соединить смешное и трагическое, ярко выразительную внешнюю характерность подкрепить внутренне наполненными комедийными и драматическими чувствами. Актер трагикомедии должен обладать одинаковой восприимчивостью и к драматически-трагическим, и к комедийно-веселым ситуациям. Он дол-

жен уметь, рассмешив зрителей, тотчас заставить их внимательно и сочувственно прислушиваться к себе, а через минуту — заставить их плакать.

Когда актер далеко ушел от своей индивидуальности, когда его «я» стало другим, когда он действует от «образа», а не «от себя», тогда смелость сценических находок становится неисчерпаемой. Темперамент, свойственный герою, подсказывает самые неожиданные реакции, приспособления. Внешняя характерность молниеносно обрабатывает чувство, как бы ярко и неожиданно оно ни было, направляя его в верное русло пластически найденного во всех звеньях сценического образа. Смелость актерского пребывания в образе ярко характерном значительно больше, чем в роли, играемой актером «от себя», когда актеру некуда спрятаться, кроме как за собственную свою внешность, когда он принужден показывать свои личные переживания. Актер ставит себя в положение человека, вынужденного рассказывать со сцены свою биографию, отождествляя судьбу своего героя со своей судьбой. Занятие опасное и не всегда интересное для зрителей.

Жанр трагикомедии интересен еще тем, что он находится на острие трагического и смешного, что требует исключительного актерского такта, вкуса, ощущения меры. Большой опасностью для трагического актера является чувство жалостливости к своему герою, приводящее к сентиментальности и ненужной слезливости. Формула древних в определении высокой трагедии была исключительно мудрой: «Трагизм с улыбкой на лице». Как часто в жизни мы бываем свидетелями трагического состояния человека, когда реакция его на горе не соответствует тому, что мы обычно себе представляем. Большое горе переживается часто без слез. От этого трагедия становится еще более глубокой. Но определение «трагизм с улыбкой на лице» имеет еще и свой второй, театральный смысл, определяющий состояние актера в момент наивысшего трагического подъема, — это то, о чем говорил Вахтангов: «...приятно, если я творчески талантливо, хорошо, искренне переживаю повторные чувства...». Трагический момент в исполнении у актера вызывает радостное ощущение возвышенного, состояния подъема основанного на вдохновении и доставляющего не горе, а творческую радость. Ответную реакцию из глубины зала мы определяем как торжественную минуту: горячее сочувствие к нашему герою, к его судьбе и горю.

На другом полюсе искусства трагикомического актера находится радостное искусство, рождающее смех. Реакция смеха дает нам возможность проверить доходчивость нашего комедийного мастерства. Мы, конечно, говорим о мастерстве актера, располагающего вкусом, чувством меры, артистичностью в приспособлениях. Комедийный темперамент в репетиционный период и на спектаклях требует большого деятельного участия фантазии, воображения, помогающих рождению повторных комедийных чувств.

Наблюдения смешных, жизнерадостных, веселых сторон жизни, умение увидеть не только то, что явно, но и то, что думает человек, его сокро-

венные мысли, — эти наблюдения подсказывают актеру нужные приспособления, подчас рождающиеся на сцене непроизвольно и совершенно неожиданно для актеров. Наиболее драгоценные по своему высокому качеству сцены, вызывающие смех у зрительного зала, рождаются неожиданно не только в репетиционный период, но и на спектаклях, «на публике». Импровизационное самочувствие актера — необходимое условие для комедии, где все должно быть неожиданным для действующего лица, события должны свершаться в первый раз, даже тогда, когда мы играем трехсотый спектакль. Наивность, непосредственность, искренность, вера в предлагаемые обстоятельства — лучшие союзники комедийного актера.

Есть среди людей, отнюдь не занимающихся актерским искусством, талантливые рассказчики веселых и смешных историй, свидетелями которых они были в жизни. Эти прекрасные рассказчики ведут свое повествование слегка подчеркнуто, представляя в лицах людей, участвовавших в событиях. В основе создаваемых намеками образов лежит правда, но правда несколько преувеличенная, подчеркивающая особенности характера. В момент исполнения комедийной роли мы, сохраняя полный серьез и веру в «предлагаемые обстоятельства», хотим, чтобы зритель увидел вместе с нами то смешное, что мы открыли в характере и поступках своего героя. Нас объединяет со зрителем единая точка зрения на комедийный образ; в этом и заключается основной смысл искусства актера, если он сумел своим мастерством и трактовкой убедить зрителя в правильности своего понимания исполняемой роли. Глубина понимания трагического и комического зависит от определения сверхзадачи, идеи спектакля — как в режиссерской мысли, положенной в основу решения спектакля, так и в трактовке ролей актерами.

Сверхзадача должна быть обязательно единой для всего коллектива — режиссера, актера, художника, музыканта и... зрителя. Со сверхзадачей, которая верно определена постановщиком, зритель, смотря спектакль, обязательно должен быть согласен. Неверно найденная театром сверхзадача спектакля ставит зрителя в положение дискутирующего, не соглашающегося с трактовкой театра, оставляет его холодным, а порой и раздраженным.

Сверхзадача не должна быть подана впрямую, оголенно, навязчиво. При такой плохой тенденциозности пропадает идейный и художественный смысл постановки. Мы знаем еще, к сожалению, ряд современных спектаклей, которые грешат такими пороками. Вся беда подобного рода спектаклей состоит в том, что их создатели пренебрегают такой важной стороной театрального искусства, как эмоциональное воздействие на зрителей, а оно идет только через действие, через точную сценическую задачу, через заверченный образ, горячий и искренний, через чувства, являющиеся результатом действия, к сердцу и мыслям зрителя.

Сверхзадача определяется словами: «ради чего», «во имя чего» автор пишет, режиссер ставит, актер играет роль, а зритель смотрит пьесу,

режиссерскую работу, актерское исполнение. Итоги подводятся после спектакля и деятелями театра, и критикой, и зрителями.

Как же рождалось определение сверхзадачи спектакля «Свадьба» у Вахтангова? Я уже заметил, что Вахтангов приступил к работе над «Свадьбой», предчувствуя новую возможность прочтения драматургии Чехова. Ощущение зрительного зала, заполненного освобожденными революцией людьми, по-другому, по-новому воспринимающими героев Чехова, определило весь замысел Вахтангова.

Сам Вахтангов не только в искусстве, но и в личной жизни доказал свою любовь к образу жизни, достойному человека. Сын богатого владикавказского табачного фабриканта Богратиона Вахтангова, он отказался от «заманчивой перспективы» богатой жизни и ушел из дому, стал жить на заработанные своим трудом деньги. Между отцом и сыном произошел разрыв. Многие ли молодые люди в дореволюционные годы отказывались от перспектив богатой жизни? Но для Вахтангова, связанного в студенческие годы с социал-демократическими организациями, участвовавшего в студенческих беспорядках, решение посвятить себя трудовой жизни, искусству было вполне закономерным. Вопросы социального переустройства жизни волновали Вахтангова. Правда, для деятельности революционера у Вахтангова не было необходимых качеств политического борца. Любовь к сцене, возникшая еще в гимназические годы, выступления в полупрофессиональных кружках привели Вахтангова к заветной цели: к деятельности актера и режиссера. Театр давал Евгению Богратионовичу прекрасную возможность служить через сцену обществу, человеку.

Если в дореволюционные годы Вахтангов мечется от социал-демократических идей к идеям толстовства, то Октябрьская революция помогла Вахтангову понять путь правды — путь высокого служения революционному народу. Сценический талант Вахтангова включал в себя теперь самое главное качество, необходимое режиссеру. Это прежде всего глубокое осознание сверхзадачи нашего искусства — утверждение общественно-политических идей, рожденных Великой социалистической революцией.

Настоящий пылкий художник не может жить без волнений и огорчений, срывов и подъемов. Они неизбежны в нашей деятельности. Вечный, неугасимый огонь, сжигающий дотла весь мусор самоуспокоенности, должен гореть в наших сердцах всю жизнь. Это замечательное творческое беспокойство было в полной мере отпущено жизнью Вахтангову, не щадившему себя, отдавшему себя до конца великому искусству театра, а через искусство сцены — служению человеку и обществу.

Вахтангов был убежден, что только тот театр имеет перспективы органического развития, только тот театр оставит большой след в искусстве, который неустанно заботится о единстве школы, направления, стиля, вкуса, подчиняя большой идее все компоненты спектакля. Пьеса драматурга, близкого к творческому направлению театра, замысел режиссера, основанный

на лучших традициях данного театрального коллектива, сценическое решение этого замысла в едином для актеров, театрального художника и композитора ключе, наконец, что особенно важно, единство метода и приемов игры актеров—вот те главные слагаемые, которые и создают особую гармонию спектакля, его эстетическую ценность. Такой спектакль строится на полном осознании всем коллективом того, ради чего, во имя чего создается данное произведение театрального искусства.

Вахтангов хотел ставить в один вечер «Свадьбу» Чехова и «Пир во время чумы» Пушкина. Почему же? Зачем? Что общего между этими произведениями? Я понял это, когда Вахтангов в Мансуровской студии рассказывал, как он хочет поставить «Пир во время чумы». — Большой стол, за которым—лицом в зрительный зал — сидят участники мрачного «пира во время чумы». Горят факелы, освещающие только лица пирующих. Фигуры актеров, одетых в темные костюмы, почти сливаются с черным бархатом. Декорация— один только стол. Кубки, сосуды для вина, факелы — вот все, что потребуется для оформления картины. Этот декоративный лаконизм дает возможность сосредоточить внимание зрителя на пушкинском стихе, о чем, соприкасаясь с драматургией Пушкина, мы должны думать в первую очередь. «Пир во время чумы»—драматическая поэма. Усложнять ее чрезмерной мизансценировкой, движением действующих лиц, было бы неправильно с точки зрения разрешения этого жанра, где слово является основным компонентом развивающегося действия. Все сценическое действие сводится к скульптурным группам сидящих за столом гостей. Внимание зрителей должно быть, помимо слова, сосредоточено на лицах людей, пирующих на пороге смерти. Трагическая судьба героев пушкинского произведения не вызывает в нас чувства ужаса и страха. Героическое поведение пирующих поддерживает председатель своим замечательным монологом — вызовом чуме:

Итак,— хвала тебе, Чума,
Нам не страшна могила тьма.
Нас не смутит твое призванье.
Бокалы пеним дружно мы,
И девы-розы пьем дыханье,—
Быть может... полное Чумы.

Председатель как бы вступает в борьбу, бросает вызов неумолимой опасности, надвигающейся на человечество. Поэтическая сила пушкинского стиха возвышенна, монументальна. Соответственно и театр должен найти форму монументальной трагедии. В пушкинском произведении есть и чудесные прозрачные лирические отступления, это—песня Мери:

Было время, процветала
В мире наша сторона;
В воскресение бывала
Церковь божия полна;

Наших деток в шумной школе
Раздавались голоса,
И сверкали в светлом поле
Серп и быстрая коса.

Поэт перебрасывает нас в иной мир человеческого счастья, этим подчеркивая трагический характер происходящего в данную минуту ночного пира.

Что же интересовало Вахтангова в соединении чеховской «Свадьбы» с «Пиром во время чумы» Пушкина? Противопоставление трагического быта трагической героинке. Нахождение высокой театральности и в том и в другом жанре, театральности, в которой форма имеет такое же важное значение, как и содержание. Противопоставление быта героинке должно создавать особую реакцию в зрительном зале, в восприятии искусства. Как в живописи черные тона оттеняются контрастным белым цветом, как в симфонической музыке трагическая часть становится ярче благодаря рядом стоящей части скерцо — светлой, радостной, — так соединение разных жанров в одном спектакле еще рельефнее выделяет общую его идею. Идея же эта — торжество свободного человеческого духа, освобожденного человека над «чумой» стяжательства, над заразой обывательщины—была продиктована послереволюционной современностью. И если «Пир во время чумы» так и остался неосуществленным, то в «Свадьбе» эту идею Вахтангов выразил с огромной страстью и гражданским темпераментом. Эта сверхзадача пронизывала всю режиссерскую партитуру спектакля.

II

Небольшая сцена в особняке Мансуровской студии со зрительным залом на пятьдесят мест представляла собой две комнаты. Комнаты эти были расположены на уровне пола зрительного зала, одна за другой. Создавалась естественная обстановка для чеховской «Свадьбы». Получались как бы две жилые комнаты, где праздновалась свадьба Апломбова и дочери Жигаловых. Голландская печка, стоящая по диагонали в первой комнате, давала исключительно правдивое декоративное оформление для кухмистерской Андрюнова. Свадебные столы не помещались в первой большой комнате, они уходили затыливой кривой линией в соседнюю комнату. На столе стояли настоящие бутылки из-под мадеры, водки и других напитков с этикетками старых фирм Шустова, Смирнова и других. Сервировка, канделябры были самые настоящие. Венские стулья, приставленные к столу, — старые и изношенные. Свет на сцене был небольшой, как от керосиновых ламп.

Одноактная пьеса Чехова дает возможность создания сценических образов на основе небольшого текстового материала каждой роли. Это зарисовки гениального писателя в форме драматического представления. Многоактные пьесы дают развитие характера в гораздо более медленном темпе. Центральные персонажи трех-или четырехактной пьесы имеют начало, развитие

и завершение действия — в этом действии постепенно обнаруживаются характеры.

Образ, создаваемый в одноактной пьесе, должен быть сразу задан актером и режиссером. Мы пропускаем экспозицию и показываем образ уже вполне сформировавшимся, законченным и во внутреннем, и во внешнем рисунке.

Образ в многоактной пьесе подобен большой реке, в одноактной — стремительному потоку. Так стремительно и начинал спектакль «Свадьба» Евгений Богратионович Вахтангов.

Бравурная кадриль открывала действие спектакля. Под быстрые, но унылые, дребезжащие звуки расстроенного рояля, под выкрики распорядителя танцев кружились, встречаясь и расходясь, малознакомые, чужие друг другу люди. Сталкаясь и разлетаясь в стороны, они шумели, веселились, но в их шуме и веселье чувствовалась пустота и бездушность этого свадебного праздника.

Вахтангов показывал вначале действенный парад персонажей, режиссер знакомил с ними зрителей.

Вот они летят в танце один за другим. Распорядитель танцев (Горчаков) с начесом бабочкой на лоб, во взятом напрокат фраке, лихо отплясывает, крутя «шеншинуаз» с двигающимися к нему навстречу гостями. Вот несется, танцуя скорее вприсядку, чем кадриль, матрос Мозговой (Захава). Вот с огромными, пушистыми усами и с торчащей копной черных волос — «иностралец греческого звания по кондитерской части» Харлампий Спиридонович Дымба (Симонов), — этот бог весть что танцует, даже не может попасть в такт. Навстречу летят и мелькают все новые фигуры гостей: с азартом выделывая ногами «кренделя», мчится телеграфист Ять (Лобашков), приплясывает юный гимназистик, попавший на свадьбу (Горюнов), плывет акушерка Змеюкина в ярко-пунцовом платье (Аяуданская). Этот своеобразный «парад-кадриль», найденный Вахтанговым, вводил зрителей в атмосферу «Свадьбы», шумной, но не веселой, как всегда бывает, когда собираются мало знакомые друг другу люди, да еще ожидающие главного гостя — «генерала».

Но вот обрываются звуки кадрили. «Променад!» — кричит распорядитель, и, словно по команде, прекращается танец, а с ним и веселье. Пары расходятся кто куда. Дамы, одетые в безвкусные мещанские платья, обмахиваются дешевыми веерами. Кавалеры поправляют сбившиеся прически, съехавшие набок галстуки. Тут же начинается музыкальный антракт, как говорилось тогда, «музыка для слуха» — модный вальс с «заманчивым» названием «Зефир молодой играет». Этот вальс был, в противовес бурной кадрили, томительным, томным, выматывающим душу.

Такой же выматывающей душу делает Вахтангов первую сцену — объяснение жениха Эпаминонда Максимыча с матерью невесты. Чтобы избежать разговора, матушка делает вид, что поглощена хозяйственными хлопотами.

тами, идет вдоль свадебного стола, осматривая закуски, напитки. Жених, как тень, следует за несчастной жертвой. Жигалова — Шухмина одета в темно-зеленое шелковое платье с кофтой навывпуск. На голове — кружевная черная косынка, приколотая шпилькой. Жених — в полном параде, во фраке, купленном по дешевке, а поэтому плохо сидящем на его тощей фигуре.

Апломбов — Кудрявцев напоминал лицом Николая Васильевича Гоголя, но не с длинными ниспадающими волосами, какие мы привыкли видеть на портретах великого писателя, а с начесом на лбу, с прилизанной на пробор прической, так часто встречавшейся у приказчиков и мелких служащих, стремившихся «покорять» прекрасный пол.

В наш век мужская прическа перестала иметь столь важное значение во внешнем облике. А в период, когда писалась «Свадьба», парикмахерское искусство было целой наукой: прически на прямой и косой проборы, начесы то бабочкой на лбу, то просто бобрком, то ежиком, бороды королей «Генрихов» с разными вариациями или бороды русские, то остроконечные, длинные, то короткие полукруглые или лопатой, то бороды, расходящиеся от подбородка в разные стороны, баки, подусники, усы, поднятые вверх, опущенные вниз, — так называемые тараканьи усы, идущие как две тоненькие ниточки. Парикмахерское дело требовало выдумки. Чтобы поднять престиж своего дела, владельцы парикмахерских, сами люди русские, свои предприятия называли салонами, да еще давали им французские наименования — «Жан», «Базиль», «Поль», «Теодор» и т. д. Еще большее искусство требовалось от дамских парикмахеров — длинные волосы дам укладывались на самые разнообразные фасоны. Употреблялись накладные волосы, фальшивые пучки для тех, у кого не хватало своих, букал, локоны, подвесные косы.

В этом плане были разрешены гримы персонажей «Свадьбы». Настасья Тимофеевна Жигалова была причесана скромно, на пробор, по старинке. Акушерка Змеюкина — Ляуданская призраивала большой пучок в самом центре головы. Невеста — Некрасова имела прическу с валиком на лбу, от чего и так круглое и румяное лицо ее становилось еще толще и лунообразнее. Сам Жигалов — Шукин имел небольшую, плохо ухоженную, маленькую бородку и усы, опущенные уныло вниз. Телеграфист Ять — Лобашков разбирал остатки волос на прямой пробор, «бабочкой», усы же его были небольшими и лихо вздернутыми вверх. Грек Дымба был обладателем огромных пышных усов и такой же пышной шевелюры. Нюнин — Толчанов имел влохмаченные волосы и торчащие вперед усы. Гримы в спектакле «Свадьба» были ярко характерными, подчеркнутыми.

Костюмы персонажей «Свадьбы» были также самыми разнообразными. Евдоким Захарович Жигалов был одет в старомодный двубортный сюртук. Такие сюртуки подолгу лежали в сундуках, под нафталином, и вытаскивались и одевались только в особо торжественных случаях. Грек Дымба был

одет в сюртук явно с чужого плеча, на шее его красовался огромный красный бант. Телеграфист Ять, как полагается,— в форме. Ревунов-Караулов— в белом офицерском морском кителе. Шафер — во фраке с растопыренными фалдами, с высоким крахмальным воротничком. Вся эта разношерстная компания толкалась вместе с дамами, одетыми в яркие, кричащие платья от дешевых портних, в комнатах кухмистерской Андропова.

Во время кадрили, в начале спектакля, лакей в ритме расставлял приборы, бокалы, вина, закуски.

Первая сцена — объяснение Апломбова и Жигаловой — шла по мизансцене за столом. В середине сцены Жигалова в отчаянии опускалась на стул. Апломбов стоял около стула и ребром ладони бил по спинке в такт своим словам, стараясь внедрить каждое слово в сознание Настасьи Тимофеевны. В порыве аргументации он изо всех сил ударял ребром ладони по стулу и вскрикивал от боли.

Дуэт Ятя и Змеюкиной, мизансценировался Вахтанговым впереди свадебного стола (для чего стулья поворачивались спиной к столу) и шел под аккомпанемент дребезжащего пианино, на котором таперша В. Головина играла вальс «Зефир молодой играет». Змеюкина, как полагается «светским дамам», обмахивалась веером, но в нервном, быстром темпе. Люданская, игравшая Змеюкину, изумительно фальшиво пела романс «Я вас любил», заканчивая пронзительной колоратурой. Ее голос на высокой ноте срывался. Ять подхватывал веер и обмахивал Змеюкину как опахалом. Торчащее на лоснящемся носу Ятя модное пенсне на шнурке прыгало в такт движениям веера.

По реплике Жигалова: «Ужинать! Молодые люди!»—все гости, находившиеся в соседних залах, двигались по направлению к столу и начинали рассаживаться. Вахтангов добивался при этом характерного шума и стука, предлагая каждому из нас, участников сцены, двинуть стулом, поправить тарелку, переставить бокал, достать салфетку, поправить нож или вилку. Получалась исключительно правдивая сцена как в зрительном, так и в слуховом образах. Но вот гости расселись за свадебным столом. Невеста и жених поместились в центре. Рядом с ними пустовало место, оставленное для еще не приехавшего генерала. Мать садилась рядом с невестой. Отец устраивался рядом с греком. Змеюкина и Ять, как почетные гости,— за центральным столом. За боковым столом, примыкающим к центральному, умещались те, про которых Нюнин, представляя их генералу, говорил: «И прочие и прочие... Остальные все — чепуха». За центральным столом усаживались также шафер и матрос Мозговой. Вся сцена рассаживания за столом шла под бравурный марш.

Но вот настал желанный час для гостей. Налиты бокалы, приготовлены закуски. Так долго, с таким нетерпением ожидаемая рюмка водки у Жигалова и грека Дымбы давно налита, но им еще предстоит запастись терпением и прослушать первый тост. К счастью, он короток и лаконичен.



НАСТАСЬЯ ТИМОФЕЕВНА - Т. М. ШУХМИНА

«Свадьба» А. П. Чехова
Дружеский шарж Г. Б. Щукина

Матросу Мозговому самому не терпится выпить первую рюмку и аппетитно закусить балычком и икоркой. «Не будем дожидаться и начнем сейчас же, говорит он. — Господа, предлагаю выпить тост за новобрачных!» Музыка играет туш. Чоканье бокалов и крики «горько» сливаются в невообразимый шум. «Горько!!! Горько!!!» — несутся возгласы со всех концов стола. Невеста, как полагается благовоспитанной девице, смущается и краснеет. Жених, недовольный организацией свадьбы вообще и особенно отсутствием генерала, нехотя целует новобрачную. Делает это он свысока, как бы снисходя до всего этого малоподходящего для него общества. Но вот новобрачные поцеловались. Их поцелуй сопровождается смехом, аплодисментами, криками «браво!». Змеюкина от удовольствия даже взвизгивает. Тут же, на гребне общих восторгов, выступает со своим взволнованным словом телеграфист Ять. Похвалив «великолепную» залу, он касается злободневного вопроса об электрическом освещении. «Только, знаете, чего не хватает для полного торжества? Электрического освещения, извините за выражение!» С этой фразы начинает нагнетаться невообразимый скандал.

Вахтангов изумительно точно распределил последовательность и градацию назревающего скандала. На реплику Ять об электричестве Жигалов ехидно возражает: «А по моему взгляду, электрическое освещение — одно только жульничество». Тут вступает в спор Апломбов, который недоволен тем, что Ять приглашен на свадьбу, и ищет повода уязвить телеграфиста. Апломбов замечает, что он «вполне согласен» с «папашей» и что «ученые разговоры» на свадьбе вообще неуместны — «ведь на это есть другое время».

Настасья Тимофеевна по недомыслию идет еще дальше, приняв слова Ять на свой счет, как личное оскорбление, как упрек в необразованности: «А ежели мы, по-вашему, выходим необразованные, — кипятится она, — так зачем вы к нам ходите? Шли бы к своим образованным». Ять пытается оправдаться, но еще больше запутывается. Стремясь доказать свое уважение к семье Жигаловых, он напоминает, что всегда желал хорошего жениха невесте, Дарье Евдокимовне, что трудно найти хорошего человека. Следующая реплика вызывает неожиданную реакцию:

«Я т ь. Нынче каждый норовит вступить в брак из-за интереса, из-за денег...

А п л о м б о в. Это намек!»

Тут, как бы минуя несколько ступеней, недоразумение взлетает на ноту, уже опасную для общественного спокойствия. Начинается аккомпанемент всех присутствующих, пробующих успокоить и примирить противников. Одни бросаются к жениху, другие к телеграфисту. Перекрывая все голоса и ища веских доказательства своей объективности по отношению к Апломбову, Ять произносит решающее слово, перевесившее благоразумие и терпение матери: «Помилуйте! Все знают, что вы из-за любви... Приданое пустяшное».

Шухмина в этот момент превращала свою Настасью Тимофеевну из благообразной и скромной матери в сварливую, скандальную и злую старуху. «Нет, не пустяшное!.. — звучал ее старческий крикливый голос.—А ежели вы знали, что Эпаминонд Максимыч из интересу женится, то что же вы раньше молчали?» Тут Шухмина начинала рыдать и причитать о своей доточке, об этом «алмазе изумрудном».

Апломбов, отпаривов Жигаловой: «И вы поверили?» — бросает грозную реплику Ятю: «Позвольте вам выйти вон!» — и эффектным жестом указывает на дверь.

Приняв возглас Апломбова за команду, заснувшая таперша спросонок с силой ударила по клавишам гуш. Скандал достиг кульминации. Апломбов и Ять устремляются друг к другу, их держат вскочившие с мест мужчины, дамы вскрикивают от ужаса. Музыка гремит. Все приходит в движение, но Вахтангов оставляет неподвижной одну контрастную фигуру — флегматичную невесту. Она сидит за столом, продолжает невозмутимо жевать и бесстрастно наблюдать за разыгравшимися страстями.

Огромные усилия шафера — и порядок восстановлен. Гост за родителей невесты подхвачен гостями. Музыка снова играет туш...

Мое поступление в театр Вахтангова совпало с репетициями «Свадьбы». Сидя новичком в зрительном зале, я с увлечением смотрел, как ставит эту сцену замечательный режиссер. Массовые сцены — это проверка мастерства режиссера. Надо уметь организовать ансамбль, подчинить каждое действующее лицо единой сценической задаче, не лишая его индивидуальности, найти соответствующую мизансцену, ритм, темпы, кульминацию. Все это — задачи очень сложные, для решения которых требуются и режиссерский талант, и мастерство, и темперамент, и чувство меры, и вкус. Всеми этими качествами в избытке обладал Евгений Богратионович Вахтангов. Прошли три с лишним десятилетия, а перед моими глазами стоит репетирующий Евгений Богратионович, как будто это было совсем недавно. Так запечатлелись в юношеской памяти эти замечательные, наполненные высоким искусством репетиционные часы в маленьком зрительном зале Мансуровской студии. Репетиции длились по четыре-пять часов без антракта. Они проходили преимущественно вечером и пролетали незаметно — так насыщено и вдохновенно, без тени усталости, на таком высоком творческом подъеме вел их наш замечательный учитель.

Почему-то в связи с описываемой сценой и тогда вспоминалась, и сейчас, много лет спустя, вспоминается ссора Онегина с Ленским в опере Чайковского. Драматическое развитие ссоры двух друзей в музыке Чайковского дано с изумительным нарастанием. Диалог на фоне мазурки, переход на арнозо Ленского постепенно поддерживается ансамблем (Онегин, Ларина, Ольга, Татьяна), а дальше — хором. Оркестровые краски сгущаются. Вступают медные инструменты, убыстряются ритмы. Вахтангов был исключительно музыкальным человеком, очень любил оперу и балет. Был частым

посетителем Большого театра. Любил романс и песню. Играл на различных инструментах, прекрасно двигался. Думаю, что музыкальность его спектаклей «Свадьба», «Чудо святого Антония» и особенно «Турандот» во многом определяется органически присущим Вахтангову чувством ритма, тонким ощущением музыки. Он обладал хорошим слухом, умел не только быстро «схватить» мелодию, но и хорошо разобраться в сложной организации оркестровки музыкального произведения. Это понимание оркестровки в драматическом театре так же необходимо режиссеру, как и дирижеру в оперном и симфоническом искусстве. Благодаря этому режиссерскому дару поставленные Вахтанговым спектакли приобретали особое музыкальное звучание и в противовес натуралистической бытовщине отличались своей театральностью и подлинным реализмом. Сценическая правда не есть точное повторение жизненной. Сценическая правда — это правда, подсказанная жизнью, но вновь рожденная чувствами и мыслями художника, — правда театральная. Разве замечательная фраза Чехова — надо только вдуматься в каждое слово: «...позвольте вам выйти вон!» — и следующая за ней ремарка «музыка играет туш» не являются особой художественной правдой?

Проследим, что предлагает дальше Чехов для режиссера и актеров: плачет Жигалов, плачет Настасья Тимофеевна (Вахтангов заставлял плакать бессловесную старушку-приживалку, которую выразительно играла В. Попова), а завершается сцена изумительной фразой Ятя: «Вы подумайте: что такое слезы человеческие? Малодушная психиатрия и больше ничего!» Разбушевавшееся море входит обратно в спокойные берега. Наступает момент, когда гости после скандала и слез, чтобы сгладить неприятное впечатление, предлагают сказать речь Харлампию Спиридоновичу Дымбе, безобидному человеку, вызывающему симпатии у всех.

О чем же говорит грек? Речь его бессвязна, слова случайны, но этими случайными словами он пытается раскрыть свою тоску по родине. При этом он умиляется, искренне говорит о любви к России и к русскому человеку. Он во всем видит только хорошее, плохого не замечает и поэтому всем приятен. Правда, говорить он сперва отказывается. Он смущается и старается сесть, но соседи поднимают его под локти. От застенчивости, не зная, с чего начать, Дымба наливает себе рюмку водки, берет рукой кусок копченой колбасы, нанизывает ее на вилку. Опрокинув рюмку для храбрости, он забывает о приготовленной закуске и, окончательно смутившись, начинает речь. Говорит он в состоянии восторга. Все слушают его с раскрытыми ртами, ожидая чего-то необычного, очень смешного. Стол реагирует на каждую фразу, принимая ее смехом. А когда он заканчивает свою речь тем, с чего начал: «Я могу говорить такое... которая Россия и которая Греция», — то начинаются аплодисменты, как пишут в парламентских отчетах, переходящие в овацию.

Вахтангов предложил Щукину броситься целовать грека. Жигалов хватал в объятия Дымбу и трижды, по русскому обычаю, лобызал его. Вахтан-

гов дальше развивал мизансцену, направляя к греку телеграфиста Ятя с бокалом вина. Особое удовольствие грек испытывал от кокетливого поведения смеющейся Змеюкиной, которая посылала ему воздушные поцелуи, сопровождая их криками «браво» и «бис». Выступление грека превращалось режиссером в одно из центральных событий «Свадьбы», и это было очень верно по существу. Мы знаем, как падки такие люди, какие составляли свадебный «пир», на все иностранное, заморское. Грек был экзотическим «чудом» для этого мещанского общества.

Неизвестно, долго ли продолжались бы эти овалы в честь растроганного до слез таким приемом грека, если бы не предельно взволнованное появление Нюнина, вбегающего с криком: «Постойте, господа, не ешьте!» Это новое явление как бы переводило спектакль в другой, еще более приподнятый ритм. Начиналась кульминация спектакля — Нюнин приносит сообщение о приезде долгожданного генерала. Перед исполнителями роли Нюнина — Толчановым и Козловским — Вахтангов ставил задачу держать этот ритм до конца спектакля. Молодые актеры выполняли задание режиссера в полную меру. Сообщив взволнованным шепотом матери, что он наконец нашел-таки настоящего генерала, Нюнин — Толчанов начинал увлекательный рассказ о разговоре с генералом уже для всех присутствующих. Агент страхового общества Нюнин был мастером на разговоры, этому научила его профессия. С волнением слушают гости весть о приезде генерала: ведь это такая честь, такое счастье! Свадьба действительно превращалась в большое событие. Каждый из участников ее чувствовал себя уже другим человеком, как бы поднявшимся на несколько ступенек вверх по общественной лестнице. Но тут Нюнин увидел появившегося в дверях Ревунова-Караулова. Как командир на параде, Нюнин кричит протяжно: «Эй, музыканты! Марш!» Грянула бравурная музыка. Гости, давя друг друга, двинулись почти бегом вперед по направлению к генералу. Каждому хотелось быть поближе, быть в поле зрения «высочайшей особы».

Вахтангов, ставя эту сцену, разрешал ее гротесковым, сатирическим приемом. Стремление попасть в поле зрения начальства, познакомиться с «генералом», со знаменитостью, живет, увы, и по сегодняшний день. «Генерал на свадьбе» — к сожалению, еще не устаревшая тема для нашего сатирического искусства.

Подслеповатый старик моряк — Басов останавливается в центре сцены, впереди свадебного стола. Рядом с ним, справа, как адъютант при генерале, вытягивается Нюнин. Слева впереди стояли жених и невеста. На лицах присутствующих появились деланные, казенные улыбки. Фигуры принимали позы либо подобострастно согбенные (Жигалов, Нюнин, шафер и другие), либо подчеркнуто подтянутые на военный манер, как солдаты, стоящие на параде «во фронт», на вытяжку перед начальством (матрос Мозговой, телеграфист Ять). Генерал, протягивая руку, старческим голосом вежливо произносил слово «весьма!» В противовес всей помпезности, которую стремился

создать Толчанов— Нюнин, Басов, играя Ревунова-Караулова, передавал простоту, застенчивость, скромность человека, живущего одиноко, редко бывающего в обществе.

Вначале Нюнина репетировал Козловский, который в период выпуска «Свадьбы» заболел, и Евгений Богратионович ввел Толчанова. Играл эту роль Толчанов в острохарактерной манере, меняя дикцию, говорил пронзительным голосом. Крепко держал ритм до самого последнего монолога Ревунова-Караулова. Продувная бестия Нюнин, представляя генералу гостей, повелительным жестом вызывал их к генералу, а некоторых вытягивал цепкой рукой из толпы. Гости стремились выйти, так, чтобы их обязательно заметил генерал. Сзади подпирали впереди стоящих. Те, кто утомлялся чести быть представленным, — Апломбов, невеста, телеграфист Ять, грек Дымба, Бабельмандебский—отходили сияющие, довольные оказанной высокой честью. После реплики Нюнина: «И прочие и прочие... Остальные все — чепуха» — волна гостей откатывалась назад. Генерал, смущенный пышным приемом, под руку отводил Нюнина в сторону и, наклонившись к нему, заявлял: «Я, братец, немножко сконфужен... Зачем ты зовешь меня вашим превосходительством? Ведь я не генерал! Капитан второго ранга — это даже ниже полковника». Нюнин отвечал ему на ухо, чтобы не услышали окружающие: «Знаю, но, Федор Яковлевич, будьте добры, позвольте нам называть вас вашим превосходительством! Семья здесь, знаете ли, патриархальная, уважает старших, любит чиновничество...».

Еще раз поблагодарив всех присутствующих, раскланываясь гостям направо и налево, Ревунов-Караулов, провожаемый под руку Нюниным, занимает почетное генеральское место, пустовавшее с начала свадьбы, оставленное для него в центре стола. За столом воцаряется благоговейная тишина. Долгожданное счастье свершилось — генерал на свадьбе, здесь, в среде Жигаловых, Апломбовых, Ятей. Они, эти маленькие люди, растут в своих собственных глазах. Вахтангов, определяя жанр «Свадьбы» как трагикомедию, находил в решении спектакля не только комедийно-сатирические, но и драматические краски. Всю эту страшную в своей мещанской ограниченности группу людей становилось подчас даже жалко.

В другом своем спектакле—«Потоп»,— поставленном в Первой студии Художественного театра, Евгений Богратионович показал, как под влиянием смертельной опасности люди преобразуются, делаются чуткими, внимательными, заботливыми по отношению друг к другу.

Несомненно, что в режиссерском решении «Свадьбы» Вахтангова продолжала волновать эта тема. Приезд генерала —это в какой-то мере осуществленная мечта о более прекрасной жизни. Присутствие генерала на свадьбе дает чеховским персонажам возможность по-новому оценить самих себя. Вопрос, заданный Апломбовым генералу: «Вы давно в отставке, ваше превосходительство?»— задавался уже как бы от другого лица, напыщенно, солидно, по-генеральски.

С другой стороны, Вахтангов развивал линию подобострастия, подхалимства. Простой вопрос, заданный Ревуновым Мозговому: «Вы того... матрос, стало быть?» — порождал невероятную суматоху в поведении Мозгового. Он вскакивал со своего места, вытягивался по-военному во фронт и рапортовал штампованное солдатское «Точно так!» Но особенно отчетливо чинопочитание проступало в момент, когда Нюнин предлагал тост: «За здоровье его превосходительства Федора Яковлевича Ревунова-Караулова!» Тут начиналось что-то неопишное. Гремел туш. Раскатистое «ура» перекатывалось по столу. Все покидали свои места, чтобы чокнуться с генералом. Вокруг генерала начиналась давка. Руки напряженно тянулись через головы, через плечи вперед стоящих, чтобы чокнуться с генералом. Долго не утихал подъем, вызванный тостом Нюнина.

Но вот находчивый Ять привлекает к себе внимание рассказом о сложности службы на телеграфе. Тут происходила очень занимательная сцена. Увлечшись рассказом о своей профессии, Ять начинает выстукивать вилкой по тарелке телеграфную передачу. Очень долго он стучит, и все напряженно слушают. Мизансцена сидящих была режиссерски вылеплена очень выразительно. Жигалов слушал этот стук с ехидной улыбкой, как бы говорящей: «опять полез со своей образованностью!»; Апломбов — ревниво и недовольно, его раздражало, что Ять опять привлекает к себе внимание общества. Невеста взирала на тарелку и вилку тупо, ничего не понимающими глазами, продолжая непрестанно жевать, как пасущаяся корова на лугу. Дымба слушал как замороженный, раскрыв рот. Сам «генерал» Ревунов-Караулов, плохо слыша, прикладывал руку к уху и вытягивался вперед. Он даже вставлял реплику: «Вы погромче... не слышу...».

Что же выстукивал Ять? Первая телеграмма — «Я уважаю вас, ваше превосходительство, за добродетели...» — вызвала почтительный, скромный, подхалимский говорок, признаки большого удовольствия. Вторая — «Мадам, как я счастлив, что держу вас в своих объятиях!» — игривый смех у более «тонких» людей, грубый — у людей попроще. Но Ять и на этот раз невольно оказался причиной нового недоразумения, закончившегося уже полной катастрофой: он заставил старика Ревунова-Караулова вспомнить, в свою очередь, профессию капитана военного парусного судна. С этого момента и до конца пьесы увлеченный воспоминаниями моряк восторженно рассказывает, как замечательна жизнь во флоте. Он долго изображает поведение капитана, отдающего самые разнообразные команды экипажу корабля. Если вначале хозяева и гости из уважения терпеливо слушают его малоинтересный и непонятный рассказ, то потом постепенно все устают и начинают выражать свое явное неудовольствие.

Тут вновь выявляется богатство фантазии и режиссерской выдумки Вахтангова. Для второго скандала, который явно назревает, у режиссера находят совершенно новые краски. Если в первом случае скандал развивается стихийно, неудержимо, то во втором — неудовольствие сперва пыра-

жается гостями сдержанно, с ощущением того, что перед ними все-таки генерал. Глухой старик, однако, не слышит этого ропота. Но вот сказанная Настасьей Тимофеевной фраза: «Генерал, а безобразите... Постыдились бы на старости лет!» — доходит до слуха и сознания Ревунова-Караулова и он, немного захмелев, чистосердечно заявляет: «Во-первых, я не генерал, а капитан второго ранга, что по военной табели о рангах соответствует подполковнику».

После этой фразы наступала зловещая пауза. Все вытягивались, предчувствуя страшную развязку. Неслыханный обман, надувательство! Все ощущали себя посрамленными. Внимание, почет, уважение были отданы не генералу, а обычному капитану. Требовалось возмездие, и оно наступало. Настасья Тимофеевна, «автор» идеи приглашения на свадьбу генерала, первая приступала к расправе: «Ежели не генерал, то за что же вы деньги взяли? И мы вам не за то деньги платили, чтоб вы безобразили!» Апломбов еще более решителен: «Позвольте, однако... Вы ведь получили от Андрея Андреевича 25 рублей?»

Ревунов-Караулов не сразу понимал, в чем подозревают его хозяева дома. Но вот, наконец, он понял. Горячий, искренний монолог честного, незаслуженно оскорбленного человека звучал с исключительной силой и взволнованностью у исполнителя роли капитана — Басова. Фразу «Человек, выведи меня! Человек!» Вахтангов предлагал Басову кричать с огромной силой. Получалось такое ощущение, что Ревунов-Караулов призывал на помощь «человека с большой буквы». Незаслуженно оскорбленный, раздавленный подозрениями, он как бы звал в это страшное общество человека, который бы защитил попорченную честь, восстановил справедливость. Но крик его оставался безответным: он повисал в воздухе.

Наступала большая пауза. Как затравленный среди зачумленного общества, озирался несчастный старик, ища поддержки, сочувствия, защиты. Но все застывали в неподвижности. «Генерал», пробираясь мимо стола, уходил в глубину сцены. Все медленно провожали его глазами и поворачивались спиной к зрительному залу.

Вновь наступала томительная пауза. Затем Настасья Тимофеевна, обернувшись к публике, очень просто, даже с какой-то искренней болью спрашивала Нюнина: «Андрюшенька, где же двадцать пять рублей?» Нюнину, присвоившему себе деньги, ничего не оставалось, как перевести все это страшное событие в шутку: «Ну стоит ли говорить о таких пустяках? Велика важность! Тут все радуются, а вы черт знает о чем...». И, желая замкнуть, прекратить неприятный разговор, он кричит на всю залу кухмистерской Андроновы: «За здоровье молодых! Музыка, марш!» Звучит музыка, но это не марш, а та самая кадиль, которой начинался спектакль, только сыгранная очень грустно, в медленном темпе.

С тоской в голосе, без тени кокетства, как бы подводя итог всему пережитому за вечер на этой свадьбе, Змеюкина повторяла свою фразу: «Мне

душно! Дайте мне атмосферы! Возле вас я задыхаюсь», и Ять восторженно восклицал: «Чудная! Чудная!».

Стоят спинами без движения персонажи «Свадьбы», глядя вслед скрывшемуся в дверях «генералу». Ушла мечта! В этот мир даже за деньги нельзя завлечь настоящего генерала. Все тише и тише звучит грустная кадрили. Праздник кончился. Наступают будни.

Так заканчивал замечательную чеховскую пьесу Вахтангов.

Два произведения, созданные двумя великими русскими писателями, Чеховым и Достоевским, «Свадьба» и «Скверный анекдот», написаны на одну и ту же тему — «генерал на свадьбе». Сюжеты родственны, но как различны по существу основной идеи и по приему исполнения, по манере эти два произведения! «Свадьба» проникнута тонким и порой горьким юмором, «Скверный анекдот» написан пером жестоким, саркастическим, беспощадным. Начиная с момента, когда генерал Иван Ильич Пралинский из-за опоздания кучера принужден был идти домой пешком и, проходя мимо дома своего подчиненного, решает осчастливить маленького чиновника и посетить его свадьбу, возникает цепь невероятных событий. На пороге дома генерал наступил ногой на галантир, вынесенный для охлаждения в сени. С этого началось злоключение и несчастья генерала. С особой, присущей Достоевскому последовательностью раскрывается постепенно падение генерала а «высоты величия». Достоевский не пропускает ни одной детали, ни одного штриха, ни одной возможности побольнее отхлестать генерала. Он доводит Пралинского до «скверного анекдота», уложив его, мертвецки пьяного, в кровать новобрачных и заставив несчастных молодоженов провести свою первую ночь на стульях. Фамилии новобрачных выразительны — жених Пселдонимов, невеста Млекопитаева.

Мы находим в своих сердцах живой отклик на то, как распорядился и разделаался писатель с высокопоставленным ничтожеством. С той же силой непримиримого и жестокого осуждения подходит Достоевский к показу мелкого чиновничьего люда — хозяев и их гостей, присутствующих на свадьбе. Получается безысходная, мрачная картина человеческого падения. Достоевский беспощадно, порой даже очень жестоко и злобно расправляется со своими «героями». Будь «Скверный анекдот» пьесой, пришлось бы искать для ее сценического воплощения особо острую, гротесковую форму, примерно соответствующую в изобразительном искусстве творчеству Гойи. В начале главы мы говорили, что замечательный русский художник Федотов по своим творческим особенностям наиболее близок драматургии Чехова. Для сценического же воплощения Достоевского скорее всего подошел бы замечательный мастер офортов Гойя. Таким образом, мы видим, что различные стилевые особенности литературного произведения подсказывают и различные формы их сценических решений, даже при сходстве темы, избранной писателями, одной и той же социальной среды и других близких признаков.

Удивительная точность вахтанговского стилевого решения «Свадьбы» сделала этот спектакль подлинным шедевром сценического искусства.

Чеховская «Свадьба» имела очень большое значение в развитии и становлении Вахтанговского театра. В процессе работы над этим спектаклем молодая труппа театра поняла раскрытые Вахтанговым возможности применения системы Станиславского для спектаклей ярко театрального характера. Нам стала ясна возможность органического оправдания образов, созданных приемом преувеличения и доведенных до гротеска. Этот спектакль научил нас ценить мастерство во всех областях внутренней и внешней техники, мастерство, без которого невозможно полноценное овладение различными жанрами драматургии и убедительное воплощение на сцене своеобразия творческих почерков различных драматургов.

Постановка чеховской «Свадьбы» оказала большое влияние на ряд режиссерских работ учеников Вахтангова. В первую очередь мы можем установить родственную связь между «Свадьбой» и одной из этапных работ театра — спектаклем «Егор Булычов и другие» М. Горького, поставленным Б. Захавой в 1932 году. Все основные участники постановки «Егор Булычов и другие» прошли школу чеховских пьес, поставленных в Вахтанговской студии. Вначале «Свадьба» шла в один вечер с «Ворами» (инсценировка рассказа Чехова) и «Юбилеем». В «Ворах» играли Б. Щукин, И. Толчанов, Н. Русинова, В. Балихин; в «Юбилее» — Б. Захава, М. Некрасова, В. Львова, И. Лобашков. Почти все перечисленные актеры вместе с уже упомянутыми участниками «Свадьбы» были заняты в спектакле «Егор Булычов».

В «Свадьбе» Вахтангов своим режиссерским решением показал «тупики», ту «безвоздушную атмосферу», в которой жила, вернее существовала, мелкая мещанская среда старой России. В «Егоре Булычове» Щукин доводил трагикомическую линию вахтанговской «Свадьбы» до еще более широкого обобщения, показывая агонию уходящего класса, его последние предсмертные часы. Самый прием актерского исполнения и режиссерского построения спектакля «Булычов» можно определить как реалистический, но включающий в себя порой и подчеркнuto гротесковые сцены. Мерный ход жизни семьи Булычовых нарушается стихийными взрывами булычовского неудержимого, самовластного, сильного характера. Вспомним хотя бы пляску Булычева, его сцены с Трубачом, Зобуновой, Пропотеем.

Влияние вахтанговской «Свадьбы» было заметно и в таком спектакле, как «Фронт» А. Корнейчука, поставленном мною в 1942 году. Спектакль начинался без занавеса. Входящие в зал зрители видели большой овальный стол с расставленными вокруг него креслами, то есть как бы обстановку предстоящего заседания или, быть может, судебного разбирательства. Центральный образ Горлова был тем стержнем спектакля, вокруг которого шла взволнованная дискуссия. Этот образ замечательно, в лучших традициях вахтанговского понимания искусства театра воплотил на сцене Алексей Де-

нисович Дикий. «Горловщина» — это неумение хоть сколько-нибудь критически видеть самого себя, свои недостатки, свою отсталость. «Горловщина» — это проникновение мещанской психологии в советский быт. «Горловщина» — это своего рода современное «генеральство», ощущение себя «выше» окружающего общества советских людей. Отсюда — и окружение Горлова, состоящее из людей, поддерживающих в нем это «генеральство». В сцене на вечеринке в квартире Горлова мы видим гостей: тенора (В. Кольцов), распевającego романсы для удовольствия генерала, корреспондента (Н. Плотников), участвующего в подхалимском «шестивии-марше» в честь генерала Горлова и ретиво бьющего в ритм музыке в оркестровые тарелки, мы видим непосредственно подчиненных Горлову военных, создающих вокруг своего начальника атмосферу чинопочитания и восторженного поклонения... Вахтанговские уроки, полученные мной еще в пору репетиций «Свадьбы», подсказали наиболее верный путь к сценическому решению такой пьесы, как «Фронт» А. Корнейчука. Традиции вахтанговской постановки «Свадьбы» живут и в работе театра наших дней — в спектакле «На золотом дне» по Мамину-Сибиряку. Они заметны здесь и в режиссуре А. Ремизовой и в образах спектакля, талантливо созданных Ю. Борисовой, Н. Гриценко, В. Покровским, М. Ульяновым, И. Липским, Е. Понсовой, М. Некрасовой, Н. Бубновым...

Вахтангов никогда не признавал верной или хотя бы допустимой позицию узкопрофессионального служения театру. Театр был для Евгения Богратионовича делом жизни. Пожалуй, как никто из режиссеров, Вахтангов через театр служил обществу, человеку. Одна из болезней современного актерства — это «профессионализм», заслоняющий то, «ради чего» мы создаем наши образы. Тех своих учеников, кто шел на сцену, ставя перед собой узкопрофессиональные задачи, кто шел на сцену, чтобы покрасоваться и приобрести дешевый успех, недорогую славу, Вахтангов уничтожающе критиковал в присутствии всего коллектива.

Наш учитель не жалел времени, чтобы строгой критикой выправить ошибающегося студийца, потерявшего высокую цель жизни в искусстве. Высокая цель творчества рождает особую атмосферу в театре, атмосферу большого духовного подъема. Этой атмосферы добивался Вахтангов, и потому все мелочи повседневной жизни театра были для него одинаково важными. Вахтангов знал всех работников и каждого лично подбирал на ту или иную должность. Мы, старшие вахтанговцы, помним, как Евгений Богратионович, лечась в санатории, привез в студию на должность вахтера пожилого человека, Федора Алексеевича, которого он там заприметил. Вахтангов представил студийцам Федора Алексеевича и рассказал, в какой исключительной чистоте содержались помещения санатория, где он был уборщиком. (Федор Алексеевич во вновь полученном на Арбате помещении быстро навел идеальный порядок, как в зрительской части, так и за кулисами и на сцене.)

Строить театр — это значит входить во всякую мелочь. При жизни Вахтангова была прекрасная традиция дежурств за кулисами, в зрительном зале и на вешалке. Дежурили сами студийцы-актеры. Я с удовольствием вспоминаю первую мою работу в Студии, еще до выхода на сцену, — это было дежурство за кулисами и в мужских артистических уборных. Главным дежурным по всему закулисному помещению (это было еще в здании студии в Мансуровском переулке) был назначен в тот день Щукин, который и проинструктировал меня, что я должен был делать во время спектакля: первое—это наблюдение за порядком и тишиной, второе— раздача гримов, полотенец для снятия грима, вазелина, пудры и других вещей. Третье—подать весь игровой реквизит и бутафорию, необходимые по ходу действия актерам. По окончании спектакля Щукин дал положительную оценку моему первому «выступлению» в студии, сказав мне, что я хорошо провел дежурство. Похвала порадовала меня, я почувствовал, что сделал пусть небольшое, но хорошее дело в Студии. Когда же через месяц я сыграл первую свою роль, я понял, как важна эта атмосфера за кулисами, помогающая сосредоточиваться молодому актеру на главном — на творческом процессе, и как способствуют этому хорошему самоощущению актеров дежурные за кулисами.

Ответственным считался также пост дежурного у входной двери за кулисами. Обязанностью этого дежурного было не пропускать незанятых в спектакле актеров и посторонних; как в цехе на заводе не должно быть незанятых в работе людей, так и за кулисами в театре. Однажды молодая студийка М. Секретарева дежурила у дверей, — за кулисы направился Владимир Иванович Немирович-Данченко. Но молодая студийка, согласно правилам внутреннего распорядка, не пропустила его. Немирович-Данченко спросил: «Вы знаете меня?» Секретарева ответила: «Да, вы Владимир Иванович, но пустить вас я не могу, у нас такие правила». Немирович-Данченко не обиделся, напротив, он после спектакля похвалил Секретареву в присутствии всего коллектива.

Владимир Иванович сам прекрасно знал эту ответственнейшую заповедь — «театр начинается с вешалки». Разве то огромное впечатление, которое производили в свое время спектакли Художественного театра, не обуславливалось также всей атмосферой тишины, порядка, великолепной воспитанностью обслуживающего персонала, администраторов, билетеров, гардеробщиков, вообще всем стилем приема публики в МХТ? К сожалению, культура эта утрачивается ныне многими театрами. Нам необходимо восстановить атмосферу, царившую в театре по ту и по другую сторону рампы, в производственных помещениях и в помещениях, предназначенных для публики, возродить строгие принципы и правила, которые существовали в МХТ и в Вахтанговской студии при жизни наших учителей.

Вахтангов еще в первые годы революции понимал значение кол-

легального управления театром Театр, создаваемый во имя одного человека, будь то режиссер или актер, тут же превратится в театр гастролера. Провинциальные традиции одного актера-гастролера, подчиняющего весь коллектив своему личному благополучию и успеху, лишают театр ансамбля, а следовательно, и художественности. Но помимо открытой, так сказать, «узаконенной» формы гастролерства, когда известный актер подбирает себе труппу подешевле из плохих актеров, существует скрытая форма того же явления. Это гастролерство «в ансамбле», где тот или иной актер ставит себя выше коллектива, разрешая себе не считаться с товарищами, нарушать трудовую дисциплину и этические нормы поведения. Если гастролеров старого провинциального пошиба почти нет в нашем сегодняшнем театре, то «гастролеров» новой формации сколько угодно. Можно услышать, как молодая актриса после двух-трех лет работы в театре или после первой же удачной роли начинает кричать на костюмеров, гримеров, рабочих сцены. Могло ли это произойти при жизни Евгения Богратионовича? Конечно, нет. Такого молодого члена коллектива Вахтангов не потерпел бы в своей студии ни минуты. Можно увидеть, как актеры играют спустя рукава, не растрачивая себя на спектаклях. Какое же неуважение к публике позволяют себе эти зазнавшиеся люди, считающие себя «незаменимыми», а оттого и безнаказанными! Разве могло это произойти при жизни Станиславского или Вахтангова? Конечно, нет. Не могло это произойти потому, что моральный облик актера значил для Станиславского и для Вахтангова не меньше, чем его талант.

Работа над чеховской «Свадьбой» знаменательна для многих из нас еще тем, что мы в период подготовки этого спектакля начинали учиться режиссерскому искусству у Вахтангова. Была создана специальная режиссерская группа, которой руководил сам Евгений Богратионович. Вахтангов всегда считал: чтобы стать режиссером, необходимо пройти актерскую школу и побывать самому в «шкуре» актера, понять на собственном опыте, что такое верное — и неверное — сценическое самочувствие, что такое чувство партнера и т. д. и т. п.

Вахтангов считал, что режиссер должен практически знать все, что связано с театром, все обширное и сложное закулисное хозяйство: постановочную часть, декоративные мастерские, костюмерные, электроцех, бутафорию, реквизит и т. д. Режиссер должен знать административно-хозяйственный персонал, должен уметь принять зрителей. Но, главное, режиссер должен быть современным, всесторонне образованным, начитанным человеком, обладать глубокими познаниями в сфере общественно-политических наук, эстетики, истории искусства, живописи, скульптуры, архитектуры.

Особенно большое значение Вахтангов придавал знакомству с национальной русской и западноевропейской литературой и драматургией. Литература расширяет кругозор, обогащает фантазию актера и режиссера.

Для того чтобы воссоздавать на сцене быт и нравы различных эпох, надо знать особенности культуры каждой нации, надо знать характерные черты уклада жизни, обладать огромным багажом самых разнообразных познаний. Да и в самом деле, как представить себе героев Шекспира, эпоху, в которую они жили, не зная всего Шекспира, литературы о нем, богатую плеяду драматургов шекспировской поры, художников, живописцев эпохи Возрождения, близких по духу Шекспиру?

Как сыграть пушкинского «Бориса», не изучив различные концепции русских историков, по-разному освещавших и фигуру царя и сложный вопрос о гибели царевича Дмитрия?

Ведь Вахтангов был врагом формулы «я в предлагаемых обстоятельствах», формулы, дающей актеру право играть самого себя и в шекспировском Гамлете, и в чеховском Треплеве. Знание особенностей данного драматурга, его эпохи, ее обычаев, специальная подготовка к воплощению того жанра, в котором написана пьеса, — вот обязательные требования, которые предъявлял Вахтангов своим ученикам по режиссуре.

Вахтангов был врагом режиссеров-теоретиков, не знающих актеров, а по-книжному, «с научных позиций» читающих на репетициях ученые лекции, которые не дают ничего ни уму, ни сердцу актера. (Современным учебным заведениям, воспитывающим режиссеров, надо было бы продумать эту сторону воспитания режиссера, увеличив часы режиссерской практики за счет непомерного количества часов, отводимых на теоретические предметы.)

В этот же период нашей театральной юности Евгений Богратионович научил нас еще одному очень важному искусству — искусству слушать критику. Вахтангов сам был талантливейшим критиком. Его разборы спектаклей и замечания актерам были исключительно содержательны. Шедшую в этот период в один вечер с «Чудом святого Антония» «Свадьбу» Вахтангов неоднократно смотрел и по окончании спектакля, оставаясь с его участниками, тщательно анализировал работу каждого из актеров, как исполнителей ведущих ролей, так и участвующих в эпизодах и массовых сценах. Критика Вахтангова преследовала одну цель: помочь молодым актерам, а средства были самые различные. Критикуя новые спектакли других театров, Вахтангов разбирал постановку и игру актеров, исходя из задач, поставленных перед собой данным творческим коллективом, а не вообще. Это исключительно важное качество в нынешних критических статьях нередко отсутствует. Как часто мы читаем статьи или слушаем устные выступления критиков, рассуждающих «о спектакле вообще», как будто не имеет значения, каким театром поставлен этот спектакль. Вахтангов считал — и справедливо, — что нельзя судить по шаблону о всех спектаклях, не учитывая направлений, творческих особенностей МХТ, Малого, театра Мейерхольда, Камерного театра и т. д. Находя достоинства и недостатки в постановках перечисленных театров,

Вахтангов в первую очередь решал для себя вопрос, способствует ли данное направление театра полноценному выявлению актера в работе над сценическим образом? Вахтангов, например, резко критиковал Камерный театр за незнание актера, за увлечение зрелищной стороной в ущерб содержанию, что, с его точки зрения, приводило к бездушной, манерной форме.

Режиссерское искусство в театре Вахтангов критиковал с позиций умения раскрыть содержание пьесы и найти, обязательно найти соответствующую форму для данного драматургического материала. И последнее— о вахтанговском понимании восприятия театральной критики. Не под каждый топор должен подставлять свою голову художник. Художник в принципиальных для себя вопросах должен отстаивать свои творческие позиции, не сдавать их, как бы ни жалили его критические перья. Вахтангову самому пришлось при жизни испытать беспощадный, злой критический обстрел ряда его работ, в том числе и чеховской «Свадьбы». Мы, ученики Вахтангова, можем сегодня только восхищаться стойкостью нашего учителя, который, невзирая ни на что, смело осуществил на сценах театров трагический «Гадибук» и солнечную, жизнерадостную «Турандот».

Театр Вахтангова после смерти учителя прожил большую жизнь. На нашем пути были подъемы и падения, творческие радости и глубокие разочарования. Нам случалось подчас сбиваться с пути, намеченного учителем, и не всегда по своей вине. В период, когда была распространена «теория» нивелировки театральных направлений, и в нашей среде находились товарищи, считавшие, что эти безликие позиции должен занять Вахтанговский театр. У нас были периоды застоя, самоуспокоенности, но «пепел Клааса стучал в наши сердца», как он стучал в сердце Тияя Уленшигеля, напоминая нам горячее, страстное, полное жизнедеятельной любви к своему народу искусство Евгения Богратионовича Вахтангова.

Работа Вахтангова над «Свадьбой» была для нас, свидетелей и участников его труда, театральным университетом. За время репетиций «Свадьбы» мы прошли у Вахтангова науку создания образов одновременно и гротескных и правдивых, школу внутренне одухотворенного и внешне выразительного актерского мастерства. Мы поняли, какое огромное значение имеет раскрытие стилевых особенностей творчества данного драматурга и какое точное искусство необходимо для выявления самой сущности творчества того или иного писателя в современной форме спектакля. Мы проникли в своеобразное чеховское понимание трагедии и комедии. Мы приобрели чувство жанра и особенно жанра трагикомедии, образцом которого была «Свадьба» Чехова. Мы навсегда запомнили ценнейшие режиссерские уроки в сфере работы с актером. А главное, мы учились строить театр, быть принципиальными в критических оценках как чужих работ, так и своих собственных. Вахтангов воспитывал наш вкус во всех областях жизни театра.

Мы вспоминаем заглавие замечательной статьи Вахтангова «С художника спросится...» Это название является вечным напоминанием каждому из нас о нашей ответственности перед народом, ответственности идейной, художественной, этической. Без этого чувства ответственности перед народом, без такого подлинно гражданского отношения к искусству Вахтангов не мыслит театра.

Пусть же всегда живут в наших сердцах и горячо звучат в нашей памяти эти слова: «С художника спросится». Передавая новым поколениям эстафету вахтанговского служения театру, мы произносим в назидание молодежи слова нашего учителя: «С художника спросится».

Когда нас покидает чувство современности, когда мы забываем, ради чего отдаем свои жизни театру, пусть загорятся перед нашим мысленным взором эти слова: «С художника спросится».

Для Станиславского и Немировича-Данченко, предельно убедительно раскрывших пьесы Чехова в Художественном театре в дореволюционные годы, Чехов был писателем, который «боролся с пошлостью, мещанством и мечтал о лучшей жизни. Эта борьба за нее и стремление к ней стали сверхзадачей многих его произведений», — писал К. С. Станиславский.

Для Вахтангова, поставившего Чехова после Великой Октябрьской революции, сверхзадача определялась как борьба со всем строем жизни, оставшимся от старой, навеки уходящей с исторической сцены дореволюционной России, как утверждение новых человеческих отношений, пришедших в жизнь вместе с революцией.

ГЛАВА
ВТОРАЯ



ЧУДО
СВЯТОГО АНТОНИЯ



1921 г.

П

ередняя в провинциальном французском доме у богатых буржуа. На фоне белых стен висит вешалка с цилиндрами, котелками и черными пальто. В доме траур. Умерла старая тетка, мадемуазель Ортанс. Сейчас в столовой идут помин-

На траурный обед собрались родственники. В передней старая служанка Виржини моет пол большой щеткой, изредка вытирая уголком передника слезу. Раздается звонок. Виржини отворяет дверь. На пороге стоит высокий худой старик с непокрытой головой, босой, одетый в длинную холщовую, заплатанную во многих местах бесцветную одежду — нечто среднее между традиционным одеянием святых, как их пишут на полотнах эпохи Возрождения, и старинным халатом. Уже самое начало диалога Антония и Виржини

вводит зрителя в напряженную атмосферу событий, выходящих за пределы обычной жизни:

«Виржини (*приоткрывая дверь*). Что там такое?.. Вот в тридцать шестой раз звонят... Еще один бедный! Что вам надо?

Св. Антоний. Я хочу войти.

Виржини. Нет, нет; вы слишком выпачканы в грязи. Оставайтесь там... Что вы желаете?

Св. Антоний. Я желаю войти.

Виржини. Зачем?..

Св. Антоний. Чтоб воскресить мадемуазель Ортанс.

Виржини. Чтоб воскресить мадемуазель Ортанс? Что это за история?.. Кто вы такой?..

Св. Антоний. Я святой Антоний.

Виржини. Падуанский?..

Св. Антоний. Вот именно.

В и р ж и н и . Иисусе! Мария! Это верно!..»

И старая служанка, впустив святого Антония, падает перед ним на колени и начинает читать молитвы. «Святой Антоний, помилуй нас! Великий святой Антоний, молись за нас!..» Но тут же религиозный порыв сменяется у женщины строгим, деловым окриком: «Вот половик: оботрите ноги... Лучше оботрите; говорят вам, лучше!» Виржини быстро осваивается в обращении с необычным гостем, она рассказывает о смерти своей госпожи, о наследстве в два миллиона, которые госпожа Ортанс оставила своим племянникам—господину Гюставу и господину Ашилаю. Разболтавшись, она забывает о главном — зачем пришел святой Антоний.

«В и р ж и н и . Что вы от нее хотите?..

Св. А н т о н и й . Я уже сказал вам, я хочу возвратить ей жизнь.

В и р ж и н и . Но тогда не будет наследников?

Св. А н т о н и й . Само собой.

В и р ж и н и . А что скажет господин Гюстав?

Св. А н т о н и й . Я не знаю.

В и р ж и н и . А три тысячи франков, которые она мне подарила, потому что умерла, — она их возьмет назад?

Св. А н т о н и й . Само собой.

В и р ж и н и . Это досадно.

Св. А н т о н и й . Если вы боитесь лишиться ваших трех тысяч франков...

В и р ж и н и . Трех тысяч трехсот франков.

Св. А н т о н и й . Если вы боитесь их лишиться, то я ее не воскрешу.

В и р ж и н и . А нельзя ли так, чтобы они остались у меня и чтоб она жила?

Св. А н т о н и й . Нет, надо выбрать одно или другое... Ради ваших молитв я сошел на землю, вам теперь надо сделать выбор.

В и р ж и н и (*после минутного размышления*). Все-таки воскресите ее».

Экспозиция пьесы и спектакля вводила зрителей в сферу событий исключительных, небывалых, невозможных в реальной жизни. Но в то же время вся сцена святого Антония с Виржини, их разговор звучали бытово, очень просто, как будто речь шла не о воскресении из мертвых, а, скажем, об очередном визите лечащего врача.

У Виржини быстро устанавливаются дружеские отношения со святым Антонием, она даже использует его как помощника, заставляет принести ведро воды и переставить мебель. Одинокой старой женщине не с кем поговорить, и сейчас, обрадовавшись случаю, она рассказывает пришедшему обо всем — и о самой умершей, и о ее многочисленных родственниках, собравшихся на погребение покойной, и о меню сегодняшнего завтрака, и о винах, которые поданы к столу. В ее болтовне ощущается наслаждение самим процессом разговора, самой возможностью пообщаться с внимательным собеседником. В этом эпизоде сразу ощущаешь, как одинока эта женщина,

как редко уделяли ей внимание. Но вот наступает момент, когда Виржини должна будет лишиться этого внимательного к ней собеседника. Уже завтрак подходит к концу, уже лакей Жозеф подает к столу куропатки. Виржини встает на колени перед святым Антонием:

«Виржини. Я хотела бы просить вас...

Св. Антоний. Говорите же, не стесняйтесь...

Виржини. Дайте мне ваше благословение, пока мы одни. Когда придут господа, они меня выпроводят, я вас больше не увижу. Дайте же мне теперь ваше благословение, потому что я стара и очень в нем нуждаюсь...

Св. Антоний (*встает и благословляет ее*). Дочь моя, благословляю тебя, потому что ты добра, проста духом, проста сердцем, безупречна, без боязни и без лукавства перед великими тайнами и верна твоим смиренным обязанностям».

Ясный образ Виржини, исполненный внутренней чистоты и человеческого обаяния, переключается с образом служанки Фелиситэ в замечательном произведении Флобера «Простая душа». Фелиситэ — «простая душа», она как бы ничем не примечательна. Их немало, таких женщин, как она, с такой же горькой судьбой, как у нее, в этом буржуазном обществе, основанном на социальном неравенстве. Одиночество — удел многих женщин этой социальной среды, вынужденных всю жизнь служить чужому счастью, чужой радости. Фелиситэ у Флобера лишена даже счастья растить чужих детей. Она нашла себе утешение. У нее есть попугай, к которому она привязана всей душой. Но неумолимая и жестокая судьба лишает ее последней радости — умирает попугай. В ее комнате остается жить изъеденное молью чучело птицы, ее единственного друга, с которым она провела много лет жизни. Мы волнуемся, читая финал этого высокочеловеческого произведения Флобера. Проникновенно написана сцена смерти одинокой Фелиситэ, когда в ее угасающем сознании попугай оживает и вдруг, поднявшись с подставки, взлетает высоко вверх, в заоблачную высь, в голубое небо. Эти «простые души», глубоко человеческие люди, подавленные тяжелыми условиями жизни, вызывают у нас горячее сочувствие; нам хочется им помочь, защитить их; нам хочется яростно бороться с законами этого общества, где попирается человеческое достоинство, где простая, хорошая женщина лишена человеческого счастья, обречена на одиночество.

Естественно, что всякое гуманистическое произведение дорого нам потому, что вызывает у нас чувство любви к простым людям, показанным в нем, заставляет нас пережить вместе с ними их судьбу, а иногда и по-хорошему поплакать над их нескладной жизнью или сжимать кулаки от гнева и негодования. Как часто мы, деятели театра, мечтаем о том, чтобы получить для постановки такую современную пьесу, которая трогала бы людей, волновала бы их сердца, и как горько, когда зрители остаются равнодушными. А ведь наше сочувствие к герою произведения рождается прежде

всего в результате умения автора создать правдивую картину жизни, нарисовать своеобразные человеческие характеры, которые полюбились бы нам и за судьбу которых мы трепетали, забыв, что сидим в креслах театра. Чем глубже сумел захватить нас автор правдой, истинной достоверностью происходящего, верностью характеров, тем сильнее эмоциональное воздействие такого искусства, искусства, помогающего человеку стать совершеннее, духовно богаче.

Обо всем этом хотелось сказать потому, что припомнилось, какую огромную силу эмоционального воздействия на зрителя приобрела пьеса Метерлинка в постановке Вахтангова...

В вахтанговском спектакле образ «простой души» Виржини противостоял всем многочисленным образам родственников ее госпожи — мадемуазель Ортанс.

Вахтангов в последнем варианте спектакля «Чудо святого Антония» (на этих репетициях мне посчастливилось присутствовать, а в дальнейшем и непосредственно репетировать) в процитированной выше экспозиции — в разговоре Антония и Виржини — создавал на сцене исключительно привлекательные человеческие отношения между «святым» и служанкой, добиваясь от репетировавших эти роли Ю. Завадского и К. Котлубай большой простоты, правды и человечности. Служанка Виржини ловко управлялась с вещами — с ведром, со щетками для мытья пола, с ковриком для ног, который она расстилала у входной двери. Работа, которую проделывала К. Котлубай, тщательно была проверена с точки зрения правильности физических действий. Ведро, которое нес Завадский, направляясь за водой, было пустым, когда же Завадский возвращался, то он, по требованию Вахтангова, должен был так нести ведро, чтобы чувствовалось, что оно до краев наполнено водой. У Завадского это сперва не выходило: ведро получалось «неполное», не была передана его тяжесть, не была выражена особая сосредоточенность человека, опасющегося расплескать воду. Евгений Богратионович велел по-настоящему наполнить ведро и заставил Завадского несколько раз подряд пронести его по сцене так, чтобы не пролить на пол ни капли. Он все время добивался достоверности физических действий и бытовых подробностей, столь необходимых ему здесь, как мы это поняли позднее, для осуществления своего замысла постановки.

Начало спектакля Вахтангов строил так для того, чтобы оттенить все последующее, чтобы сделать более разительным контраст с фантастическим, невероятным появлением «святого». В этих контрастах простой экспозиции спектакля, его подчеркнута обыденного начала и дальнейшего остродинамического развития действия — яркого, выразительного, пластически точного — и заключается режиссерский прием Вахтангова, нашедшего интереснейшую форму постановки пьесы Метерлинка.

...Вот в дверях, вызванный Виржини, появляется господин Гюстав, один из наследников мадемуазель Ортанс. Это маленький, кругленький чело-

вечек (его талантливо, с большим комедийным блеском играл О. Басов); с изумлением и недовольством останавливает он свой взор на «проходимце», одетом в заштопанное платье, да вдобавок еще босом.

«Г ю с т а в . Чт)о это такое? Что вам надо? Кто вы такой?»

Св. А н т о н и й . Святой Антоний.

Г ю с т а в . Вы сумасшедший?

Св. А н т о н и й . Падуанский.

Г ю с т а в . Это что еще за шутки? Я не имею желания смеяться. Вы пьяны?.. Да, наконец, зачем вы здесь?

Св. А н т о н и й . Я хочу воскресить вашу тетку.

Г ю с т а в . Как?! Воскресить мою тетку? (*К Виржини.*) Он совсем пьян. Зачем ты его впустила? (*Господин Гюстав теряет терпение.*) Вы начинаете мне надоедать. Гости ждут. Вот выход, послушайте, поскорее!

Св. А н т о н и й . Я выйду, только возвратив ей жизнь.

Г ю с т а в . А! Вот как! хорошо! Мы посмотрим! (*Зовет лакея.*) Жозеф!»

Виляя фалдами фрака, неся на подносе куропаток, влетает бойкий, расторопный лакей Жозеф. Получив распоряжение выпроводить непрошеного гостя за дверь, Жозеф пробует раньше урезонить Антония вежливыми предложениями покинуть дом. Антоний молчит. Вспыхнув, как все темпераментные галльские натуры, Жозеф хочет ловким приемом выбросить Антония за дверь, но сам отлетает от него, как мяч от стенки. Все попытки остаются тщетными.

«Ж о з е ф . Сударь!..

Г ю с т а в . Ну, что же?

Ж о з е ф . Я не знаю, что это такое... Он пустил корни. Его не сдвинешь с места.

Г ю с т а в . Я помогу тебе».

Хозяин и лакей берутся за веревку, опоясывающую святого Антония, и пробуют подтащить его к двери. Но Антоний стоит неподвижно, устремив взор к дверям той комнаты, где покоится умершая. Жозеф, наклонившись, упирается плечом в живот святого Антония. Сзади на него наваливается толстенькая фигура господина Гюстава. Этот прием оказывается также безрезультатным. Ноги Жозефа и Гюстава скользят по полу, мы слышим только междометия и восклицания, издаваемые людьми, которые делают отчаянные усилия, чтобы сдвинуть с места непосильную тяжесть. Наконец, хозяин и лакей, поняв, что это безуспешно, в изнеможении опускаются на ступеньки, запыхавшиеся, злые, потрясенные необычайной силой святого Антония. Гюстав, наклонившись к Жозефу, доверительно предупреждает его:

«Г ю с т а в . У него колоссальная сила!.. Попытаемся взять его кро-
тостью...».

И, сразу сменив грубый тон на вежливый, даже подобострастный,

Гюстав—Басов с исключительной мягкостью и любезностью начинает «светский» разговор с Антонием:

«Гю с т а в . Ну, послушайте, мой друг, вы понимаете, что в такой день, как сегодня... хоронят мою тетку, мою бедную достойную тетку...

С в . А н т о н и й . Я пришел ее воскресить.

Гю с т а в . Но вы понимаете, что время неподходящее... Гости ждут, куропатки стынут, и к тому же мы не расположены смеяться...».

Эта вторая сцена, построенная на столкновении практичных буржуа, ревностных католиков, со святым Антонием, представителем того мира, какой они считают для себя священным, делала конфликт исключительно острым.

В Гюставе Осип Николаевич Басов был истинным французом. Небольшого роста, кругленький, подвижной, он вел роль в живом ритме и темпе, характерном для этой порывистой нации. Быстро воспламеняясь в темпераментных сценах столкновений с Антонием и теряя контроль над собой, он спохватывался, осознавая разницу в своем и его социальном положении. Не подобает ему, господину Гюставу, проявлять слабость в присутствии постороннего человека, гостей и родственников. Гюстав, как гласит популярная французская поговорка, «делал приятную мину при плохой игре». Но стремление завуалировать улыбкой нелепость своего положения плохо удавалось Гюставу—Басову. Речевая сторона у исполнителей была на высоком уровне. Неожиданные интонации, словесные дуэли, стычки, типичные для французского диалога, звучали и на русском языке у Басова таким образом, что мы ощущали мелодику и характер французской речи. Этому приему научил всех нас Евгений Богратионович Вахтангов.

Рисунок сценического движения у Басова — маленькой, толстенькой фигуры на коротеньких ножках, все время танцующих, ни на минуту не останавливающихся, — вся повадка Гюстава напоминали людей из салонов и гостиных провинциального французского общества, которых принято было называть «шаркунами». Внешняя воспитанность — правда, плохого стиля и вкуса — в сочетании с внутренней пустотой, отсутствием истинной культуры — вот тонкий характер, созданный умным талантливым актером Басовым в роли Гюстава в соответствии с требованиями Вахтангова.

Для сценического разрешения этого эпизода, как и для всего спектакля, в котором вскрывалась ханжеская сущность «верующих» буржуа, Вахтангов использовал приемы сатирической театральной графики.

В «Чуде» я играл слугу Жозефа, а после — роли Гюстава и Ашилла. И во всех этих трех ролях я с необычайной отчетливостью ощущал в момент пребывания на сцене необходимость точного и строгого выполнения заданного Вахтанговым внешнего рисунка роли и пунктуального осуществления предначертанных Вахтанговым мизансцен. Дело в том, что театральная сатира выражалась тут Вахтанговым с помощью средств, которые

я бы назвал графическими. Я имею в виду такую своеобразную лепку фигуры, когда каждое движение, поворот головы, взгляд имеют существенное значение.

Многие театроведы считают, что для формы этого спектакля, для внешнего выражения его идеи Вахтангов использовал прием гротеска. Я не могу согласиться с этим утверждением ни как студент, наблюдавший спектакль из зрительного зала и присутствовавший на всех репетициях Евгения Богратионовича, ни как исполнитель нескольких ролей в этом спектакле. Характер актерской игры в нем был реалистическим. Евгений Богратионович с исключительной настойчивостью добивался полной и беззаветной веры в предлагаемые обстоятельства. Сама ситуация, в которую поставлены персонажи метерлинковского «Чуда святого Антония», настолько необычна, что «усиливать» ее некоей специальной возбужденностью актерской игры не было никакой надобности, — это могло бы только нарушить ощущение сценической правды. Но, с другой стороны, следовало, разумеется, опасаться и бесформенности, разболтанности, ритмичности действия.

Сатирическую пьесу Метерлинка в первые послереволюционные годы нужно было сыграть так, чтобы спектакль по духу своему был как можно более созвучен времени, чтобы в нем зритель увидел, почувствовал гневное обличение пороков буржуазного общества — ханжества, бездушия, мещанской ограниченности. Мы стремились сделать это, пользуясь приемом сатирической комедии. Для этой цели в нашем распоряжении было два сильных средства: первое — психологический анализ человеческих намерений, мыслей, поступков; второе — выявление их в пластически выразительных, четких мизансценах. Анализируя человеческие мысли и чувства, мы — актеры и режиссеры — становимся психологами и тонкими наблюдателями внутренних движений не только человеческой психики, но и «физики». Этот второй момент представляет собой чрезвычайно важную составную часть сатирического искусства.

Нередко внутренние, психологические процессы проявляются внешне у людей крайне неожиданно: действия их, поступки прямо противоположны их внутреннему состоянию, совершенно не соответствуют порой тому, что представляет собой, казалось бы, данный человек.

Вот этот контраст между психологическим состоянием и «физическим» его проявлением создает огромные возможности для творческой фантазии актера в комедийном и сатирическом плане, и было бы грешно не воспользоваться ими.

В только что упомянутой сцене Гюстава и Жозефа сатирическое осмеяние возникало в результате несоответствия манеры, правил поведения благовоспитанных людей и их конкретных поступков. Вышвырнуть за дверь непрошеного гостя, бродягу, посягнувшего на их благополучие, — вот первое, что приходит на ум «почтенным» буржуа. Если Виржини готова от-

дать свои три тысячи триста франков, чтобы вернуть жизнь своей хозяйке, то Гюстав, едва заслышав о возможности воскрешения тетки, сразу пугается. Больше всего он боится потерять наследство. Вот почему, забывая о своем достоинстве, утратив всю свою респектабельность, он вступает в малопочтенную схватку с Антонием, стараясь всеми средствами отделаться от опасного гостя. В чистеньком сюртучке, в накрахмаленном ослепительном воротничке, в изящных лакированных ботинках, вместе со своим лакеем Жозефом — щеголем, одетым во фрак, они составляют разительный контраст со святым Антонием, спокойным, величавым, одетым в лохмотья. Это несоответствие, контрастность положения усиливаются еще в тот момент, когда Гюстав, потеряв надежду одолеть Антония с помощью грубой физической силы, переходит на вежливый разговор. Зритель видит, что происходит в душе у Гюстава и Жозефа, видит разбушевавшиеся в борьбе темпераменты и в то же время «милая», «добрая улыбка», «ласкающие, воркующие интонации» голоса создают сценический контраст, рождающий смех в зрительном зале. Что должны выражать фигуры только что боровшихся, разгоряченных людей? Решимость дальше продолжать драку. А мы видим, как они становятся подобострастными и заискивающими по отношению к врагу. Что должны выражать лица и глаза вояк-неудачников? Неприязнь и злобу. Мы же видим «ангельски покорные» сладчайшие взоры, с «нежностью» бросаемые на врага.

Оттенить контрастность, сделать ее не только понятной, но и зримой — есть сценическая задача, выполнение которой требует рельефности, если хотите, графической ясности развития действия, выразительных мизансцен. Этой, я бы сказал, «графической театральности» и добивался Вахтангов. Уж если я произнес слово «театральность», мне хочется сказать, какое содержание я вкладываю в это понятие. Театральность — это сценическая правда, рожденная выразительными средствами театра, фантазией художника, раскрывающего жизнь во всей ее сложной многогранности, как результат глубокого познания художником своей эпохи, ее людей, а не примитивного стремления подражать жизни, копировать лишь внешние ее признаки.

Стиль и манеру решения спектакля «Чудо» я попытаюсь определить позднее, а сейчас продолжу рассказ о событиях, чтобы помочь читающему эти строки наглядно представить себе необычность сценических ситуаций, понять своеобразие режиссерского решения метерлинковской пьесы Вахтанговым...

Мы оставили господина Гюстава и лакея Жозефа сидящими на ступеньках. В этой мизансцене и застаёт их другой племянник — Ашиль (Н. Тураев ради контраста с живым, сметливым Гюставом играл Ашиля медлительным тугодумом).

«Ашиль. Что такое, Гюстав? ..Что случилось? Все ждут. Куропатки...».

Тут только господин Ашиль заметил бродягу, стоящего в вестибюле. Недоразумение начинает приобретать характер семейного скандала. В вестибюле появляются родственники, оторвавшиеся от поминального стола. За воротниками мужчин мы видим салфетки, кое-кто несет в руках вилки с остатками еды, недопитые бокалы с вином. Гости дожевывают и допивают на ходу. Кто-то предлагает: «Надо потребовать полицию... Пошлите за полицейским...».

Г ю с т а в . Нет, нет, нет, не надо полицейских, я не хочу полицейских. В особенности не надо скандала в такой день, как сегодня».

И вдруг внимание Гюстава, а за ним и Ашиля отвлекается на минуту от святого Антония. Что же могло отвлечь их от виновника переполоха? Оказывается, будущие владельцы встревожены неисправностью каменного пола.

« А ш и л ь . Гюстав!

Г ю с т а в . Что?

А ш и л ь . Ты заметил, что две-три плиты в сенях испорчены, налево, там налево, с краю?

Г ю с т а в . Да, я заметил. Это ничего... Я рассчитываю заменить этот плитный пол мозаикой...

А ш и л ь . Это будет веселее на вид.

Г ю с т а в . И в особенности более современно. Что касается этой двери с белыми занавесками, то у меня такая идея: окно с символическими изображениями охоты, торговли, промышленности, прогресса, с гирляндой из фруктов и из дичи».

Как видите, еще не успели похоронить тетку, вынести из дома тело покойной, прожившей в этом особняке семьдесят три года, а уже обсуждается проект перестройки здания. Смерть старухи доставляет тайное, еле скрываемое удовольствие племянникам. Наследство в два миллиона — вот главное событие, порождающее хорошее, оптимистическое самочувствие. Поминки превращаются в веселый праздник, как это, увы, часто бывает в жизни на поминальных обедах.

Вестибюль заполняется все новыми и новыми участниками тризны. Появляется кюре—человек непомерной толщины, весь лоснящийся от обилия съеденных блюд и выпитого вина. Воспользовавшись появлением священника, господин Ашиль пробует двинуть на Антония эту фигуру.

«А ш и л ь . А вот господин кюре вас узнал и явился исполнить свои обязанности. Подойдите, господин кюре: святые — это по вашей части. *(Тихо, священнику.)* Отзовем его осторожно за двери, не подавая вида, а уж раз он будет за дверями — прощайте...».

Тут мне хочется описать самый прием исполнения Б. Щукиным роли кюре. Щукин был широкоплечим, коренастым, плотным по своему физическому сложению, типично русским человеком. Голова с большим лбом давала возможность вылепить фигуру очень полную. Борис Васильевич надевал

большие толщинки, получался толстый живот и круглые плечи. В молодом актерском возрасте «предательницей» при исполнении ярко характерных ролей нередко оказывается тонкая юношеская шея. Щукин, подняв повыше плечи под рясой кюре, прикрывал шею воротничком священника (удачно замаскировав «опасное» место). С помощью специально найденного грима расширялись скулы, прикрывались глаза, как у человека, заплывшего жиром, любителя плотно поесть. Щукин создавал некий прообраз Гаргантюа, этого жизнелюбивого здоровяка, предающегося чревоугодию, да и другим радостям земного бытия. За всей повадкой кюре чувствовалось, что это существо греховное, страдающее многими пороками. Наверное, после вкусного обеда он, поднимая конец рясы, доставал золотой портсигар и закурил в отдаленной комнате гаванскую сигару (в обществе, на людях духовным лицам не полагалось курить) и, пуская колечками дым, наслаждался его ароматом. Чувствовалось, что щукинский кюре был и любителем прекрасного пола. При всей своей полноте он стремился быть изящным. Так часто бывает у тучных людей — полнота соединяется с изяществом и грациозностью. Грациозность была кокетливой, почти женственной. Внешний облик священника, свидетельствовал о том, с какой графической точностью лепил эту фигуру совсем еще молодой тогда талантливый артист.

Но в работе над ролью «создать фигуру» — только половина актерского дела. Необходимо снабдить внешний образ речью, органически сливающейся с графическим внешним рисунком роли. И Щукин нашел тут великолепный прием — говорить высоким, тонким теноровым голосом, нараспев. Начиная речь мелодичным и медоточивым голосом, Щукин, постепенно усиливая звук, незаметно переходил на речитатив церковной службы, а затем — и на пение. Это нарастание происходило постепенно, незаметно, и мы неожиданно в конце фразы вдруг замечали, что, оказывается, щукинский кюре не говорит на сцене, а поет. Прием этот — смелый, яркий и необычный — выполнялся Щукиным с исключительной артистичностью.

Мы помним, что господин Ашиль предложил применить «военную хитрость» — отозвать святого Антония за дверь. Кюре издалека приступает к цели.

«Священник *(отечески-елейно)*. Великий святой Антоний, ваш смиренный слуга приветствует ваш приход на эту землю, которую вы удостоили посетить. Что угодно вашей святости?»

Последние слова были на грани речитатива, переходящего в пение.

«С в. А н т о н и й. Воскресить мадемуазель Ортанс.

Священник. Правда, она умерла, эта бедная дама!.. Но такое чудо легко совершить величайшему из наших святых... Дорогая покойница особенно почитала вас...».

Тут Щукин переглядывался с окружающими его родственниками и гостями и незаметно для Антония иронически пожимал плечами, пряча улыбку и стремясь сохранить «серьез».

«С в я щ е н н и к, И так, я поведу вас к ней, удостоьте следовать за мной, ваша святость!.. *(Направляется к выходу на улицу и указывает дорогу святому Антонию.)* Вот сюда».

В переводе — «вот здесь», но Вахтангов и Щукин предпочли «вот сюда» — слова более удобные для пения. «Во-о-т сю-ю-юда», — тянул Щукин.

«Св. Антоний *(указывает на дверь справа)*. Нет, сюда... Она там».

Кюре смущен. В недоумении переглянувшись с Гюставом и Ашилле и получив от них молчаливое предложение действовать дальше, он пытается убедить Антония, что тело по причине большого наплыва посетителей поставлено в доме напротив, и заканчивает свою тираду опять нараспев, в нос:

«С в я щ е н н и к. Пусть ваша святость, дабы убедиться в противном, удостоит последовать за мной на одну минуту на улицу, чтобы увидеть там свет свечей и траурное убранство.

«Св. Антоний. Я пойду туда. *(Непоколебимо указывая по-прежнему направо)*».

Гости возмущены. Они ропщут. Предлагают общими усилиями вытолкать «святого» Антония. Скандал разрастается, и, как всегда, ищут виновника происшествия. Это, конечно, Виржини. На нее набрасываются все присутствующие.

«А ш и л л ь. Кто ему сказал, что тело там?»

Г ю с т а в. Это Виржини, она болтает всякий вздор... *(Ропот возмущения среди гостей.)*

В и р ж и н и. Я, сударь!.. Ах, нет, могу сказать... Я работала, я говорила «да», «нет», «вот и все»... Не правда ли, святой Антоний? *(Святой не отвечает.)* Да отвечайте же, если с вами говорят вежливо!

Св. Антоний *(по-прежнему кротко)*. Она мне не сказала.

В и р ж и н и. Вот видите!.. Это святой!.. Он знал всё заранее... Он всё знает, говорю я вам...».

Вдруг в предприимчивой голове господина Ашилля возникает план пригласить доктора, доедающего форель в столовой. Сумасшедший — это же дело доктора... Образ доктора — одна из интересных работ Бориса Евгеньевича Захавы. У него были беспорядочно разбросанные по лбу волосы, так называемые «моржовые усы», прикрывающие верхнюю губу, черный сюртук, тонкие ноги в виде буквы X, руки, прижатые локтями к бокам и разведенные в стороны с ладонями, приподнятыми вверх. (Так врач, вымыв руки, ждет, пока ему подадут полотенце.) Захава выходил, дожевывая форель, с салфеткой за воротником и, вперив свой профессиональный глаз в святого Антония, несколько мгновений молча изучал пациента.

Надо заметить, что Захава, работая над этой ролью, долго и настойчиво изучал врачей, их повадки, манеру обращаться с больными, форму общения, типичную для крупных медиков,— слегка покровительственную и

слегка панибратскую. Москвичи двадцатых годов узнавали в образе, созданном Захавой, знакомых, хорошо известных профессоров. Грубоватую речь с большим апломбом Захава подметил у известного московского хирурга, приглашенного к Евгению Богратионовичу перед операцией, а манеру осматривать и выслушивать больного — у профессора-кардиолога. Образ, созданный Захавой, так же как и образы Щукина, Басова, был безупречно точен с точки зрения графического рисунка роли. Интонационная сторона роли вполне соответствовала манерам, движению, жестам. Все это гармонически сливалось воедино (пластическая и речевая сторона) и определяло собой характерность данного образа.

Кстати сказать, часто спорят о том, «с чего начинать»? Что больше способствует быстрейшему овладению характерностью роли, а затем и всем образом — речь или движение? Не берусь решать этот спор, могу только сказать о своем методе, отнюдь не считая его единственно верным. Почти во всех работах над ролями я в первую очередь находил движение, жест, характерную для моего героя манеру вести себя на людях, жестикулировать. Я четко представляю себе внешний облик моего героя, его фигуру, одежду, лицо, прическу, нос, брови, глаза, его манеру смотреть на окружающих и уже потом, в дальнейшем, ищу речевую, голосовую сторону роли. В «Чуде святого Антония» из-за того, что нам пришлось играть французов, характер движения приобретал особенно большое значение. Темпоритм движения французов примерно в два раза быстрее русских. Отсюда и речь должна соответствовать темпу движения.

Итак, дожевывая форель, появился доктор. Звучат профессиональные расспросы, характерные для начала осмотра пациента.

«Доктор. Что такое?.. Сумасшедший?.. Больной?.. Пьяница?..»
(Посмотрев на «святого», ставит «мудрый» диагноз для окружающих.)
Это нищий! Тут ничего не поделаешь! В чем дело, друг? Плохи дела? Чего-нибудь желаете?

Св. Антоний. Воскресить мадемуазель Ортанс.

Доктор. Ах, прекрасно, я понимаю, вы не врач... *(Пошутил, сам принял остроту и рассмеялся доктор.)* Вы позволите мне взять вашу руку? Вы не больны?»

Начинается медицинский осмотр Антония. Делал это Захава безупречно, по-настоящему профессионально. Вынуть слуховую трубку, надеть ушко на горлышко, приложить ее точно к сердцу, к легким, пощупать голову, просчитать пульс было делом двух минут. Следует безапелляционный диагноз: это сумасшедший, маньяк и, во избежание неприятностей, лучше всего позволить ему войти на минуту в комнату госпожи Ортанс. Эта маленькая уступка никому ничего не будет стоить. Наступает пауза, все смотрят на Гюстава, ему надо решать этот вопрос.

«Гюстав *(со вздохом)*. Хорошо, покончим с этим... Но я прошу, не надо говорить никому об этом смеха достойном случае.

А ш и л л ь (*взяв под руку Гюстава, тихо*). Драгоценности тетки лежат на камине...

Г ю с т а в. Знаю... я буду следить, потому что, сознаюсь тебе, я не имею доверия... (*К святому Антонию, резко и недовольным тоном*.) Войдите... поскорее, пожалуйста, мы еще не позавтракали... (*Все направляются в комнату, где лежит тело мадемуазель Ортанс.*)»

* * *

Так заканчивался первый акт спектакля. Однако я рассказал лишь о взаимоотношениях основных действующих лиц. Между тем в режиссерской партитуре этого спектакля очень важное значение имели эпизодические роли родственников и гостей, находившихся на сцене на протяжении почти всего акта и активно участвовавших в действии. Это был своеобразный оркестровый ансамбль, который мастерски аккомпанировал солирующим инструментам — основным исполнителям. Евгений Богратионович был замечательным режиссером-«дирижером», великолепно умел строить массовые сцены, добиваясь их согласованного ансамблевого звучания.

Какими средствами добивался он огромной выразительности массовых сцен? Конечно, он точно и конкретно определял сценические задачи, которые надлежало активно выполнять каждому из участников массовой сцены, каждому исполнителю эпизодической роли. Но секрет Вахтангова был не в этом, во всяком случае, не только в этом. Вахтангов уделял огромное внимание динамическому рисунку всей сцены и подчинял этому динамическому рисунку — нарастанию движения, его кульминации, спаду, новому подъему и т. д. — движения и темпо-ритмы каждого актера.

В своих занятиях с молодыми вахтанговцами, исполнителями спектакля «Чудо», Евгений Богратионович намечал, решал интересные проблемы сценического движения и ритма. Эти вопросы очень интересовали меня с первых шагов моей режиссерской и актерской деятельности. Позднее мне посчастливилось быть помощником Вахтангова именно в этой части, когда готовилась «Принцесса Турандот», а также в еврейской студии «Культур-лига», где я вел класс сценического движения и ритма. Работая над вопросами сценического движения, я понял, что в драматическом театре оно не только органически связано со звуком, оно вообще неотрывно от всего комплекса актерского мастерства. Когда движение становится самоцелью, тогда мы невольно оказываемся в плену балетной пластики, весьма ценной в хореографическом искусстве, но совершенно неприемлемой в драматическом театре.

Для того чтобы выявить эту взаимосвязь движения и звука, надо тщательно изучить законы зрительского внимания. В процессе своей педагогической практики я вел записи уроков, где стремился систематизировать свои наблюдения, сделать некоторые выводы. В момент нашего творчества

зритель отдает нам свое внимание. Мы должны дорожить им, беречь и уважать его. Чрезмерная нагрузка или недогрузка внимания слушателя и зрителя ведет за собой потерю этого внимания, что уже является катастрофой для режиссера и действующих в это время на сцене актеров. Попробуйте неуважительно, легкомысленно отнестись к вниманию зрителя, и вы тут же его потеряете. Вновь вернуть внимание стоит актеру больших усилий воли, мобилизации всех средств актерского мастерства. Мы получаем «в свое распоряжение» слуховое и зрительное внимание публики. Слух зрителей воспринимает текст, фразы, слово, паузы. Актер и режиссер в процессе работы над пьесой не только интерпретируют ее, но и добиваются выразительной лепки фразы, дикционной чистоты, мелодии речи, интонационной образности. Когда эти, казалось бы, элементарные задачи упускаются из виду, тогда-то и происходят «загадочные явления», вызывающие иной раз недоумение: в чем дело, ведь театр верно понял основную идею пьесы, ее зерно, а спектакль не пользуется успехом, «не звучит». Таких примеров можно привести очень много, особенно когда дело касается пьес, написанных стихами. Почти все наши театральные школы мало или плохо учат понимать и произносить стихи со сцены. Пушкина читают как Маяковского, а Тютчева — как Есенина. Такие ошибки совершают даже наши маститые и опытные актеры. Передать своеобразие поэта — искусство трудное, требующее большого и отточенного мастерства. Поэтому в программу первого же курса театральной школы надо включать как обязательную дисциплину работу над стихом. Осваивая стихотворную форму, артист неизбежно учится бережно относиться к авторской мысли, к ее развитию, ее движению. Кроме того, перед артистом возникает сложная задача воспроизвести, передать темперамент; свойственный и поэту-автору и образу, им созданному.

В наших школах ставят голоса, но не учат владеть тембром, характером звука. Между тем достаточно послушать в жизни нескольких человек, случайно собравшихся в одном обществе, чтобы понять, как разнообразны характеры, тембры голосов, темпо-ритмы разговорной речи, как гармонично и порой прихотливо они сочетаются в многоголосый сложный ансамбль. Скажем откровенно, мы, режиссеры, редко задумываемся над музыкальностью речи на сцене, над созданием ансамбля, разнообразного по краскам и по сочетанию голосов, тесситуре актерских речевых характеристик. Мы не думаем о разнообразии ритма и темпа в сценических дуэтах, трио, квартетах, секстетах и массовых сценах. В результате мы вместо богатства красок симфонического оркестра имеем звуковую партитуру губной гармошки...

К сфере зрительного внимания нашей аудитории мы адресуемся с помощью движения актеров, цвета декораций и костюмов, освещения — светом вечерним, утренним, радужно-солнечным, пасмурно-печальным и т. д. Движение актеров тут, конечно, должно быть наиболее существенным, наиболее

«заметным». Представьте себе такой эпизод. На сцене один актер. Он не произносит ни единого слова. Его сценическая задача — найти письмо, в котором он прочтет решение всей своей судьбы. Он входит на сцену, представляющую комнату, обставленную множеством вещей. Здесь и книжный шкаф, и туалетный столик, бюро со множеством ящиков. Вы следите за действиями актера, идущего по всей комнате и оглядывающего все предметы, стремясь определить место, где может находиться письмо. Ваше внимание следует за ним по всей сцене. Вот начинаются поиски в книжном шкафу — письма нет. Актер переходит к туалетному столику. Осмотрев ящики стола, актер направляется к бюро. Открыв гофрированную деревянную крышку, он начинает выдвигать ящик за ящиком. Вы следите уже только за его руками, вся комната в данный момент вас не интересует, так же как и вся фигура актера. Наконец, письмо найдено, он достает его из ящика; вас интересует теперь конверт, в который вложено письмо. Но вот быстрым движением отбрасывается конверт и разворачивается письмо. Актер, однако, не сразу начинает читать письмо. Он волнуется. Кроме того, ему важно, чтобы никто не застал его за чтением. Исполнитель быстрым движением руки прячет письмо за спину. Взгляд его на секунду застыл, он смотрит в одну точку: ваше внимание привлечено в данный момент только к глазам актера, к их выражению. Но вот актер двинулся к одной, другой, третьей двери, чтобы проверить, нет ли кого, не могут ли его застать врасплох, и вы провожаете его глазами и тут же вновь охватываете вниманием всю сцену. Он в безопасности. Вновь появляется заветное письмо, и вы снова собираете свое «расширившееся» на всю комнату внимание в фокус — к маленькому клочку бумаги. Реплика в одно слово ставит либо радостную, либо печальную для действующего лица точку — приговор. Сцена закончена.

Так мы прошли за актером по всем мизансценам этого эпизода, то расширяя, то сужая круг внимания. Актер легко управлял нашим вниманием, указывал ему нужные «адреса». Как же быть, однако, в спектакле «Чудо», да и в других подобных ему спектаклях? Ведь в этой пьесе на протяжении двух актов действует одновременно двадцать с лишним человек? Как тут быть со вниманием зрителя? Так же как в симфоническом произведении, где богатство оркестровки никогда не мешает ощущению темы, где аккомпанирующие инструменты не заглушают солирующих, так и в искусстве построения массовых сцен необходимо умело вылепить, построить основную линию, ведущую развитие действия. Режиссерское искусство композиции массовых сцен очень перекликается с работой художника, которому порой приходится компоновать на полотне большие массы. Мы знаем, что талантливые живописцы упорно работают над композиционным построением своих картин. В «Тайной вечере» Леонардо да Винчи или в «Явлении Христа народу» Александра Иванова вся композиция картин сводится к центру, к фигуре Христа. Но одновременно с фигурой Христа мы читаем и все окру-

жающие фигуры. Процесс внимания распадается на четыре периода: 1) непосредственное восприятие всего произведения в целом, 2) сосредоточивание на центральном эпизоде, 3) на массовых сценах, 4) восприятие всего произведения в целом, но уже в новом осмысленном качестве. Этот же процесс происходит в сознании зрителя и в те моменты спектакля, когда участвуют массы. Принцип построения массовых сцен может быть самый различный. Наиболее характерных принципов построения, однако, два:

1) когда масса действует как один организм, как единое целое;

2) когда каждый эпизод, каждая фигура тщательно разработаны, детализированы и в то же время подчинены основной мысли, которую режиссер проводит как центральную тему данного события на сцене.

В «Чуде святого Антония» Вахтангов заставлял массу действовать как единое целое. Этот принцип здесь был вполне уместен, ибо выражал стандартность и, так сказать, «нормативность», предписанную мешанской моралью, унифицированность реакций провинциальных буржуа, сталкивающихся со «святым». И у Гюстава, и у Жозефа, у кюре, у врача, у родственников и гостей покойной мадемуазель Ортанс — у всех, в сущности, одинаковая реакция на приход святого Антония. Особняком стоит лишь фигура Виржини.

Прием построения мизансцен в спектакле был фронтальный — барельефный. В центре располагалась группа основных действующих лиц, от них по правую и по левую сторону — гости и родственники покойной. Все мизансцены были скульптурно вылеплены. Перед каждым участником сцены были поставлены конкретные задачи скульптурной лепки фигуры, поисков выражения чувства в пластике, в движении, в ритме. Участник массовой сцены обязан был рельефно — в позе, в жесте, всем телом — выразить чувство гнева, неудовольствия, любопытства, огорчения, ожидания, нетерпения и т. п. Тут опять действовал закон, который исповедовал Вахтангов: важно не только непосредственно пережить то или иное чувство, но важно выразить пережитое.

И чувство партнера не ограничивается только сценическим общением, как толкуют некоторые систему Станиславского, а требует мастерства соединения фигур в выразительную мизансцену. Безликой, бесформенной мизансцены не могло быть в этом графически точном ярком спектакле. Актер обязан был учитывать стоящего рядом с ним партнера и составлять с ним — или с ними — гармоническую, композиционно-завершенную группу. Все группы «Чуда святого Антония» рождались на сцене произвольно. Знание и понимание режиссерских принципов и приема построения мизансцен возбуждали фантазию актеров. У них вырабатывалось чувство ответственности за то, чтобы каждый момент их пребывания на сцене был еще и предельно графически выразительным. Мы, участники этих сцен, без труда импровизировали самые затейливые группы, всегда осмысленные и подчеркивающие существо происходящего на сцене. Тот, кто непосред-

ственно имеет отношение к искусству сценическому или какому-либо другому, знает, как много мы берем из жизни, наблюдая события, происходящие на наших глазах. Тот, кто далек от искусства, пусть посмотрит нашими глазами на явления жизни, на мизансцены, создаваемые самой жизнью. Для этого надо только мысленно выбрать такое «место действия», где можно наблюдать большое количество людей. Например: вокзал — зал ожидания. Посмотрите, как сама жизнь лепит здесь сложнейший узор мизансцен, причудливо и умно располагая людей, ожидающих поезда. Мы видим людей сидящих, спящих, прогуливающих по залу, закусывающих, читающих, поющих, пересчитывающих свои чемоданы, беспокойно поглядывающих на часы, и т. д. и т. п. Уже само место действия определяет, что делают все эти люди, — все они ждут поезда. Подсказывается большая основная общая мизансцена. Но внимательно рассмотрите каждую группу в отдельности, и перед вами начнут раскрываться человеческие судьбы и интереснейшие отношения между людьми. Вы почти безошибочно определите родственные отношения и легко отличите супружескую чету от брата и сестры, от влюбленной пары и т. д. Вы сможете, не слыша их разговора, понять, как они друг к другу относятся и о чем говорят. Вы можете определить, в каком самочувствии они находятся. Предстоит ли им радостная или печальная поездка. В группе мужчин вы легко угадаете, кто начальник, а кто подчиненный. Чеховские «толстый и тонкий» живут, увы, и сегодня. Если вы внимательно взгляните в эти сцены, вы увидите, что в жизни естественное расположение людей порой гораздо интересней и живописней, чем на сценах многих театров, где режиссеры не думают о пластически выразительной форме спектакля. Посмотрите только на кисти рук и пальцы сидящих людей, и вы увидите исключительное богатство «выражений» рук даже в статические моменты, даже тогда, когда руки бездействуют.

На руки актеров в спектакле «Чудо святого Антония» Вахтангов обращал большое внимание. Особенно важно было то обстоятельство, что все мы должны были передать национальную, французскую манеру жестикулировать, которая, как известно, отличается от русской. Те, кто хорошо знают французов и наблюдали за их манерами и жестами, знают, как живо, легко и изящно ведет себя в жизни этот подвижной и общительный народ. Их руки часто в разговоре «живописуют». Если в руках француза какой-нибудь предмет, будь то рюмка, палочка, цепочка от часов, носовой платок, — этот предмет будет участвовать в разговоре, пояснять, указывать и т. д. и т. п. Сам собеседник также не будет бездействовать даже тогда, когда он не произносит слов. Здесь мы услышим междометия: о!, да!, да!., о ля-ля!.. Увидим изумленные брови, живые заинтересовавшиеся глаза, губы то поднятые, то опущенные, то поджатые, то расплывающиеся. Без конца будет изменяться выражение лица и глаз у экспансивного, жизнерадостного человека.

Мы знаем, что на сцене действие, движение чередуются с остановками. На нашем языке мы называем остановку точкой. Так же как мысль в завершении периода требует точки, так и сценическое движение, доведенное до осмысленного конца, требует точки. Условимся называть этот момент остановки движения моментом статуарности. Здесь весьма уместно обратиться к искусству скульптуры — оно наиболее убедительно объясняет актеру, что такое застывшее движение. Вспомним «Дискобола» Мирона, Венеру Милосскую, Аполлона Бельведерского, «Моисея» Микельанжело... Все эти шедевры гениально выражают не прекратившееся, а как бы застывшее движение, они словно живут, продолжая динамику заданного ритма. Так и в сценическом движении во время точки — момента статуарного — мы обязаны не терять накопленного ритма, продолжая пребывать в нем. Приведу пример: вы собирались закурить папиросу и уже зажгли спичку, она горит в ваших руках. В этот момент что-то необычное, яркое привлекло ваше внимание. В жизни бывает так: вы не тушите спичку, ваши руки и пальцы застыли в той же позе: правая держит на уровне рта и папиросы горящую спичку, левая — спичечную коробку. Если вас отвлекло нечто действительно очень важное, вы не измените положения рук, пока огонь не обожжет вам пальцы. На протяжении этого «момента статуарности» ваше неподвижное тело сохраняет всю выразительность застывшего движения, ваша поза естественна, непринужденна, в то время как если бы вам просто сказали: «Постойте минутку неподвижно», — вы замерли бы в искусственной и напряженной позе.

Жизненные наблюдения помогают нам в нашей сценической работе, как ничто другое. Сама жизнь так многообразна, так интересна по тем фактам человеческого бытия, явлений природы, какие в ней наблюдаются, что никакая изощренная фантазия художника ничего более интересного, более неожиданного и, я бы даже сказал, более яркого не сможет нам предложить.

Застывшие мраморные скульптуры античного мира являют нам высокий пример реалистического ощущения жизни. Человек изваян таким, каков он есть, но в идеальном, возвышенном понимании прекрасного в нем. Венера Милосская не только идеально красивая, пропорционально сложенная женщина, но и человеческая личность, несущая в мир вечно женственный покой, и в этой-то гармонии она прекрасна. Аполлон Бельведерский не только хорошо сложен и красив, но и одухотворен светлым разумом, и здесь перед нами снова пример удивительной гармонии физического и духовного облика. Это не означает, однако, что средства скульптурной выразительности хороши лишь для раскрытия гармонии и красоты человека, — напротив, пластическим языком могут быть переданы и самые сильные взлеты страсти (Роден), и ненависть, и вакхический восторг, и язвительность, и алчность — вообще все, что угодно.

Мы взяли классические примеры, которые по своему художественному совершенству служат нам вечно образцом прекрасного.

Но ведь в категорию «прекрасного» в искусстве входит не только истинно красивое и положительное, искусство может взять своим предметом уродливое и отрицательное. Ведь важнейшая функция искусства — это исправлять людей, бороться с человеческими пороками, со всем тем, что мешает прогрессу общества. И тут художниками сцены приходит на помощь искусство обличительное, сатирическое. Пользуясь приемами этого жанра, театр разоблачает буржуазную идеологию, человеконенавистническую мораль империалистов, помогает воспитанию людей, пользуясь оружием смеха, беря под обстрел мещанство, обывательщину, мелкобуржуазное самодовольство. И теперь вряд ли кто думает, что художник, используя сатирический жанр, подчиняя его прогрессивным задачам, делает дело менее полезное, чем художник, создающий образы положительные, идеальные. В многогранном искусстве социалистического реализма все направления, все жанры служат общему делу коммунистического воспитания, утверждению передовых, прогрессивных идей.

Вахтангова в его режиссерской работе над спектаклем «Чудо святого Антония» увлекала проблема разоблачения буржуазной морали, алчных, корыстных законов собственнического общества. Служа этой задаче, наши актерские тела были своего рода глиной, из которой мы сами, по мысли Вахтангова, должны были лепить фигуры, которые бы в движении, причем очень ярко, выражали жалкие, мелкие в своей сущности чувства и страсти мещан и буржуа, но чувства, доведенные до своего апогея, так как обитатели этого «болота» страшно встревожены и возмущены появлением святого Антония, осмелившегося посягнуть на установленный порядок. Надо помнить, что спектакль создавался всего через три года после Октябрьской революции, когда борьба двух миров была в полном разгаре и носила особо ожесточенный характер. Вахтангов твердо определил свое место в этой борьбе. В марте 1919 года Евгений Богратионович писал: «Революция красной линией разделила мир на «старое» и «новое». Нет такого уголка жизни человеческой, где не прошла бы эта линия, и нет такого человека, который так или иначе не почувствовал бы ее. Люди, желающие остаться в старом и защищающие это старое (вплоть до оружия), люди, приемлющие новое и также защищающие это новое (вплоть до оружия), выжидающие результатов борьбы этих двух, так сказать, «пассивно приспособляющиеся», — вот три категории (людей), резко оформленные резкой линией революции... А когда идет она (Революция.— Р. С.), выжигающая красными следами своих ураганных шагов линию, делящую мир на «до» и «после», как может она не коснуться сердца художника?»

Взволнованное сердце художника диктовало Вахтангову страстно обличительные, резкие по своей выразительности мизансцены, подсказывало его воображению новые и новые язвительные штрихи, обнажающие тленность старого мира. Именно эта страсть обличения определила темперамент спектакля «Чудо святого Антония».

Большой духовный подъем сопутствовал всему послереволюционному творчеству Евгения Богратионовича. Его спектакли создавались острым умом и горячей кровью. Каждая репетиция в период создания «Чуда святого Антония» была удивительно интенсивной, была полна интереснейших находок. Сцены, намеченные пунктиром, постепенно от репетиции к репетиции приобрели четкость и завершенность рисунка. Вахтангов, как никто, умел увлекать молодежь, с которой работал. Часы пролетали незаметно, и репетиции порой кончались далеко за полночь. (В этот период спектакли в Студии были не ежедневными, и репетиции назначались на вечер.)

Но наш антракт между первым и вторым действием затянулся. Откроем же занавес и последуем вместе с исполнителями в комнату, где покоится тело мадемуазель Ортанс.

Все персонажи предыдущего действия входят чинно, стараясь не шуметь, предводительствуемые господином Гюставом и господином Ашилле. За ними следуют святой Антоний и Виржини.

Г ю с т а в. Вот тело дорогой покойной. Вы видите, она совершенно мертва. Вы удовлетворены?.. Теперь оставьте нас, превратим же опыт. Проводите этого господина через садовую калитку.

С в. А н т о н и й. Позвольте. (*Идет на середину комнаты и останавливается около кровати. Обращается к трупу торжественно.*) Встань!

Г ю с т а в (*заволновавшись*). Послушайте... достаточно!.. Мы не можем больше терпеть, чтоб посторонний человек так издевался над нашими чувствами, самыми дорогими и почтенными. И я прошу вас в последний раз...

С в. А н т о н и й. Позвольте! (*Голосом еще более повелительным и сильным.*) Встань!

Г ю с т а в (*теряя терпение*). На этот раз достаточно! А то ведь мы рассердимся... послушайте, вот здесь выход...

С в. А н т о н и й (*прерывая господина Гюстава, голосом еще более глубоким и повелительным*). Позвольте!.. Мадемуазель Ортанс, возвратись и встань!»

Покойница делает сперва легкое движение, открывает глаза, выпрямляет сложенные руки и вдруг... встает. Оторопевшая и замершая на секунду группа гостей и родственников бросается в паническом страхе из комнаты. В дверях возникает затор. Истерические крики женщин. Прерывистое дыхание насмерть перепуганных мужчин. Столкновения бегущих людей. Устремляясь к дверям, люди задевают столы, валят стулья, разбрасывают венки. Кто-то уползает на четвереньках. Кто-то кружится бессмысленно...

Сцена паники в спектакле «Чудо святого Антония» проходила под нарастающий смех зрительного зала и разыгрывалась исполнителями всегда с абсолютной четкостью. Мне вспоминается, как Вахтангов искал решение этой сцены. Такие постановочные задачи, как паника, неожиданная катастрофа, происходящая на ваших глазах, внезапное известие о большой непредвиденной радости или горе, требуют неожиданной внезапной реакции

актера. Опытные режиссеры, добиваясь молниеносной реакции актера, готовят так называемые «трамплины» для неожиданного «прыжка» в нужное состояние. В данном случае, репетируя сцену паники, Вахтангов образно рассказал, что происходит с человеком в минуты такого внезапного испуга, и «забросил» в нашу фантазию возможность будущих реакций. Неоднократно, доходя до сцены «воскрешения мертвой», Вахтангов кричал из зрительного зала свое излюбленное режиссерское слово «стоп», не давая нам возможности сыграть «сцену паники». Он снова и снова подводил нас к этому эпизоду, разжигал у актеров желание попробовать осуществить ее. Во время одной из репетиций Евгений Богратионович наконец отпустил нас, мы «бросились в холодную воду». Это была полная импровизация, проведенная с огромным подъемом. Возбужденная фантазия каждого участника сцены работала безупречно, мизансцены рождались легко и органично. Только когда скрылся из комнаты последний перепуганный насмерть персонаж, Вахтангов крикнул «стоп» и вызвал всех исполнителей в зрительный зал. Он предложил нам посмотреть на сцену. Мы увидели комнату, приведенную в такой беспорядок, какой бывает только после погрома. Вахтангов был доволен, сказал нам, что сцена получилась: «Мы сейчас повторим ее несколько раз, чтобы зафиксировать, а пока я прошу каждого из вас вспомнить, что он делал, с кем сталкивался, пытаясь спастись, какую вещь, находящуюся на сцене, зацепил или уронил, удирая из комнаты». И каждый из нас тут же восстановил в памяти только что промелькнувшие события, вспомнил свое собственное поведение, уточнил места, где происходили столкновения, проверил, какой предмет был нечаянно задет, как он лежит на сцене. Повторение дало тот же эффект и тот же результат. Сложнейшая «сцена паники» с участием большого количества действующих лиц, на которую могло уйти несколько репетиций, была осуществлена в десять-пятнадцать минут.

Не менее сложна была сцена возвращения гостей в комнату госпожи Ортанс после воскрешения. Из всех дверей боязливо, с перепуганными лицами выглядывали родственники и гости, чтобы проверить, действительно ли чудо совершилось. Нет сомнения — тетка жива. Она сидит на постаменте и соскабливает воск с рукава платья. Первая к ней бросается Виржини, единственная, оставшаяся в комнате во время паники и благоговейно взирающая на воскресшую.

«В и р ж и н и . Мадемуазель Ортанс! Она жива!.. Посмотрите, она ищет очки! Вот они, вот они!.. Святой Антоний! О чудо! Чудо!.. На колени!

Г ю с т а в (*изумленно в дверях*). Послушай, замолчи, не говори глупостей... не время.

А ш и л л ь . Спора нет, она жива...

Г ю с т а в . Это невероятно, она снова упадет...».

К кому, как не к доктору, апеллировать, чтобы получить объяснение происшедшего чуда? Что думает об этом доктор?

«Доктор. Что я об этом думаю? Что вы хотите, чтобы я думал?.. Это меня больше не касается... Это больше не мое дело... Это очень нелепо и очень просто... Если она жива, это значит, что она не умерла... Тут нечего удивляться и кричать о чуде...».

Сцена развивается дальше. Первое, что мы видим,— это стремление заискивающих перед теткой наследников расположить старую Ортанс к себе, чтобы, не дай бог, незаметно было их недовольство воскрешением ее. Каждый из присутствующих старается попасться тетке на глаза, так сказать, отметитья в ее создании. Ортанс же, обведя комнату взглядом, вдруг с недовольством останавливается на святом Антонии. Глядя на него с неприязнью, тетка резким дребезжащим голосом обращается к окружающим.

«Мадемуазель Ортанс. Что это за человек? Кто это позволил себе ввести в мою гостиную такого босняка?.. Он уже перепачкал ковры... Вон!.. Вон!.. Вы знаете, Виржини, что я запрещаю бедным...»

Св. Антоний (*поднимает руку, повелительным жестом*). Умолкни!..»

Тетка внезапно умолкает на полуслове. Она сидит с разинутым ртом, лишенная дара речи. Господин Гюстав смущен. Он просит Антония извинить тетку. Он собирается вместе с двоюродным братом отблагодарить его, конечно, скромно, соответственно своему среднему достатку. Возникает мысль сделать сбор пожертвований среди присутствующих. На все предложения Антоний отвечает отказом. Он хочет одного — уйти. Не отпустить его с пустыми руками просто неудобно. Как всегда, у господина Ашилла возникает «хорошая мысль» позавтракать всем вместе. Антоний категорически отказывается: он торопится, его ждут в другом месте.

«Гюстава (*подхватывая мысль Ашилла*). Вы не откажете нам в этом!.. И, прежде всего, кто вас ждет?»

Св. Антоний. Другой умерший!..

Гюстава. Другой умерший!!! Еще один умерший! Но он не уйдет. (*Все смеются.*) Я надеюсь, вы не предпочтете нам умершего... Покинуть нас ради умершего!..»

Шутливое настроение прерывается криком Виржини:

«Виржини (*в ужасе*). Сударь!

Гюстав. Что такое?»

Виржини. Не знаю... Мадемуазель не может говорить».

Все бросаются к мадемуазель Ортанс, начинаются взволнованные расспросы, но тетка шевелит губами, двигает руками, не в силах проронить ни единого звука.

«Гюстав. Что это значит?»

Св. Антоний. Она не будет больше говорить.

Гюстав. Не будет говорить? Но она только что говорила... Мы слышали... Она даже сказала вам неприятность...

Св. Антоний. То была моя забывчивость. У нее не будет больше голоса.

Г ю с т а в . Вы ей не поможете его возвратить?

С в . А н т о н и й . Нет.

Г ю с т а в . А когда снова вернется к ней голос?

С в . А н т о н и й . Никогда.

Г ю с т а в . Как?.. Она останется немой до конца своих дней?

С в . А н т о н и й . Да. Она видела тайны, которых не может открыть.

Г ю с т а в . Тайны? Какие тайны?

С в . А н т о н и й . Мира умерших».

Взрыв негодования родственников и близких. Воскресить тетку и оставить ее немой? Лучше было бы «святому» вовсе не вмешиваться в это дело. Возмущение растет, необходимо расправиться с бесцеремонным бродягой. Лакея Жозефа посылают за полицией. Появляются бригадир и двое полицейских. (Роль бригадира играли в очередь два наших талантливых актера— И. Толчанов и О. Глазунов.) Полицейские ведут себя с Антонием бесцеремонно, как с уголовным преступником, на руки ему надевают кандалы. Распив бутылку вина, любезно предложенную хозяевами, они собираются двинуться в путь. Раздается звонок, в передней появляется комиссар. Его в четком и точном рисунке талантливо играл Л. Шихматов, изображая бездушного, холодного представителя власти, лощеного светского человека. Комиссар элегантно одет: черное пальто, на голове цилиндр. Евгений Богратионович великолепно показал Шихматову характерные манеры комиссара. Особенно запомнился показ Вахтанговым, как смотрит комиссар: когда он смотрел на хозяев, глаза его становились приветливо-ласковыми, когда же он смотрел на Антония—тогда мы видели холодный, бездушный, безучастный взгляд, не видящий, не замечающий перед собой человека.

Режиссеры часто прибегают к показу, чтобы помочь актерам в поисках характерности образа. Режиссерский показ чаще всего определяет форму—результат. Актер должен, восприняв показ, подвести внутреннее оправдание, заполнить форму содержанием, расшифровать для себя замысел режиссера. Взять только внешние признаки — значит ограничиться формальным выполнением режиссерских предложений. Вахтангов этого не терпел и не допускал. Режиссерский показ должен быть точен и увлекателен. Если режиссер хоть на минуту сомневается в правильности своих предложений, не убежден в том, что показанное будет очень убедительным — лучше ему на сцену не выходить. Нужно учесть, что вообще не все режиссеры наделены даром показа характера-образа, но, сколько мне известно, почти все режиссеры обязательно показывают, иногда грубо нарушая при этом естественный процесс создания роли. Это в особенности опасно тогда, когда роль готовит молодой актер. Эти строки я пишу для моих товарищей по профессии, пусть каждый проверит себя, критически отнесется к своим возможностям сценического показа. Ведь есть и другие способы помогать актерам в работе над ролью!

В работе с актерами Евгений Богратионович каждый раз, в зависимости от материала роли, от жанра пьесы, использовал разные приемы действенной помощи актерам. Приемом показа он пользовался довольно экономно и изобретательно. В данном же случае вахтанговский показ целиком оправдал себя. Элегантный выход полицейского комиссара господина Митру был эффектен. Красивый, вкрадчивый, бархатный голос Шихматова гармонически сливался со всем его обликом.

«К о м и с с а р. Здравствуйте, гос... Я узнал... *(Замечает святого Антония.)* О, я был уверен! Это святой Антоний, великий святой Антоний Падуанский...

Г ю с т а в. Так вы его знаете?

К о м и с с а р. Очень хорошо знаю. В третий раз он ускользает из больницы. *(Комиссар делает движение пальцем перед лбом.)*»

Рассказав присутствующим о «проделках» Антония — он воскрешает мертвых, исцеляет больных, выпрямляет горбатых,—Комиссар начинает в недоумении внимательно рассматривать «святого».

«К о м и с с а р. Но он очень изменился со времени последнего своего побега. Словом, если это не он, то, должно быть, его брат... Тут есть что-то неясное... Мы разберем в участке. Идем, я спешу, идем, скорее, дети мои *(весело и игриво)*, в участок, в участок, в участок! *(Удаляется, вскидывая на голову цилиндр.)*»

Открывается дверь в сад. Врывается вихрь дождя и ветра, отдаленный раскат грома. Здесь режиссер заканчивал нагнетание сценического действия. Начинаясь медленный уход Антония. Может быть, где-то в тайниках души каждый почувствовал себя виноватым перед ним, не причинившим никому никакого зла. Наступает неловкое молчание, слышно позвякивание цепей на руках Антония, когда его подталкивают к выходу полицейские. Виржини первая нарушает воцарившееся молчание. Она подбегает к Антонию, останавливает движущуюся процессию, задерживая, преграждая путь полицейским.

«В и р ж и н и. Но послушайте, сударь... Бедняга... Посмотрите, он босой...

Г ю с т а в. Так что же?.. Может быть, надо для него нанять карету или же раку для мощей.

В и р ж и н и. Нет, я ему одолжу мои деревянные башмаки. Возьмите их, святой Антоний, у меня есть другие.

С в. А н т о н и й *(надевает башмаки)*. Благодарю...

В и р ж и н и. А вы ничего не наденете на голову? Вы получите насморк.

С в. А н т о н и й. У меня нет ничего.

В и р ж и н и. Возьмите мой платочек... *(Она повязывает платок на голову Антония и бежит за зонтиком.)*

А ш и л л ь. Старая дура».

Виржини возвращается с зонтиком и передает его Антонию. Увидев кандалы на его руках, она раскрывает зонтик над его головой и несет за

уходящим Антонием. Присутствующие провожают взглядом необычную процессию. Впереди — бригадир, за ним — Антоний в кандалах, за ним — маленькая Виржини с зонтиком. Шествие замыкают два полицейских. Большая пауза завершила эту сцену. Каждый чувствует неловкость перед окружающими, как будто вся эта несправедливая расправа была делом именно его рук. Но вот Гюстав вспомнил о мадемуазель Ортанс.

«Гюстав. Но что тетя?

Ашилла. Что с нею? Она опускается, она падает назад...

Доктор (*бросается к ней*). Не знаю... Мне кажется... на этот раз конец... Я ведь говорил...».

Наступает молчание. Все принимают скорбные позы, вторично хороня «любимую» тетку. Но сейчас эти печальные позы после всего трагического фарса, происходившего на сцене, выглядят особенно фальшиво и неискренне. Опущенные головы, скорбные взоры, горестные вздохи, скрещенные молитвенно руки, и за всем этим ханжеским выражением горя тайная радость, что все кончилось благополучно. Капиталы остались в руках наследников. Раздается раскат грома.словно сама природа гневается на бездушные и бессердечные люди. Боясь «небесной кары», Гюстав начинает оправдываться.

«Гюстав. Какой день!..

Ашилла. Вы слышите, буря?

Гюстав. Мы были немного суровыми с этим бедным малым. В конце концов, он не причинил ничего дурного».

Духовное ничтожество всех этих алчных людей особенно сильно выступало по контрасту с образами Виржини и Антония, которым Вахтангов уделил особенно много внимания, всячески стремясь как можно ярче, рельефнее подчеркнуть их нравственное превосходство. И в этом сценически ясно и остро выраженном противопоставлении людей двух различных социальных групп заключалось новое в режиссерском решении Вахтанговым метерлинковского «Чуда».

Ксения Ивановна Котлубай, игравшая Виржини, была одной из ближайших помощниц Евгения Богратионовича по режиссуре и педагогике, а кроме того, удивительно правдивой актрисой с прекрасной школой, актрисой, отлично усвоившей вахтанговский метод работы над ролью. Отношение ее Виржини к Антонию все время шло вразрез с тем, как относились к Антонию наследники Ортанс и их гости. Простая, бескорыстная, по-человечески отзывчивая, эта старая женщина, одетая в скромное деревенское платье, привлекла живые симпатии зрителей своей необыкновенной жизненной достоверностью. Другие исполнительницы роли Виржини — Е. Ляуданская и М. Некрасова — сохраняли трактовку образа, найденную Вахтанговым и К. Котлубай.

Образ Антония занимал еще более важное, можно сказать, центральное место в спектакле. Этому образу Вахтангов уделил большое внимание. Роль требовала артистичности, вкуса, проникновенной сосредоточенности,

человечности. Юрий Александрович Завадский, игравший эту роль, создал образ самого обыкновенного человека: скромного, застенчивого, весьма достойного и отнюдь не святого. Его Антоний был весь из реального мира, из обыденной жизни. Чем больше разгорались вокруг него страсти, тем проще и человечней он становился. На суетящихся вокруг него людей Антоний смотрел взглядом добрым, сочувственным, порой снисходительно-терпеливым. Ведь Антоний пришел в этот дом для того, чтобы помочь людям. Лишь изредка взгляд его становился строгим и пронзительным — тогда, когда Гюстав, Ашиль и прочие злобно нападали на ни в чем не повинную Виржини. И тогда чувствовалось, что за этой простоватой и обыденной добротой скрывается характер непримиримый и сильный.

Одна из наиболее сложных сцен — «воскрешение мадемуазель Ортанс» — проводилась Завадским с большим внутренним темпераментом, причем здесь ни Вахтангов, ни актер не искали никаких внешних эффектов. Кульминационная фраза «возвратись и встань!» звучала насыщенно и властно. Тут в первый раз мы видели и слышали Антония воинствующего, способного к борьбе, настойчиво идущего к поставленной цели. Благодаря такому режиссерскому и актерскому решению финала роли святого Антония снимался налет незлобивости и елейности. Возникало новое, уже скорее патетическое звучание образа.

Такой перелом в развитии роли тщательно сохранял и второй ее исполнитель — Л. Русланов. Виржини и Антоний, несмотря на внешнее поражение, выходили из борьбы победителями. Их бесхитростные поступки, их чистые побуждения ставили в тупик циничных буржуа.

Не ставя перед собой прямой цели разоблачения ханжества и лжи, не стремясь во что бы то ни стало обнаружить тайные мысли и алчные желания господ, скрытые под маской внешней вылощенности и светскости, Виржини и Антоний невольно выводили этих буржуа на чистую воду. В неравном поединке человечности и бездушия, простоты и изворотливости победителями выходят наивная, доверчивая Виржини и справедливый Антоний.

Талантливое «прочтение» Вахтанговым «Чуда святого Антония» было проникнуто духом того времени, когда создавался спектакль. Это было замечательным созданием режиссуры начала двадцатых годов, а само творчество Метерлинка приобретало совершенно новое звучание. Конечно, Вахтангов как нельзя более удачно выбрал пьесу. «Чудо святого Антония», несмотря на фантастичность и необычность основного события — прихода «святого» на землю, — все же наиболее реалистическое и с точки зрения социальной наиболее острое произведение писателя Метерлинка, талантливого представителя символистской драмы, возникшей в конце прошлого века.

В начале нашего столетия Метерлинка был одним из самых модных драматургов. Его ставят Макс Рейнгардт в Германии, Андре Антуан во Франции. В России была особенно популярна драма «Монна Ванна». Эту пьес-

Метерлинка ставили Новый, Александрийский, Малый (Суворинский) театры в Петербурге. Играла Монну Ванну и В. Ф. Комиссаржевская. Кроме того, Комиссаржевская сыграла ряд ролей в пьесах Метерлинка, поставленных в ее театре В. Мейерхольдом. «Сестра Беатриса» (1906) привлекла особое внимание прессы и зрителей. Эту режиссерскую работу Мейерхольд посвятил Комиссаржевской.

Судя, однако, по отзывам современников, В. Ф. Комиссаржевской не были близки роли нового репертуара. Декадентски-символистские пьесы, их условное сценическое разрешение не давали возможности развернуться реалистическому таланту замечательной актрисы, так ярко сыгравшей Ларису в классической пьесе Островского «Бесприданница» и Нору в драме Ибсена «Кукольный дом».

Увлечение пьесами Метерлинка захватило не только Комиссаржевскую и Мейерхольда. В 1904 году Станиславский ставил в Художественном театре драмы Метерлинка «Слепые», «Непрошенная», «Гам, внутри», в 1905 году работал вместе с Мейерхольдом в Театре-студии на Поварской над пьесой «Смерть Тентажиля», а в 1908 году поставил в Художественном театре «Синюю птицу»—спектакль, доживший до наших дней.

Особый интерес, однако, представляет совместная работа Станиславского и Мейерхольда в Театре-студии на Поварской. Возникновение этой студии было обусловлено целым рядом причин, которые нам необходимо представить себе как можно более ясно, так как именно в это время и выбирал свой путь в искусстве Вахтангов. Его больше всего привлекал Художественный театр. Но тогда в МХТ, создавшем такие шедевры, как чеховские спектакли с их глубокой жизненной правдой, знаменитыми «чеховскими паузами», как бунтарское «На дне» Горького, проявлялись и иные тенденции. В ряде спектаклей театра явно проступали черты натурализма. Их не принимал Чехов, им пытался противопоставить свое модное искусство Вс. Мейерхольд. Небезынтересно здесь привести одно из высказываний Чехова по поводу натурализма. В дневнике Мейерхольда записаны следующие слова Чехова, сказанные одному из актеров, очень настаивавшему на том, чтобы на сцене все было «только очень реально».

«Реально, — сказал Антон Павлович, усмехнувшись. — Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос «реальный», а картина испорчена». И Чехов так закончил свою мысль: «...сцена требует известной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего».

Художественный театр в своих спектаклях «Юлий Цезарь» и «Венецианский купец» Шекспира следовал в известной мере принципам мейнингенцев. Увлекаясь исторической точностью и достоверностью в декорациях, костюмах, бутафории, МХТ не нашел той приподнятости и высокой теат-

ральности, которые необходимы для верного и убедительного сценического прочтения Шекспира.

Станиславский понимал опасность увлечения натуралистическим копированием и «музейностью» и искал встреч с режиссерами и драматургами, стремившимися к яркой театральности. Именно это и заставило Станиславского искать союза, идти на совместную работу с такими режиссерами, как Мейерхольд, как Гордон Крэг («Гамлет»), На этом пути Станиславского подстерегали модные для того времени увлечения символистским театром, которые оказались бесплодны и для Станиславского, и для Мейерхольда. Но нельзя здесь одновременно забывать того, что Станиславский и Мейерхольд провели в этот период ценные эксперименты в поисках театральности.

Союз двух больших художников в Театре-студии на Поварской преследовал определенные цели создания нового театра, где актеры должны были предварительно овладеть специальной школой выразительности, соответствующей требованиям нового репертуара. Предполагалось учить актеров особой музыкальной манере работы над текстом, воспитывать в них острое чувство ритма. Но сам выбор репертуара, на мой взгляд, был не всегда верен. Наряду с Г. Гауптманом («Шлюк и Яу»), Г. Ибсенем («Комедия любви») в репертуар были включены символистские произведения: «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка и «Снег» С. Пшибышевского.

Если Станиславский пришел в Театр-студию во всеоружии реалистического опыта Художественного театра, то Мейерхольд принес в ее работу такие стороны режиссерского мастерства, которые во МХТ той поры проявлялись мало. Мейерхольд был режиссером яркой, порой очень острой сценической формы, обладавшим прекрасным пластическим видением, умением находить новые формы спектаклей.

Союз, заключенный Станиславским и Мейерхольдом на основе Театра-студии, был интересным, но кратким творческим союзом. К сожалению, работы Театра-студии не увидели света рампы. Или, вернее, свет рампы осветил спектакли нового театра лишь для немногих, бывавших на репетициях писателей, композиторов, художников. Станиславский расстался с Мейерхольдом, и они оба пошли своими путями в искусстве.

Мейерхольд упорно разрабатывал принципы и формы условного театра. Условный театр в идеале, по его мысли, должен был привести к театру, близкому по духу и характеру к театру античному. В практическом осуществлении своего идеала Мейерхольд нередко сбивался с пути, но мысль о театре, близком античному, театре подлинно массовом, интересна и для нас, живущих во второй половине XX века. Сегодня, когда мы активно боремся за богатство и многообразие театральных направлений, мне представляется крайне интересным тщательное изучение форм, всей творческой структуры античного театра с тем, чтобы наиболее близкое нам по духу было использовано в нынешней практике советского театра.

Но, повторяю, ошибкой этого периода деятельности Мейерхольда, бо-
ровшегося за условный театр, его «ахиллесовой пятой» был репертуар, по
преимуществу символистский.

Символистская драматургия волей-неволей приводила сторонников
условного направления к эстетскому театру, театру декадентскому, интерес-
ному лишь небольшой кучке изысканно мыслящей интеллигенции, отрывала
их от широкого демократического зрителя, ищущего ответы на большие
вопросы жизни. Драматургия Метерлинка в этом смысле не была исклю-
чением. Постановки Метерлинка уводили зрителей от противоречий реаль-
ной жизни в мир «высоких» и абстрактных чувств, обещая утешение в не-
коем потустороннем царстве добра и красоты.

Мейерхольд дважды осуществляет пьесу Метерлинка «Чудо святого
Антония». Впервые она была показана на русской сцене в Полтаве в Театре
новой драмы в 1906 году и затем в 1907 году на сцене театра
В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге. Как же разрешает Всеволод Эмиль-
евич эти постановки? Метерлинка любил искусство марионеток, его сближа-
ет эта любовь с немецким писателем Гофманом, который в своем остроум-
ном, но парадоксальном произведении «Необычайные страдания директора
театра» предлагает заменить живых актеров марионетками. Правда,
у Мейерхольда была иная задача. Применяя принцип марионеток, режис-
сер стремился подчеркнуть бездушие людей, создать маски Гюстава, Ашил-
ля, доктора, кюре и других. Мейерхольда интересовала возможность соз-
дания трагикомедии. Но, высказывая свои мысли об этом спектакле,
Мейерхольд сетует на актеров, что они скатывались к водевильным при-
емам, вызывая смех там, где ему быть не надлежало. По замыслу режиссе-
ра, марионеточный мир должен был стать ироническим отражением мира
действительного». Найдя интересное внешнее решение спектакля, Мейер-
хольд не добился, однако, остроты его социального звучания. Разрешить
эту задачу предстояло уже иному времени и иному режиссеру—Е. Б. Вах-
тангову и после Великого Октября.

Прежде чем подойти к анализу вахтанговской работы над «Чудом»,
надо вспомнить, как формировалась творческая индивидуальность Вахтан-
гова, надо понять, как осваивал он творческое наследие мастеров предше-
ствующего поколения, оказавших на него еще в юношеские годы сильное
воздействие.

В этот период сложной и интересной борьбы крайних направлений ре-
алистического и условного театров легко было запутаться молодому, неопыт-
ному, только что вступающему в жизнь Евгению Вахтангову. Каждое из
направлений несло в себе и положительные и отрицательные черты теат-
ральной культуры. Реалистическому театру грозила опасность натурализма,
условному театру грозили формализм и оторванность от жизни. Один из
руководителей и воспитателей Вахтангова, человек огромного личного обая-
ния, талантливый педагог Леопольд Антонович Сулержицкий сказал од-

нажды своему многообещающему ученику: «Я расположен к вам. Пока я живу, вам будет хорошо. Только всегда советуйтесь со мной. Я ценю вас. Когда-нибудь вы будете в Малом театре». Последняя фраза очень точно определяет молодого Вахтангова, уже в этот период по-своему преломлявшего реалистическую систему Станиславского, пока еще интуитивно, стремившегося найти гармонию содержания и формы. Образцы искусства актеров Малого театра глубоко волновали Евгения Богратионовича. Малый театр находил наиболее верный путь к синтезу правды чувств и яркости образа. По этому пути шли лучшие актеры мира, умевшие переживать и представлять. В одной из последних своих бесед с К. Котлубай и Б. Захавой Вахтангов говорил: «Сейчас только отдельные большие актеры: Дузе, Шаляпин, Сальвини, играя, показывают, что они играют». Любовь к актерам такого характера дарования, такой творческой многогранности указывает на верное, с нашей сегодняшней точки зрения, понимание Вахтанговым лучшего, что может быть создано в искусстве театра. Перечисленные Вахтанговым имена по всему своему творческому складу, го школе и приемам создания образов были близки к актерской школе Малого театра.

Но интересно, кого же видел на сцене в юные свои годы Вахтангов, прежде чем познакомился со столичным театром? По свидетельству Надежды Михайловны Вахтанговой, во Владикавказе, где прошла юность Вахтангова, часто гастролировали: Роберт и Рафаил Адельгеймы, Мариус Мариусович Петипа.

Мне, кстати сказать, посчастливилось увидеть Мариуса Петипа в 1917 году в роли Сирано де Бержерака. Несмотря на то, что Петипа в эти годы было около семидесяти лет, роль Сирано была сыграна им в блестящем темпе, с исключительным мастерством. Это был гасконец с головы до пят. Французский репертуар был близок Мариусу Петипа. Француз по происхождению, он владел совершенно исключительным талантом передавать русской речью неповторимое своеобразие французских интонаций. Я убежден, что, работая над спектаклем «Чудо», Вахтангов несомненно обращался к своим юношеским воспоминаниям о Петипа, о его искристом, на редкость точном диалоге, интонационных тонкостях и особом умении передать мелодичность французской речи.

Мариус Петипа по всей своей манере принадлежал к числу наиболее ярких и талантливых представителей школы представления. Он словно подтверждал известные слова Дидро: «Власть над нами принадлежит не тому, кто в экстазе, кто вне себя. Эта власть — привилегия того, кто владеет собою». С моей точки зрения, все лучшее, что создано французской драматургией — Корнелем, Расином, Мольером и Бомарше, Гюго, Скриббом, наконец, Ростаном,— нельзя играть без определенной доли искусства представления, характерного для всей французской актерской школы.

Дидро говорил также, что человека создает поэт, уже преувеличивая то, что есть в человеке; актер в свою очередь преувеличивает то, что создано поэтом; таким образом, портреты, созданные актерами,—портреты преувеличенные, это большие карикатуры, и они подчинены известным правилам, известным условностям. Эта формула Дидро очень близка тому, что было сделано Евгением Богратионовичем в спектакле «Чудо». В связи с этим мне вспоминаются слова Евгения Богратионовича, сказанные им на репетиции: «Метерлинк любил наблюдать пчел и их жизнь через специальное стекло, где был виден весь процесс их труда. Что если в этот пчелиный трудолюбивый рой пустить чужеродное живое существо, вы представляете, что произойдет в улье?..» Вспомним — то же происходит в среде гостей и родственников госпожи Органс, когда приходит святой Антоний.

Но вернемся к актерам, которых видел молодой Вахтангов. Большое впечатление произвел на него один из крупнейших артистов русской провинции— Павел Орленев, особенно в его «коронных» романтических ролях— Освальде («Привидения» Ибсена) и Раскольникове («Преступление и наказание» по Достоевскому). Видел Евгений Богратионович и талантливую русскую актрису Лидию Яворскую в роли мадам Сан-Жен с галерки Владикавказского городского театра, предварительно переодевшись в штатское и загримировавшись, так как в те времена гимназистам запрещалось ходить на вечерние спектакли. Будучи на курорте в Кисловодске, Вахтангов с большим трудом достает билет на спектакль «Бой бабочек», в котором впервые видит Комиссаржевскую. Зимой во Владикавказе держит трупну Малиновская, у которой играют талантливые актеры Виктор Петипа (сын Мариуса Петипа), Гетманов, Монко.

Посчастливилось Вахтангову и в школьные годы. Демократически настроенный антрепренер старой России В. И. Никулин, много уделявший внимания популяризации русского классического репертуара, устраивал специальные утренние спектакли для учащихся. Здесь Вахтангов смотрел пьесы Грибоедова, Гоголя, Островского. Большим успехом у молодых зрителей пользовалась в театре Никулина талантливая красивая актриса Шейна (жена антрепренера).

Поступив в 1903 году в Московский университет, Вахтангов переезжает в Москву. По окончании занятий, в летние месяцы, он живет в провинции. Надежда Михайловна бывала с Евгением Богратионовичем в Москве, а иногда и уезжала во Владикавказ. Переписка заполняет всю жизнь Вахтангова. Но переписка ведется своеобразным, театральным способом, то есть на открытках с изображением актеров, виденных Евгением Богратионовичем в спектаклях. Здесь мы находим главным образом актеров МХТ, но много открыток и с изображением актеров Малого театра, театров Корша, Незлобина, а также отдельных актеров-гастролеров. Из этих открыток мы узнаем, что в Малом театре Вахтангов видел «Женитьбу Фигаро» Бомарше и «Стакан воды» Скриба с участием А. И. Южина.

Я могу себе представить, какое впечатление произвел на юного Вахтангова Южин, так как я испытал это ощущение на себе. В гимназические годы мне удалось увидеть Южина-Сумбатова в роли Болинброка в «Станке воды».

Южин был актером, отличавшимся большим вкусом, исключительным чувством меры в комедийных сценах. Это был актер — истинный художник сцены, человек большого таланта и глубокой культуры. Находчивость и элегантность умного дипломата соединялись в этой его роли с импровизационной легкостью каждый раз меняющихся приспособлений в трудных ситуациях, требующих немедленного решения. Думаю, что исполнение этой роли Южиным запечатлелось в подсознании Евгения Богратионовича и так или иначе выявилося в режиссерских приемах постановки «Чуда святого Антония».

Все, кто видел великую русскую актрису Ермолову на сцене Малого театра, сохранили впечатление от ее игры на всю жизнь. Евгений Богратионович с предельным уважением и горячей любовью относился к творчеству и всему человеческому облику великой актрисы. Мы читаем в его дневнике запись от 16 декабря 1914 года: «Мария Николаевна Ермолова смотрела сегодня «Сверчка». Играл я ужасно. Не собрался. Без объекта. Без задач. Как стыдно. И когда я целовал ей руку, чувствовал, как трудно быть актером, как я недостоин сейчас ее вежливой фразы «благодарю».

Из актеров Малого театра молодой Евгений Богратионович видел А. А. Остужева, актера редкой внешней красоты и тонкой музыкальности в произнесении сценического текста; Горева, Лешковскую, Яблочкину, Правдина и замечательную комедийную актрису Ольгу Осиповну Садовскую.

Кроме Малого театра Вахтангов посещал театры Корша, Незлобина, очень любил ходить в оперу и балет. «В Большой театр ходили подряд на все», — говорит Надежда Михайловна. Евгений Богратионович в молодости подбирает вырезки из журналов с фотографиями декораций, мизансцен разных спектаклей. Это все — подготовка к будущему творчеству режиссера. Как же можно было остаться безучастным, не потрясенным на спектаклях с участием таких исключительных актрис, как Ермолова — в драме, Садовская — в комедии! Как могло не сказаться на творческом формировании молодого актера, только что вступающего в жизнь, искусство Малого театра! Но фразу, сказанную Л. Сулержицким («Когда-нибудь вы будете в Малом театре»), не следует все же, по-моему, понимать буквально. В ней прозвучало тонкое понимание артистической натуры Вахтангова, в котором всегда жила любовь к актерам Малого театра и близким им по духу, талантливым и ярким актерам провинции.

Когда мы говорим о молодом Вахтангове, не надо забывать, что Евгений Богратионович начинал в театре как актер. Кто из нас в молодости не был влюблен в какого-нибудь известного актера, которому хотелось подра-

жать, на которого хотелось быть похожим! Евгений Богратионович, как и многие его сверстники, очень любил в МХТ Василия Ивановича Качалова. Мы помним замечательный, чарующий голос этого прекрасного артиста, голос, звучавший как самый совершенный инструмент, глубоко западая в душу. Между прочим, его талантливо копировал Вахтангов, читая монолог Анатэмы. Как-то Станиславский попросил Вахтангова выступить на «капустнике» в Художественном театре с монологом Анатэмы. Присутствовавшему на вечере Василию Ивановичу выступление Вахтангова «в его образе» очень понравилось. На вечере памяти Евгения Богратионовича в 1947 году в ВТО Василий Иванович рассказал присутствующим об этой талантливой имитации Вахтангова и в заключение прочел монолог из пьесы «Анатэма», начинающийся словами «Я мудрый Анатэма», не «от самого себя», а показывая, как читал этот монолог Евгений Богратионович, изображающий его самого, Качалова. Получилась своеобразная занимательная пародия на пародию. Говоря об этой способности Вахтангова, я думаю не о внешней передаче сходства, не об умении уловить качаловскую интонацию, а о главном — о большом художественном такте и вкусе пародийного выступления, когда актер показывал оригинал не через призму иронии и высмеивания недостатков, а через призму любви и уважения к искусству великого актера.

Из актеров МХТ старшего поколения Вахтангов высоко ценил также А. М. Леонидова и И. М. Москвина и говорил об этих замечательных актерах с огромным уважением и любовью. С большим удовлетворением записывает Вахтангов в дневнике 13 декабря 1914 года: «12-й спектакль. Иван Михайлович Москвин после «Сверчка» сказал мне: — Хорошо. Очень хорошо. Хорошо справились с характерностью. Нигде не наиграл. Сами знаете: следишь, как актер, ждешь — вот наиграет. Нет, не наиграл. Приятно. Образ своеобразный. Не обычный. Не встречавшийся на сцене. Так в голове запоминающийся. Деликатно. Мягко».

Творческой дружбой Вахтангов был связан с Михаилом Александровичем Чеховым, исключительно талантливым и ярким трагикомическим актером Первой студии Художественного театра. В пору близости с Вахтанговым Михаил Чехов создал такие роли, как Фрэзер в драме Бергера «Потоп», Мальволио («Двенадцатая ночь»), Вафля («Дядя Ваня») и Хлестаков («Ревизор»), которые по праву считались выдающимися достижениями актерского искусства, виртуозного как по внутренней, так и по внешней технике. Об особенностях таланта Михаила Чехова Евгений Богратионович много рассказывал нам в период, когда он помогал артисту в работе над образом Хлестакова. Трудно себе представить более совершенное исполнение этой сложнейшей для комедийного актера роли. Чехов своим Хлестаковым покорила тогда всю Москву. Молодежь была влюблена в него. Я не буду подробно останавливаться на таких замечательных актерах, как Качалов, Леонидов, Москвин, Чехов, давать их актерские портреты. Передо

мною стоит несколько иная задача — задача определения художников, близких Вахтангову по духу и пониманию театрального искусства. Вахтангов любил в Качалове глубину мысли, возвышенный поэтический лиризм и музыкальность; леонидовскую стихийную страстность, трагические подъемы и взлеты; русский юмор, теплоту и человечность таланта Москвина и редкую, блестящую, полную неожиданности, импровизационной непосредственности, виртуозную находчивость таланта Михаила Чехова.

Но если актерское искусство той поры, когда Вахтангов вступал в творческую жизнь, было «понятно» и убеждало само по себе силой огромных актерских талантов, то значительно сложнее было разобраться в проблемах современной режиссуры. Имена Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Гордона Крэга, Макса Рейнгарда были широко известны. Но Вахтангов проложил среди этих авторитетов свою собственную дорожку. В его дневнике 10 (23) января 1911 года мы читаем: «Окончательно утверждаюсь в мысли, что система Станиславского — великая вещь». А после поступления в Художественный театр, 15 апреля 1911 года, Вахтангов пишет: «Хочу образовать студию, где бы мы учились. Принцип — всего добиваться самим. Руководитель — все. Проверить систему К. С. на самих себе. Принять или отвергнуть ее. Исправить, дополнить или убрать ложь...».

В конце этой записи сказано: «Думаю с первых же шагов вести занятия пластикой, постановкой голоса, фехтованием. Читать историю искусств, историю костюма. Раз в неделю слушать музыку (приглашать музыкантов)». Мы видим, как с первых же шагов Вахтангова интересует, с одной стороны, система как метод воспитания внутренней техники актера и, с другой стороны — занятия по мастерству актера для развития внешней техники.

Таким образом, уже в юности Вахтангов искал возможность своеобразного синтеза в актерском мастерстве, синтеза школы переживания и школы представления. Он обращал сугубое внимание на внешнюю выразительность актера, а этой стороной тогда в Художественном театре занимались сравнительно немногие.

Вахтангову, конечно, хорошо были известны поиски нового театра, предпринятые Станиславским и Мейерхольдом, и их опыты постановки метерлинковских пьес. Кроме того, у Вахтангова был в этой сфере и личный опыт: вместе с Леопольдом Антоновичем Сулержицким Вахтангов ездил в Париж в 1910 году и помогал Сулержицкому в постановке «Синей птицы» в театре Режан. 17(30) 1911 года он записал в своем дневнике: «Репетировал «Ночь» (4-я картина второго акта «Синей птицы»).— Р. С.). Сулер показывает только *mise-en-scene*. Интересного мало. Поучительно одно: так играть, как играют французы, — нельзя. Техника. И плохая...».

На пьесе «Чудо святого Антония» Вахтангов останавливает свой выбор еще в 1916 году. 11 января 1917 года он занес в свою записную книжку следующую запись: «В «Антонии» нужно, чтобы чувствовалась улыбка Ме-

терлинка, добродушная, незлобивая и приятная, по адресу людей, поставленных по его воле в такое необычное положение». В этом первом варианте спектакля, в работе, начавшейся еще в 1916 году в студенческой студии, из которой выросла в дальнейшем студия Вахтангова и театр его имени, ощущалось незлобивое отношение к французским буржуа. В этой трактовке получалось так, что родственники даже были благодарны Антонию за то, что он воскресил их тетку — мадемуазель Ортанс. «Конечно, люди не верят, что он святой. Конечно, она не умирала, раз она жива. Конечно, здесь что-то не так. Но, конечно, они благодарны этому странному человеку», — читаем мы дальше в записной книжке Вахтангова.

Какая огромная дистанция между этой «умиротворяющей», идиллически-благодушной трактовкой 1916 года и резко сатирическим осмыслением пьесы Вахтанговым в 1920—1921 годах! «Сейчас театральные средства, которые мы употребляем в «Антонии», — «клеим» буржуа», — совпали с требованиями жизни, с требованиями современности», — утверждал Вахтангов, создавая последнюю редакцию «Чуда».

Если вахтанговская трактовка «Чуда» в 1916 году уступала по остро-^{*}те драме Метерлинка, вносила в нее черты умиротворенности и социальной идиллии (надо думать, это произошло не без воздействия толстовских идей, которые исповедовал Сулержицкий), то трактовка 1920—1921 годов, осуществленная уже зрелым мастером в послереволюционное время, значительно и резко усиливала конфликт произведения Метерлинка. Активное столкновение двух противоборствующих групп придавало проблемной стороне пьесы характер больших социальных обобщений, позволяло решать спектакль в остросатирическом плане, в графически яркой форме. Сатирическое начало, заложенное в самом замысле произведения Метерлинка, в его сокровавленной глубине, с огромной отчетливостью выявилось режиссером. Вахтангов отказался, однако, от марионеточного решения, которое казалось наиболее верным и Мейерхольду, и самому автору. Постановка Вахтангова убедительно доказывала возможность более выразительного прочтения пьесы с помощью реалистической актерской игры, с помощью показа живых людей, а не марионеток.

«Чудо святого Антония» получилось сатирическим спектаклем в характере, присущем французской литературе, в духе любимых Вахтанговым французских писателей — Бальзака, Флобера, Мопассана. Глубина психологического анализа, подчеркнуто обнаженное, а порой и безжалостное раскрытие мыслей и чувств каждого персонажа в сочетании с ярким, выразительным рисунком образа определили собой жанр спектакля как сатиру-памфлет на современных буржуа.

Вахтанговское мастерство психологического анализа основывалось на глубококом постижении системы Станиславского. В комедийном жанре весь процесс работы над ролью по системе дает великолепные возможности докапываться до юмора, находить комедийное звучание сцен. Чем серьезнее,

чем тщательнее раскрывается неожиданность комических ситуаций, их парадоксальность, чем тоньше мы анализируем истинные побуждения, руководящие сокровенными помыслами наших героев, чем старательнее мы прячем от окружающих эти помыслы, тем ярче и веселее воспринимаются зрителями и режиссерский замысел и его осуществление.

Основное «сквозное действие» изобличаемых персонажей «Чуда» — отстоять, уберечь свой дом, его буржуазное благополучие от непрошеного гостя. В чем острота сценической ситуации и основа парадокса, дающие нам право на сатирическое и ироническое отношение к таким персонажам, как Гюстав, Ашиль, Жозеф, юре, доктор и другие? В том, что мы видим их нежелание возвращаться к пройденному этапу жизни, к тому времени, когда тетка была жива и требовала внимания к себе, ничего не давая взамен. Мертвая же тетка, ничего не требуя от окружающих, дарит им все свое богатство. Эта сценическая ситуация предоставляет полную возможность, как говорил Вахтангов, «клеить буржуа», ибо она с огромной энергией и с великолепной наглядностью обнаруживает основные характерные черты буржуазного общества: алчность, корыстолюбие, бессердечность, эгоизм, а главное — ханжество.

Антоний в глазах буржуа не святой, а «экспроприатор», ведь он пришел отнять богатство, и, следовательно, с ним надо решительно бороться. Пускается в ход весь арсенал буржуазной «демократии», появляются «ангелы-хранители» буржуазии — полицейские. Кандалы на руках Антония — образ очень выразительный. Казалось бы, только незначительная деталь, но сколько в ней аллегорического смысла. Кандалы символизируют основной закон буржуазного общества—здесь все принадлежит им, хозяевам этого общества, все подчинено защите их награбленных капиталов.

Необычность сюжета метерлинковского «Чуда святого Антония», его фантастичность и даже парадоксальность, острая сатирическая направленность, естественно, требовали и своей особой сценической формы, помогающей как можно глубже передать содержание пьесы. В поисках этой формы режиссер Вахтангов и обратился к творчеству замечательного французского художника-сатирика Домье. Политическая карикатура Домье дает безжалостный анализ психологии буржуа, наглядно показывает, что представляют собой «власти предержащие», начиная от короля Луи Филиппа, его министров и кончая чиновниками законодательных учреждений. Домье создал огромное количество карикатур и шаржей на «короля лавочников» Луи Филиппа. Особенно запоминается литография Домье «Гаргантюа», где Луи Филипп изображен как ненасытное чудовище. Обнищавший народ несет по длинной лестнице прямо в пасть Луи Филиппу свои последние остатки, «король-чудовище» всё пожирает с невозмутимым видом. За креслом короля толпятся у здания французского парламента маленькие пигмеи — «народные представители». В следующей карикатуре Домье показывает этих «избранников» народа уже крупным планом («Законодательное

чрево»). В изображении Домье это не почетные скамьи депутатов, — законодателей страны, а скамьи подсудимых. Мы видим «народных представителей» спящими, скучающими, сплетничающими, рассказывающими грибуазные истории, слушающими ораторов с бессмысленно отсутствующим выражением лиц и понимаем замысел художника, раскрывающий нам весь фарс так называемого «законодательного собрания», призванного блюсти интересы народа.

Мы знаем также произведения Домье, с огромной силой негодования повествующие о насилиях над народом, о трагедии народа. Вот литография, изображающая комнату рабочего, разгромленную правительственным карательным отрядом. На полу лежат трупы рабочего, ребенка, женщины. Это произведение, полное негодования, протеста, идущего от благородного сердца художника-гражданина, любящего свой народ, защищающего своим революционным искусством его право на свободную жизнь. Несомненно, Оноре Домье находился под известным влиянием Эжена Делакруа, автора замечательного полотна «Свобода на баррикадах». Это влияние особенно чувствуется в полотне Домье «Восстание», зовущем к революционной борьбе с такой же силой, как и «Свобода на баррикадах». Домье прекрасно знал свой народ, живя в гуще простых людей, и раскрывал нам его величие с огромной любовью и силой. Литография «Потрясенная наследством. 1871 год» — женщина, задрапированная в черную материю, оплакивающая погибших в дни Парижской коммуны, масло «Семья на баррикадах» — все это произведения большой трагической революционной темы.

Знаменитый французский актер Фредерик Леметр создал злободневный сатирический образ Робера Макэра, проходимца и хамелеона. Домье, оттачиваясь от образа, созданного знаменитым французским актером, выпускает цикл социально-бытовых карикатур — серию злую, сатирическую, театрально-выразительную и смешную. Мы видим Робера Макэра, окруженного толпой возбужденных биржевиков, в предельном недоумении разводящего руками, как бы говорящего: «ничего не поделаешь» (литография «Биржевой игрок»). Мы видим далее превращения Робера Макэра в филантропа, журналиста, врача, проповедника. Все эти ярко комедийные, сатирические рисунки были очень выразительными портретами буржуа и мещан. Цикл Робера Макэра исключительно театрален. Домье чувствует сценическую фигуру, воплощенную Фредериком Леметром, и делает как бы графические вариации на тему, заданную блестящим актером. Чувство театра остро сказывается и в таких работах художника, как «В ложе», «Заключительный куплет», «Бесплатный спектакль», «Комедиант», «Парад комедиантов». Для нас, режиссеров и актеров, произведения Домье — это целая школа мизансцен, сценической лепки фигур, образов, характеров, портретов, грима, выразительных рук.

Вкус Вахтангова подсказал ему решить спектакль «Чудо святого Антония» в манере, близкой по духу Домье, и это было очень верно. Манера Доре

или Гаварни воздействовала бы на режиссерскую фантазию в ином направлении. Искусство живописи, музыки, скульптуры часто подсказывает нам, режиссерам, форму спектакля, его целостный художественный образ, а актерам — решение роли. К моменту выбора музыкальной темы, художника, скульптора необходимо подходить только тогда, когда режиссеру или актеру уже ясно, что хочет он сказать данным спектаклем или данной ролью. Выбрать форму заранее, а потом подгонять под нее содержание—это значит насиловать фантазию, ограничивать ее. Вахтангов, определив для себя главную идейную цель спектакля «Чудо святого Антония» — «клеить буржуа», — нашел в пластическом решении спектакля характер, манеру, близкую творчеству самого темпераментного врага буржуазии, художника, патриота и революционера Оноре Домье.

Художником спектакля студии был Ю. А. Завадский, учившийся, так же как и В. В. Маяковский, у художника П. Келина. Келин, в свою очередь, был учеником Серова. Светлый фон белых стен с черными цилиндрами и пальто гостей на вешалках в соединении с появляющимися фигурами родственников и гостей в черном создавали светло-темную гамму, близкую гамме Домье. На фоне белых стен особенно контрастно читались черные фигуры людей, и в среде многочисленных черных пятен одинокими выглядели серовато-коричневые тона облачения святого Антония и Виржини.

Стиль, манера, форма спектакля «Чудо святого Антония» не имеют прямого, непосредственного, я бы сказал, продолжения в спектаклях режиссеров-вахтанговцев, созданных после смерти учителя. Если характерные особенности «Свадьбы» и «Принцессы Турандот» нашли свое отражение и развитие в ряде спектаклей, поставленных учениками Вахтангова, то «Чудо святого Антония» пока оказало явное воздействие только на некоторые актерские работы, столь же графически точные по манере, какими были образы этой постановки Вахтангова. Сюда можно отнести следующие актерские работы: городничий — Б. Шукин, Анна Андреевна («Ревизор») — Е. Алексеева, князь («Дядюшкин сон») — Н. Хмелев, мадам Ксидиас («Интервенция») — М. Синельникова, Магара («Виринея») — И. Толчанов, Хлестаков у М. Чехова, Горлов у А. Дикого. Эти образы созданы с той же графической выразительностью, которая была свойственна лучшим образам спектакля «Чудо святого Антония». Все названные актеры были тесно связаны с Евгением Богратионовичем. Но характерно также и то, что их создания, которые напоминают актерскую игру в пьесе «Чудо», возникли на материале классиков, требующем от артиста именно такой острой выразительности, что есть в пьесах Гоголя, Достоевского. Работы же А. Дикого и М. Синельниковой создавались на основе талантливых и смелых советских пьес — «Фронта» А. Корнейчука и «Интервенции» Л. Славина, также дающих возможность выразительной лепки сценического образа. Анализируя сейчас вахтанговское решение драмы Метерлинка, полагаю, что произведения таких советских драматургов, как В. Маяковский, В. Виш-

невский, М. Булгаков, Н. Эрдман, можно раскрывать и ставить в том приеме,, который был найден Вахтанговым для «Чуда» святого Антония». Этот прием требует тонкой и умной психологической основы, графически лако*ничной театральной формы, строгого рисунка мизансцен, четко очерченных сценических фигур, точных, выразительных гримов и костюмов. Пластическая сторона актерского исполнения в таком спектакле становится таким же важным компонентом творчества актера, как и внутренняя техника, доведенная у хорошего актера до безупречной четкости и позволяющая ему легко вызывать в себе нужные эмоции и чувства. В русском классическом репертуаре пьесы Сухово-Кобылина и Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина», «Тени» и некоторые другие найдут, как мне представляется, великолепное сценическое воплощение в форме, найденной Вахтанговым еще в 1920 — 1921 годах.

В одной из своих режиссерских работ последнего времени — в работе над инсценировкой «Фома Гордеев»—я, сперва интуитивно, а потом и вполне сознательно, нашел возможность применения к материалу повести Горького элементов формы вахтанговского «Чуда святого Антония». Само собой разумеется, я видоизменял и преобразовывал эти элементы соответственно тем задачам, которые ставило передо мной реалистическое произведение Горького и соответственно иным идейно-художественным целям всего спектакля. Но в таких эпизодах, как «Купеческий клуб» (особенно в момент освящения парохода), я добивался графической четкости мизансцен. В самих горьковских описаниях внешности купцов, одетых в черные костюмы, в такой детали, как взлетающие в воздух в начале молебна головные уборы, в резко динамической сцене столкновения Фомы с «именитыми гражданами» мне чудилось что-то, напоминающее облик спектакля Вахтангова. Не знаю, в какой мере это удалось претворить в жизнь, но мы всячески стремились к тому, чтобы поставить спектакль по-вахтанговски, глубоко и органично вскрыть в нем все горьковское. По-видимому, где-то в подсознании моем лежала та же задача, что и в «Чуде святого Антония»,—«клеить буржуа», но уже наших, русских, и опыт, полученный мною тогда, когда я был участником «Чуда святого Антония», безусловно помог мне в создании спектакля «Фома Гордеев».

В заключение главы о спектакле «Чудо святого Антония» мне хочется привести отзыв газеты «Труд», очень точно определившей, на мой взгляд, суть вахтанговской постановки:

«Талантливый и большой режиссер современности Е. Вахтангов сделал из этой вещи («Чудо святого Антония») богатое, яркое и нужное зрелище. Путем своеобразного решения постановки центр тяжести метерлинковской пьесы он перенес с религиозного момента в плоскость сатиры на «верующего» буржуа. (Подчеркнуто нами. — Р. С.) И получилась современная колючая сатира, остро клеймящая лицемерие обывателя».

Спектакль «Чудо святого Антония» имел в Париже огромный успех. Наши гастроли в театре «Одеон» были организованы Фирменом Жемье, театральным деятелем большой культуры, учителем Жана Вилара. Кстати, в таких спектаклях Вилара, как «Дон-Жуан» и «Мария Тюдор», мы узнавали вахтанговский режиссерский почерк. И если в советском театре режиссерская форма «Чуда святого Антония» не получила достаточного развития и продолжения, то это можно объяснить только теми ошибками, которые были допущены в борьбе с формализмом, только тем, что довольно долго всякая острая, ярко выразительная театральная форма отождествлялась с формализмом. Ведь не секрет, что порой борьба с формализмом усилиями некоторых усердных не по разуму «деятелей» превращалась в борьбу... за бесформенность, в борьбу против каких-либо поисков по линии новой выразительной театральной формы. Такие ошибки принесли большой вред советскому театру, обеднили его средства выразительности. Заодно с действительно порочными явлениями в искусстве было пресечено и развитие весьма плодотворных исканий. Вахтанговская традиция также была упрощена и обеднена. Эту замечательную традицию высокого театрального искусства, предельно выразительного и точного, искусства большого масштаба и тонкого вкуса, должно вернуть на советскую сцену и в первую очередь на сцену Вахтанговского театра.

ГЛАВА
ТРЕТЬЯ



ПРИНЦЕССА
ТУРАНДОТ



1922 г.

Я
 много дарил
 конфет да букетов,
 но больше
 всех
 дорогих даров
 я помню
 морковь драгоценную эту
 и пол-
 полена
 березовых дров...

Но в конце главы Маяковский выражает сокровенные, большие чувства, которые владели всеми, кто считал себя накрепко связанным с будущим своей разоренной, но сильной духом страны:

...Ушли
 тучи
 к странам
 тучным.
 За тучей
 берегом
 лежит
 Америка.
 Лежала,
 лакала
 кофе,
 какао.
 В лицо вам,
 толще
 свинных причуд,
 круглей
 ресторанных блюд,
 из нищей
 нашей
 земли
 кричу:
 Я
 землю
 эту
 люблю.
 Можно
 забыть,
 где и когда
 пузы растил
 и зобы,—
 но землю,
 с которой
 важом голодал,—
 нельзя
 никогда
 забыть!

Когда я читаю эти строки, мне всегда вспоминается Маяковский, сидящий в партере и аплодирующий «Турандот».

Общественный подъем охватил все области духовной жизни народа, оказав свое огромное влияние на молодежь. Прошло с той поры около сорока лет. И сейчас, оглядываясь назад, мысленно возвращаясь к этим героическим дням, невольно поражаешься тому горячему молодому энтузиазму, которым была отмечена жизнь многочисленных тогда театральных студий. И радостный энтузиазм этот для меня невольно связывается с именем Вахтангова, режиссера, который сразу, горячо воспринял идеи революции. Те из актеров и режиссеров, кто работал в этот период, может быть, поправят меня и назовут более современного для той поры художника, к которому бы так стихийно влеклась молодежь, мечтавшая создать новый, советский театр, строить новое искусство. Ни к кому молодежь не тянулась — со всех сторон и многими путями — так, как к Вахтангову. Возьмите просто список студий, куда нарасхват приглашался Евгений Богратионович, и вы увидите эту тягу к нему молодежи. Приведу лишь неполный перечень молодых театральных коллективов, где он работал: Первая студия, Вторая студия, Студия Вахтангова (бывш. Третья студия МХАТ), «Габима», Шаляпинская, Студия Гунста, Армянская, «Культур-лига», Студия Пролеткульта, Студия Большого театра, Оперная студия Станиславского.

В эти же годы Вахтангов работал еще в Художественном театре и получил приглашение возглавить театральный отдел (ТЕО) Наркомпроса¹.

Вспоминается, как после репетиции в студии «Габима» в час или в два ночи Вахтангов приезжал к нам в Мансуровскую студию, усталый, больной. Посидев и поговорив с нами полчаса, он отпускал нас домой. Многие из нас после этих бесед возвращались через всю Москву по опустевшим ночным улицам, голодные, но счастливые, с радостным сознанием, что театр строится, что театр будет, что Вахтангов приведет нас к желанной цели.

Такие, пусть даже непродолжительные встречи с Евгением Богратионовичем в этот период были не менее интересны, чем репетиции. Иногда беседа по своей значимости заменяла несколько репетиций. В беседах Вахтангов касался самых различных вопросов жизни и искусства, и — да простят меня исследователи и историки театра — его беседы были значительно ярче, чем то, о чем рассказывают они в своих книгах и статьях о Вахтангове.

Живая речь, произнесенная искренне и горячо, с особым вахтанговским темпераментом, с полемическим задором, с неожиданно рождающимися образами, яркими сравнениями, с огромным юмором, естественно, очень трудно воспроизводится и очень мало походит на обычную книжную фразу театроведа, пусть даже и умную, но не передающую сущности облика Вахтангова во всех его проявлениях, во всем его человеческом обаянии.

¹ ТЕО Наркомпроса осуществлял тогда руководство всеми театрами страны.

Мы часто пользуемся в театре словами, которые на бумаге звучат совсем по-иному и никак не передают того сокровенного смысла, какой они имеют, когда мы пользуемся ими в сценической практике. Например, слова «прогон пьесы». Этим прозаичным термином обозначается огромное волнение всего коллектива, начиная от режиссера, актеров и кончая бутафором, который вовремя должен подать на черновой генеральной репетиции нужную актеру вещь. Или — «сценические задачи», «кусок», «сквозное действие», «свобода мышц» — вся терминология нашего творчества выглядит чрезвычайно прозаично. Неискушенный читатель может подумать, что творческий процесс в театре очень скучен, а на самом деле каждое из этих определений таит в себе для нас глубокий смысл и вводит нас в увлекательный процесс сценической работы.

Мне хотелось бы указать также и на явно ошибочное истолкование мыслей Вахтангова, даже на прямое извращение его идей в трудах некоторых наших театроведов.

Остановимся на одном из определений Вахтангова, каким должен быть театр. Часто на репетициях «Турандот», стремясь сформулировать свое творческое кредо, он произносил два слова: «фантастический реализм».

Естественно, что это определение Вахтангова в известной мере условно. Между тем почти все исследователи, пишущие о Вахтангове, придают этой формуле чуждый для вахтанговского творчества смысл, определяя слово «фантастический» как отвлеченную от жизни фантастику.

Надо признаться, что театральная терминология мало отработана и отшлифована, она находится еще в процессе становления, как, впрочем, и сама наука о театре. Трудно приходилось в этом смысле и Вахтангову, трудно потому, что он мучительно и настойчиво старался определить одним словом то, что с таким напряжением творческих сил искал в искусстве. Уходя все дальше от натуралистического интимного театра к театру больших страстей и чувств, к театру, призванному выразить величие революции и «народа, творящего революцию», Вахтангов упорно стремился теоретически осмыслить и обосновать свои искания.

Мы знаем что проблемы фантазии и действительности, фантазии и правды волновали умы передовых русских публицистов, занимавшихся вопросами эстетики.

Н. Г. Чернышевский в своем труде «Эстетические отношения искусства к действительности» уделил много внимания проблемам фантазии. Чернышевский резко критиковал тех философов, которые считали, будто фантазия — это «та сила, которая действительный предмет обращает в прекрасный предмет». В философской концепции Чернышевского действительность и есть прекрасное, «прекрасное есть жизнь». Но Чернышевский отнюдь не предлагал художнику копировать действительность. Он прекрасно понимал значение творческого воображения в процессе рождения образа. Чернышевский писал: «Воспроизведение имеет целью помочь воображению, а не обма-

нывать чувство, как того хочет подражание, и не есть пустая забава, как подражание, а дело имеющее реальную цель. Нет сомнений, что теория воспроизведения, если заслужит внимания, возбудит сильные выходки со стороны приверженцев теории творчества. Будут говорить, что она ведет к дагерротипной копировке действительности, против которой так часто вооружаются». Но, предупреждая эти возражения, Чернышевский утверждал, что в искусстве «человек не может отказаться от своего, не говорим права, это мало,— от своей обязанности пользоваться всеми своими нравственными и умственными силами, в том числе и воображением, если хочет не более как верно скопировать предмет».

Последней беседой Вахтангова, как бы завершившей его творческую жизнь, была беседа с Котлубай и Захавой о творческой фантазии актера. И последняя запись Вахтангова, завершающая его дневники, была запись, определяющая и расшифровывающая смысл и понимание Вахтанговым термина «фантастический реализм». Вот как сформулировал это Евгений Богратионович: «Верно найденные театральные средства дают автору подлинную жизнь на сцене. Средствам можно научиться, форму надо сотворить, надо нафантазировать. Вот почему я это и называю фантастическим реализмом. Фантастический реализм существует, он должен быть теперь в каждом искусстве».

Отсюда совершенно очевидно, что Вахтангов говорит о фантазии художника, о его творческом воображении, а не о надуманной фантастике, уводящей художника от жизненной правды. «Фантастический» или, если так можно выразиться, «фантазийный» реализм — это реализм, в котором творческая фантазия художника принимает деятельнейшее участие в раскрытии содержания и в поисках формы сценического произведения. Конечно, любое творчество, любое воспроизведение действительности средствами искусства предполагает непрерывное участие в этом процессе фантазии художника-творца. Особо выделяя и подчеркивая значение фантазии художника для его творчества, Вахтангов настаивает на предельно выразительном воспроизведении явлений действительности средствами искусства театра.

Говоря об участии фантазии в творческом процессе, мы имеем в виду такое состояние художника, когда он, увлеченный предметом своего искусства, сначала представляет его себе лишь в самых общих очертаниях, может быть, даже в отдельных частностях, но постепенно охватывает воображением этот предмет, образ в целом, во всей совокупности его подробностей, во всем богатстве его содержания. Творческое воображение помогает ему найти соответствующее этому образу внешнее облачение, помогает ему свести детали и частности, накопленные фантазией, в целостную форму—законченную, завершенную и единственно возможную для выражения идеи произведения, любовно выношенной художником.

В поэзии этот процесс связан с размером и рифмой. В этом процессе обязательно присутствует вдохновение. Без него немислимо искусство.

Чернышевский говорит:

«Вдохновение есть особо благоприятное настроение творческой фантазии».

Вахтангов прекрасно понимал эту «тайну» творческого состояния. Его репетиции были тому наглядным примером. Необычайная увлеченность работой, блестящая фантазия, раскрывавшая вдруг для всех участников спектакля огромные творческие возможности; неожиданно смелые приспособления, рождавшиеся тут же, мгновенно; умение безжалостно отказаться от того, что было уже с трудом найдено, обжито, и тут же начинать новые поиски для того, чтобы ярче, рельефнее передать суть произведения; а главное, что особенно дорого в режиссуре, необыкновенная способность вызывать такое же творческое состояние у актеров,— вот что характерно для «благоприятного настроения творческой фантазии» Вахтангова, если говорить словами Чернышевского.

Верная расшифровка вахтанговского термина «фантастический реализм» имеет большое значение, ибо это определение, будучи правильно понято, способно осветить ярким светом всю деятельность Вахтангова в области театрального искусства, дать верную перспективу для восприятия созданных им сценических полотен, для верного понимания особенностей его режиссерского искусства.

Вахтангов любил жизнь непосредственно, горячо. Ему чужды были «настроенчество», заумность образов, сентиментальность и слезливость. Вахтангов был бесконечно требователен в вопросах вкуса. Ничто сомнительное, второсортное не могло пройти незамеченным. Тут Евгений Богратионович обрушивался всей силой своего горячего темперамента на «провинившегося». Пятнадцать, двадцать, тридцать минут стоял под обстрелом вахтанговских замечаний актер, допустивший на сцене безвкусицу. Вахтангов требовал высоко ответственного отношения к искусству, к своей профессии. Он заставлял своих учеников проводить каждую репетицию на уровне большого искусства. Эту требовательность он воспринял в стенах Художественного театра у своих учителей К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Репетиция требует такого же ответственного отношения к работе и такой же мобилизации всех творческих сил, как и спектакль. Активная, интенсивная работа фантазии в процессе репетиций—один из самых важных моментов творческого состояния актера.

Проблема фантазии занимает большое место в учении К. С. Станиславского. Вот что говорит Станиславский в книге «Работа актера над собой», в главе четвертой «Воображение»: «...каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения... А твор-

¹ Раньше этот отдел системы назывался «Фантазия». Новое название этого отдела — «Воображение» — появилось уже после смерти Вахтангова, но существо мыслей Станиславского не изменилось.

ческая работа над ролью и над превращением словесного произведения драматурга в сценическую быль вся, от начала до конца, протекает при участии воображения... Поэтому обращайтесь чрезвычайное внимание на развитие вашего воображения».

Продолжая поиски новых средств сценической выразительности, Вахтангов одновременно искал и те определения, которые, как ему казалось, наиболее точно выражали его сценические принципы. Назвав свой идеал «фантастическим реализмом», он полемически противопоставлял свое понимание искусства примитивной, мелкой правде, пышно расцветшей в интимном театре у лжепоследователей Станиславского, неверно трактовавших его учение, его систему. В своих исканиях Вахтангов стремился исправить не только чужие ошибки, но и свои собственные. Надо было уходить от мелких проблем, от «самокопания», типичного для предреволюционного периода развития русского театра, театра безвременья. Этих ошибок было много и в «Празднике мира» Гауптмана и в «Росмерсхольме» Ибсена, поставленных Вахтанговым — первый в 1913 году, второй — в 1918 году в Первой студии МХТ.

Пришел новый зритель, настоятельно требовавший нового искусства, которое бы отражало все величие революционных событий. Искусство призвано было дать ответ на новые вопросы жизни, отразить невиданные в истории общественные перемены. Средства и силы сценической выразительности дореволюционного театра были явно непригодны для театра первых революционных лет, и Вахтангов, как чуткий художник, ощутил и осознал требования народа, заполнившего зрительные залы. Но как перестроить, как изменить театральное искусство, которое целиком зависит от драматургии, если нет нужных пьес, отвечавших запросам зрителей? Можно было использовать два пути:

первый — по-новому прочесть классику, найдя для нее новое раскрытие, созвучное революции и в идейном и в художественном отношении;

второй — готовить рождение новой драматургии через утверждение новых форм сценического искусства, для чего как можно более убедительно раскрывать в своих спектаклях особенности, характер и творческие возможности нового театра — театра больших масштабов, великих идей, тесно связанного с жизнью и борьбой революционного народа.

Бывают эпохи, когда необходимо решительно и твердо ломать старое, ломать беспощадно и сурово. В те первые советские годы происходило великое переустройство жизни России. Шла грандиозная ломка старого мира. Ломалось и искусство. Но старое разрушалось во имя нового, во имя развития нарождающегося свободного общества. Это прекрасно понимал и чувствовал Вахтангов, который боролся со старым театром, разрушая его отжившие формы во имя утверждения нового искусства, яркого, правдивого и светлого, искусства, нужного людям, создающим новый, прекрасный мир.

Вахтангов никогда не изменял вечным реалистическим основам учения

Станиславского, никогда не подвергал сомнению его систему. Он критиковал ее слабые стороны, высказывал новые мысли, с которыми Станиславский часто соглашался. «Вы первый плод нашего обновленного искусства,— писал Вахтангову Станиславский.— Я люблю Вас за таланты преподавателя, режиссера и артиста; за стремление к настоящему в искусстве; за умение дисциплинировать себя и других, бороться и побеждать недостатки. Я благодарен Вам за большой и терпеливый труд, за убежденность, скромность, настойчивость и чистоту в проведении наших общих принципов в искусстве. Верю и знаю, что избранный Вами путь приведет Вас к большой и заслуженной победе».

Станиславский хотел вместе с Вахтанговым поставить «Моцарта и Сальери». Как известно, роль Сальери в пушкинском спектакле МХТ в 1915 году не удалась Станиславскому. Эта неудача нанесла ему большую травму и вместе с тем привела его к важным выводам в области основ актерского искусства. Мысль воплотить на сцене пушкинский шедевр не оставляла его долгие годы. На сложном материале пушкинской пьесы, где актеру необходимо совершенное владение внутренней и внешней техникой, где музыка стиха, его ритм требуют безупречного владения словом, где страсти выходят Далёко за пределы бытовой правды и требуют большого напряжения и накала, где мысль нуждается в особой точности и чеканности выражения, где пластическая сторона движения, жеста должна быть предельно отточена,— именно на этой работе, сложной и волнительной для актера, хотел встретиться с Вахтанговым Константин Сергеевич.

Мы можем только сожалеть, что этих встреч было мало и что мы не имеем о них подробных сведений.

О начавшейся работе Вахтангов рассказывал нам на репетициях в Студии. Из его рассказов было ясно, что Станиславский мечтал найти вместе с Вахтанговым ответ на ряд вопросов, возникших в период работы над пушкинским спектаклем в 1915 году и не нашедших тогда окончательного решения.

Есть все основания думать, что и эти встречи со Станиславским и, в частности, известная беседа о гротеске (записанная, к сожалению, в виде монолога, так что мыслей Вахтангова мы в этой записи не находим) не могли не сыграть своей роли в выработке Вахтанговым творческих принципов своей режиссерской работы.

Вахтангова глубоко волновали в тот период многие проблемы, связанные с поисками новых творческих путей в искусстве.

Каковы же были его мысли о театре? Что же такое «Турандот»? Как прозвучал этот спектакль? Нес ли он в себе силу и значимость спектакля, нужного народу в те бурные, революционные годы? Ломал ли он обветшалые традиции старого театра? Прокладывал ли он новую дорогу сценическому искусству советского театра? Есть ли это отход от учения Станиславского? Каково значение «Турандот» в истории дальнейшего развития и

роста Вахтанговского театра? Вот те большие и волнующие нас вопросы, на которые необходимо ответить в этой главе о «Турандот». Для этого нужно проследить весь процесс создания спектакля, его становления и его дальнейшей сценической жизни.

* * *

В начале 1920 года на зачете по классу актерского мастерства в Студии Вахтангова молодая студийка показала отрывок из шиллеровской «Принцессы Турандот». Евгений Богратионович заинтересовался пьесой Шиллера, и она была включена в репертуар Студии. Подготовительную работу Вахтангов поручил Ю. А. Завадскому и К. И. Котлубай.

Первоначальное распределение ролей установило, что хана Альтоума играет Шукин, Тарталья—Басов, Панталоне — Захава. В дальнейшем, когда к репетициям приступил сам Вахтангов, были сделаны перестановки и окончательно утверждено следующее распределение ролей: Альтоум — Басов, Тарталья — Шукин, Панталоне — Кудрявцев, Труффальдино — Си-монов, Тимур — Захава, Барак — Толчанов, Адельма — Орочко, Скирина — Ляуданская, Зелима — Ремизова и т. д. На роль принцессы Турандот была назначена проба. Показывались Ц. Мансурова, В. Тумская, Н. Сластенина, Е. Тауберг. В дальнейшем все исполнительницы играли в спектакле, но Евгений Богратионович начал репетиции с Мансуровой.

На репетициях Завадского, происходивших в Мансуровской студии, мы, участники постановки, стремились создать сказочную атмосферу с чудесными превращениями, со всем тем наивным вымыслом, который, нам казалось, поможет раскрыть поэтический смысл шиллеровской «Турандот».

Репетиции шли не на сцене, а во всех помещениях Студии. Действие могло начаться в одной из комнат и закончиться в другом конце дома. Одна комната была лесом, другая—дворцом, третья — застенком; во все это мы стремились поверить с предельной наивностью. Каждый из нас вспоминал сказки, услышанные и прочитанные в детстве. Воскрешались в памяти виденные спектакли и сказочные балеты. Традиционные маски — Тарталья, Панталоне, Труффальдино, Бригелла — это были обыкновенные действующие лица: канцлер, министр, начальник евнухов гарема, начальник стражи, и каждый занимался своими обязанностями по пьесе.

После возвращения из санатория Вахтангову была показана подготовительная работа. Он ее не принял. Шиллеровская сказка не отвечала тому, что искал в это время Вахтангов. На ее основе нельзя было создать нужного сегодняшнему зрителю спектакля.

Ради чего ее было ставить?

Ставить, как ставил ее Рейнгардт, показывая сказочный Китай со всей изысканностью китайских интерьеров, костюмов, вещей, было неинтересно. Это привело бы к стилизации. Раскрывать пьесу, углубляясь в психологи-

ческие тонкости страданий принца Калафа и Адельмы, рисуя постепенное превращение капризной принцессы в любящую женщину, — все это можно было сделать, но только горячего творческого увлечения эти задачи у Вахтангова не вызвали. Он решил отказаться от постановки «Принцессы Турандот» Шиллера и искать другой материал, другую пьесу.

Но как-то на одной из бесед Евгений Богратионович вернулся к «Турандот».

— Давайте пофантазируем, — предложил Вахтангов.

Фантазировал, конечно, он один, а мы только с увлечением слушали.

Я не ручаюсь за точность вахтанговских слов, а передаю мысли Евгения Богратионовича, как они запечатлелись в моей памяти:

— Что если взять за основу не пьесу Шиллера, а Карло Гоцци? Если шиллеровская «Турандот» есть законченное произведение, в котором соблюдены все законы драмы, то сказка Гоцци—это продолжение традиций народного театра, театра импровизации, рожденного на площадях Италии. Что если найти такой творческий прием, который позволил бы нам понять, как сейчас вот, в сегодняшнем дне, играть спектакли импровизационного характера? Ведь можно воскресить ту горячую страсть, которая владела актерами, игравшими на площадях для простого, неискушенного зрителя. Вся рафинированность и изысканность уйдут в сторону и останутся непосредственные большие чувства. Придут на сцену яркие краски, жизнерадостность, юмор, а главное, молодым исполнителям придется соприкоснуться с тем важнейшим моментом в творчестве, к которому каждый актер стремится в своей работе,— это импровизационное самочувствие, являющееся наилучшим проводником к вдохновению. Но все, что намечается, потребует огромной работы всего коллектива театра. Сложнейшие задачи встанут перед актерами, и к ним придется подойти всесторонне подготовленными. Необходимо будет безупречно разработать свою внутреннюю технику, придать ей максимальную подвижность, так как спектакль потребует взрывов больших страстей и чувств.

Необходимо безупречно поставить голоса, так как тональность этого спектакля будет иной. В нем не должно быть привычных для нашего театрального воспитания полутонов. Потребуются и звучность, и звонкость, и дикционная четкость. Нужно будет воспитать в актере умение чеканно выражать мысль, добиваться скульптурной лепки фразы; развивать чувство ритма, музыкальность; заняться сценическим движением, жестом; научить обращаться с театральными предметами. Если студия берется поднять вместе со мной эту сложную работу, — давайте дерзать, — закончил Вахтангов.

Студийцы, конечно, горячо приняли предложенный Вахтанговым план. Закинула подготовительная и репетиционная работа. Но Евгений Богратионович набросал пока только общие контуры своего замысла. Теперь предстояло найти пути к конкретному воплощению этого замысла на сцене.

С этого момента, собственно, началась режиссерская работа над спектаклем. Сейчас задаешь себе вопрос: откуда родился весь образ спектакля «Турандот»? Что это, плод усидчивой кабинетной работы режиссера, извлечение из многих прочитанных книг? Нет. Несколько книг о комедии масок Вахтангов, наверное, прочитал. Он прочел, несомненно, и то, что касалось итальянского импровизационного театра, вплоть до статей в журнале «Любовь к трем апельсинам», издававшемся Мейерхольдом в предреволюционные годы. Но не эти литературные источники подсказали ему внутренний и внешний облик спектакля. Правда, Вахтангов обладал замечательной способностью на основе одной-двух прочитанных книг ярко представить себе эпоху, ее особенности, нравы, обычаи, образы, характеры, жизнь людей, их жилища, вид их одежды, быт. В этом, несомненно, одно из качеств режиссерского таланта вообще, но далеко не основное. Основное — это все-таки умение режиссера передать свое видение, свое увлечение актеру, композитору, художнику, всему коллективу, работающему над спектаклем. Поставить увлекательные задачи каждому участнику, разбудить в каждом творческое начало режиссер сможет только при полной ясности для него самого главной творческой цели: во имя чего, ради чего он делает спектакль, что он хочет сказать своей работой зрителю, чем думает его взволновать, потрясти или развеселить, какие современные мысли и чувства должен унести зритель со спектакля. Вне этих больших задач Вахтангов не представлял себе работу в театре.

С кем же предстояло ему осуществить задуманный план? С молодым неопытным составом студийцев, из которых многие исполнители ответственных ролей (Мансурова, Ремизова, Щукин, Кудрявцев, Симонов) не окончили еще театральной школы, а у самых «опытных» актеров был четырех-пятилетний стаж работы на сцене. Но это не смущало Евгения Богратионовича. Была та замечательная пора, когда каждый из нас, если переводить на язык физического труда, мог работать за двоих, а то и за троих, так велика была тяга к искусству, к работе. Была та замечательная пора, когда спектакль был делом не только тех актеров, которые получили в нем роли, а большим, кровным делом всего коллектива Студии. Это отношение к работе воспитывал в нас Вахтангов. Ведь каждому из незанятых почти обязательно придется участвовать в спектакле. Как же можно в него включиться, если вы творчески и технически к нему не подготовлены? Вот почему те занятия, которые были организованы в связи со спектаклем «Турандот», посещали все студийцы без исключения. Постановкой голоса занимался Митрофан Ефимович Пятницкий. Ритмом, движением, развитием музыкальности Евгений Богратионович поручил заниматься мне, после того как сам провел несколько уроков и показал основные приемы движений в спектакле «Турандот». Следуя урокам Вахтангова, я вел класс, где мы занимались упражнениями, вырабатывающими у актеров сценическую легкость, четкость, ритмичность, умение действовать на сцене в сопровожде-

нии музыки, умение носить костюм и др. Вспомогательной режиссурой занимались Ю. Завадский, Б. Захава, К. Котлубай. После ряда бесед Вахтангова начались репетиции непосредственно на сцене.

Первое «боевое крещение» получили исполнители ролей масок. Евгений Богратионович вызвал нас на сцену и предложил нам развеселить и развлечь состав Студии, находящийся в зрительном зале на репетиции. Зрительный зал был переполнен, это происходило уже на малой сцене, в помещении на Арбате (дом 26), куда переехала из Мансуровского переулка Третья студия МХТ.

— Какова же тема нашей импровизации?—робко заикнулся кто-то из нас.

— Любая,— был ответ Вахтангова из зрительного зала.

Начались мучительные минуты жгучего стыда и беспомощности. У нас не было никаких мыслей, никаких тем для импровизации. Так проходили при гробовом молчании зрительного зала томительные минуты, казавшиеся часами. Мы мрачно бродили по сцене, не зная, к чему придаться, за что зацепиться. Кто-то вышел за кулисы и принес корзинку, надев ее через плечо на живот, как это делают уличные разносчики, положив в нее кусочки булки, которые мы от нечего делать начали на сцене делить и есть. Появились первые междометия и звуки — удовольствие от еды, перешедшие в слова. Почувствовалось некоторое оживление в зрительном зале, чья-то неожиданно сказанная фраза вызвала смех, это подбодрило, улучшило самочувствие находившихся на сцене масок. Кто-то сбегал за кулисы и пришел обратно, напялив на голову изысканную дамскую шляпу больших размеров, какие носили модницы и щеголихи. Это вызвало дружные раскаты смеха в зрительном зале. Мы уходили от своей обычной внешности, прячась за все эти детали, и нам становилось на сцене все легче и легче. Даже те, кто не имеет отношения к искусству, знают, как в жизни смешной рассказ, хорошо принимаемый слушателями, рождает у рассказчика подъем, он приобретает то состояние, о котором говорится «он сегодня в ударе».

Вот так, постепенно подогреваемые зрительным залом, мы становились смелыми, находчивыми, веселыми, легко придумывая остроты, смешные ситуации, характерность, уводящие нас от самих себя. Прошло двадцать-двадцать пять минут нашей импровизации, зрительный зал грохотал от смеха, слышались аплодисменты, и вдруг, в самый кульминационный момент, когда хотелось действовать на сцене еще и еще, мы услышали голос Вахтангова: «Стоп!» Репетиция закончена. Счастливые, возбужденные успехом и приемом товарищей, мы спускались со сцены в зрительный зал. Казалось, что все уже найдено, что мы высокоодаренные, талантливейшие актеры.

Но на следующий же день мы убедились в обратном. Тот же этюд с теми же деталями катастрофически провалился и не вызвал не только смеха в зрительном зале, но даже улыбки. Так долго чередовались подъемы и срывы. Понемногу каждый из нас начинал хитрить и готовиться дома к импро-

визациям на сцене. Особенно умело это делал Щукин. Он приносил целые рассказы, приготовленные дома, и подводил к ним в разговоре с партнером То, что Тарталья заика, по традиции исполнения масок, ему очень помогало. Когда ему нечего было отвечать, он начинал долго заикаться, и это уже само по себе, без текста, было смешно. А «изысканность» и «ученость» Панталоне выглядели особенно забавно, когда исполнитель этой роли произносил свои мудреные фразы бытовым рязанским говорком. Бригелла, начальник стражи, был обжорой, простодушным, наивным, далеко не храбрым воином, пугавшимся всякой безделицы. Труффальдино — весельчак, легкий, находчивый, любивший подшутить над товарищами, разыграть их.

Так постепенно мы «обрастали характерностью», как говорится на нашем актерском языке, то есть приближались к ощущению образа, постепенно входили в него.

Очень важным событием, сыгравшим большую роль в освоении нами, участниками спектакля, природы юмора и темперамента итальянского театра масок, была встреча с музыкантом и дирижером московского циркового оркестра — Эспозито, итальянцем по национальности. Евгений Богратионович стремился найти человека, который бы непосредственно сам видел театры, игравшие на площадях в Италии, сам видел спектакли, построенные по принципу «*commedia dell'arte*» (комедия масок). Таким очевидцем оказался очаровательный маэстро Эспозито. Он явился к нам в театр на беседу в старинном сюртуке, парадный и торжественный. Это был старик с остроконечной седой бородой, черными молодыми живыми глазами, весело смотревшими из-под густых бровей. Плохо говоря по-русски, очень плохо, он первое время стеснялся и не знал, с чего начать. Кто-то, желая прийти ему на помощь, спросил, видел ли он спектакли комедии масок, как они протекали, как вели себя маски в этих спектаклях? И вдруг Эспозито переменялся на наших глазах, застенчивость и торжественность были отброшены. Он начал хохотать, вспоминая, что делали на сцене Тарталья, Панталоне, Труффальдино. «Здесь, в этом месте, — говорил он, — Тарталья... ха-ха-ха! — раздавался заливиный смех обаятельнейшего старика, — а Труффальдино ему отвечал...». Тут Эспозито совершенно отдавался во власть нахлынувших на него воспоминаний и смеялся до слез, за которыми уже решительно нельзя было разобрать ни единого слова, а слышны были только всхлипы и стоны захлебнувшегося от смеха человека. Через несколько минут этот старик итальянец покорила всех нас своей непринужденностью, простотой, огромной внутренней чистотой, безудержным молодым темпераментом, и мы вместе с ним смеялись над его плохо понятными рассказами, зараженные его веселостью и жизнерадостностью. Через час он ушел, провожаемый горячими, дружными аплодисментами. Евгений Богратионович обратился к нам: «Вот так и надо играть масок, как вел себя здесь, на наших глазах Эспозито. Таким должно быть их самочувствие на сцене, — предельно искренним, непосредственным».

Ключ к сложным образам масок, которые были необычны для нас, актеров, привыкших к готовому авторскому тексту, был найден. Евгений Богратионович перешел к работе с актерами, имевшими постоянный авторский текст. Особое внимание он уделял разбору содержания стиха, логическому построению фразы, умению произнести ее безупречно с дикционной стороны. Он говорил, что нужно в совершенстве владеть русской речью и советовал молодым актерам учиться этому у актеров Малого театра.

Однако нам нужно было найти ключ к образам Гоцци, понять, чем они отличаются от шиллеровских персонажей. Бродячие труппы комедии масок XVI—XVIII веков играли преимущественно на площадях и улицах под открытым южным небом в городах и селах Италии. Говорить о декорациях, костюмах, бутафории, о всей этой стороне современного спектакля в те далекие времена, естественно, не приходилось. Основой театра был актер, его искусство. Актерская выразительность, его темперамент, искренность, умение захватить сердца зрителей — вот что определяло успех этих спектаклей. И нам предстояло в современном разрешении сказки Гоцци сделать актера центром, основой спектакля. Но ведь приемы игры актеров XVI века сильно отличаются от игры современных актеров. Нужно ли нам восстанавливать и копировать их манеру? Разумеется, делать этого не следовало — меньше всего интересовала Вахтангова реставрация всех этих приемов. Из творческого арсенала актеров итальянского театра масок мы должны были взять то вечное, что было и в русском театре, у наших предков, актеров XVIII и XIX веков: благородное и возвышенное отношение к своей профессии, их любовь к человеку, ко всему, что достойно уважения в людях. Такой актер, любимец простонародья, вставал на защиту слабых и угнетенных, против вельмож, царей, королей, всех, кто попирает права народа. Он не боялся говорить правду великим мира сего. Он был носителем гуманистической морали даже тогда, когда, исполняя роли злодеев, вызывал в зрителях горячую ненависть к самому себе, ибо наивный, непосредственный зритель почти всегда отождествлял образ с исполнителем, считая, что это один и тот же человек. Он, этот актер, часто был полуграмотен, быт его был тяжел. Почти все актеры влачили жалкое, нищенское существование, но они любили свою профессию и не променяли бы ее ни на какую другую, как бы выгодна она ни была.

На репетициях Евгений Богратионович предлагал нам искать не только особенности персонажа пьесы Гоцци, но и особенности образа актера из труппы народного театра, который исполнял бы эту же роль в пьесе «Принцесса Турандот».

Если даже в наше время по поведению актера в жизни мы нередко можем догадаться, какие роли он играет на сцене, то в старом театре ампула актера можно было определить безошибочно. Так, например, трагик говорил низким голосом, напевно, значительно, вне зависимости от весомости мыслей, им высказываемых, двигался торжественно, скорее выступал, чем хо-

дна. Трагики были высоки ростом, осанисты, с величественными жестами и склонностью к благородным позам. Роль Калафа должен был в старом театре играть актер на амплуа «героя», или, как еще говорили, «герой-любовник». Значит, прежде всего нужно было найти особенности, отличительные черты свойственные актеру старого театра в данном амплуа, а потом уже от найденного образа актера идти дальше к созданию образа принца Калафа. Это была большая, сложная и интересная для актера задача двойного перевоплощения, которая не имеет ничего общего с задачей «играть отношение к образу», хотя именно так — поверхностно — поняли замысел Вахтангова некоторые театроведы. Мы вовсе не должны были пародировать чувства, напротив, мы должны были научиться возбуждать их в себе с еще большей силой, возбуждать их молниеносно, без той психотехники, которая согласно требованию интимного театра медленно и постепенно подводила нас к чувству.

Второй упрек, который критики часто предъявляют вахтанговской «Турандот», — это упрек в том, что актеры спектакля якобы не перевоплощались в своих героев, а проницировали над их чувствами и поступками. Это неверная точка зрения. Работая с А. Орочко над образом Адельмы, Вахтангов предложил исполнительнице играть трагическую актрису труппы, влюбленную в героя не только по роли, но и в жизни. Вахтангов замечательно показывал, как взволнованно должна переживать актриса—Адельма трагедию своей неудачной любви. Актриса должна плакать, заливаясь слезами, но не истерическими (столь неприятными на сцене), а просветленными слезами, которые приходят к актеру в минуты высокого вдохновения, когда он всем своим существом, всей силой таланта творит свое искусство для зрителя. Простим же ей стремление по-хорошему покрасоваться перед зрителем своим талантом. Взволнованные игрой актрисы, поблагодарим ее за минуты потрясения, доставившие нам художественный восторг! Именно так было всегда, когда Орочко после монолога Адельмы в последнем акте покидала сцену. Зрители награждали ее долгими горячими аплодисментами. Но нужно ли так непосредственно и открыто общаться со зрителем? — вот вопрос, который может быть мне задан.

В книге «Работа актера над собой» в главе «Общение» К. С. Станиславский пишет: «...особенность нашего сценического общения в том и заключается, что оно происходит одновременно с партнером и со зрителем. С первым непосредственно, сознательно, со вторым — косвенно, через партнера, и несознательно. Замечательно то, что и с тем и с другим общение является взаимным».

Когда актер говорит кому-нибудь из знакомых, не связанных с театром, банальную фразу: «Я так вошел в роль, что забыл о зрителе, забыл, что я на сцене», — то он говорит неправду. Актер никогда не забывает, что он на сцене. Он делает паузу для того, чтобы переждать реакцию зрителей. Он прекрасно слышит кашель и всякий шум по ту сторону рампы. Он благода-

рен зрителям и начинает играть лучше и вдохновеннее, когда слышит мертвую тишину в зрительном зале, — признак того, что публика захвачена действием. Публика же в свою очередь тоже действует, участвует в спектакле, не стесняясь аплодировать во время действия, выражая свой восторг актеру, давая о себе знать из темноты зрительного зала, переживая вместе с актером все перипетии пьесы. И в таком общении актера со зрителем нет ничего плохого, наоборот, только при таком тесном контакте и возникает большое, праздничное искусство.

Стремясь установить такой контакт, достичь наибольшего участия зрителей, что особенно важно в спектакле, построенном во многом на импровизации, Вахтангов во время репетиций «Турандот» сознательно расширил «круг внимания» актеров: «четвертую стену» он перенес за пределы рампы, до задней стены партера и галерки. Во всех случаях, когда по ходу спектакля действие перебрасывалось в зрительный зал (выход масок в партер для встречи зрителей) или когда шли обращения непосредственно в публику, в зал давался свет. Тем самым зрители как бы предупреждались, что сейчас наступает момент самого непосредственного общения актеров со зрителями. Нужно ли говорить, что все эти моменты были органично оправданы действием и выполнены с присущим Вахтангову вкусом и чувством меры.

Непринужденно и весело, открывая перед публикой все секреты актерского искусства, его «кулисы» и его «кухню», Вахтангов тем самым высоко поднимал престиж актера, подчеркивал значение и блеск виртуозного актерского мастерства.

Вахтангов на репетициях «Турандот» не переставал говорить о магическом «если бы». Оно в «Турандот» звучало так: «Если бы вы были актером народного театра, исполняющим роль Калафа, как бы вы действовали в предлагаемых обстоятельствах, заданных материалом пьесы?»

С чем же боролся Вахтангов в искусстве театра на этом этапе его развития? Вахтангов изгонял из театра келейные методы работы, расцветшие в многочисленных студиях того времени. «Переживания» стали самоцелью, стали перерождаться в сентиментальные мелкие чувства, в неглубокие страсти, прикидывающиеся многозначительными. Процесс накопления чувств был невероятно длителен. Накопив небольшое чувство, актер боялся его расплескать. Театр превращался в закрытый монастырь, где служили жрецы, посвященные в тайны искусства.

Надо было вскрыть и со всей непримиримостью показать, насколько чужд, несовременен такой метод работы актера, и дать народу здоровое искусство, искусство больших чувств и страстей, соответствующее величию эпохи.

Для этого в первую очередь надо было содрать покровы таинственности, которой окружали многие деятели театра свое «необычайное» искусство снобов, прятавшихся от жизни и революции под предлогом служения искусству.

Быть может, читающим эти строки сказанное покажется преувеличенным. Стоило ли бороться, подумает читатель, против превращения театра в монастырь? Но надо вспомнить, что это происходило на третий год рождения Советской власти, когда большая часть русской художественной интеллигенции была еще далека от революции и ее идей, а многие интеллигенты, находясь в белогвардейских войсках, воевали против молодой Советской республики и в результате оказались выброшенными за пределы Советского государства.

Но, может быть, Вахтангов, борясь с такого рода искусством, стремился разрушить старые хорошие традиции русского театра, отбрасывая то ценное и вечное, что должно войти в искусство нового общества? Конечно, нет. Ни на одной репетиции «Турандот» мы не слышали от Вахтангова ни одного слова отрицания или неприятия реалистического учения Станиславского.

Рассматривая тот или иной раздел системы Станиславского, Вахтангов находил все новые, все более широкие возможности ее конкретного использования и применения в актерском творчестве. Причем Вахтангов настойчиво и неоднократно напоминал нам, что своеобразная трактовка отдельных элементов системы, которую он давал на репетициях «Турандот», нужна для раскрытия содержания и построения формы именно этого спектакля, predetermined данным конкретным замыслом, что постановка «Гамлета» (которую замыслил Евгений Богратионович) потребует нового толкования тех же элементов системы, уже применительно к особенностям шекспировской трагедии.

Надо помнить, что репетиции «Турандот» шли в 1920—1921 годах. В тот период Станиславский находился еще на пути к окончательному созданию системы, многое тогда еще только выяснялось для него самого, многое он продолжал искать, чтобы точнее определить методы работы актера над собой и над ролью. Печатного изложения системы тогда еще не было вовсе, и многие ее элементы, изложенные в «Работе актера над собой», вообще сложились уже после смерти Вахтангова.

Чтобы еще раз подчеркнуть ту мысль, что работа над «Турандот» ни в какой мере не свидетельствовала об отходе Вахтангова от учения Станиславского, я процитирую еще один отрывок из той же книги «Работа актера над собой»: «Допустим, что артист чувствует себя прекрасно на подмостках, во время творчества. Он владеет собой настолько, что может, не выходя из роли, проверять свое самочувствие и разлагать его на составные элементы. Все они работают исправно, друг другу помогая. Но вот происходит легкий вывих, и тотчас же артист «обращает очи внутрь души», чтобы понять, какой из элементов самочувствия заработал неправильно. Осознав ошибку, он исправляет ее. При этом ему ничего не стоит раздвигаясь, то есть, с одной стороны, исправлять то, что неправильно, а с другой продолжать жить ролью».

Высказанная здесь Станиславским мысль еще и еще раз показывает,

сколь досконально знал актера мудрый педагог, как безупречно точно анализировал он внутреннее состояние, сопутствующее актеру в момент пребывания на сцене. Так же тонко разбирался в психологии актера и Евгений Богратионович. Он никогда не навязывал актеру методов работы, противных его творческой природе. Он считал, что высшее мастерство режиссера обнаруживается тогда, когда режиссер создает на сцене условия, всемерно стимулирующие творчество актера. Такие условия — от репетиции к репетиции — и создавались Вахтанговым в работе над «Турандот».

...Репетиции «Турандот» подходили к моменту, когда уже пора было «собирать» спектакль, собирать воедино все, что сделано в «лабораториях» по его подготовке.

Наступили самые замечательные, незабываемые дни репетиций, происходивших теперь в зрительном зале на большой сцене. Это были дни исключительного творческого подъема, дни напряженной работы с Вахтанговым. Часы пролетали незаметно, репетиции шли вечером и ночью и заканчивались под утро. Каждый из учеников Вахтангова знал, что мы видим учителя в театре последние дни, но мы прятали свое горе и свою взволнованность точно так же, как Вахтангов скрывал от нас свое состояние, преодолевая нечеловеческие физические боли. Нам только хотелось как можно лучше и талантливее делать все то, чего требовал Евгений Богратионович. Может быть, мы хоть немного облегчим его страдания? И вот еще один «парадокс об актере»: в эти дни в театре было особенно весело и празднично!

Гремит увертюра оркестра. Участники спектакля облачаются в парадные костюмы. На сцене уже появились декорации. Установлена и выверена сложная световая партитура спектакля. Зрительный зал почти заполнен актерами, не участвующими в спектакле, и техническими работниками театра. Евгений Богратионович упорно отрабатывает завязку и концовку спектакля, пробует все новые варианты начальной и финальной сцен. Как начать этот необычный праздничный спектакль, чтобы сразу вовлечь зрителя в действенное соучастие в творчестве актеров, столь необходимое для радостного, особого характера всей постановки? Для этого, очевидно, нужно предварительное — до начала действия — знакомство актеров со зрителями. Так возникает мысль о параде. По первому варианту актеры должны были находиться в зрительном зале и подниматься на просцениум при первых же звуках музыки. В дальнейшем Евгений Богратионович отказался от этой мысли, и актеры появлялись перед публикой из-за занавеса. Смысл парада заключался, однако, не только в знакомстве зрителей с актерами. Парад сразу придавал началу представления торжественный, праздничный характер, вводил зрителей в особую, приподнятую и вместе с тем непринужденную атмосферу спектакля. Театр как бы сразу уславливался со зрителями, на каком сценическом языке поведется весь разговор.

Опытный режиссер и актер в экспозиции сценического действия обычно незаметно вводят зрителей в нужную атмосферу, подготавливая их к вер-

ному восприятию спектакля. Повторяю, обычно это делается незаметно. Вахтангов же, начиная действие парадом, стремился добиться той же цели смело, откровенно, не вуалируя, не скрывая от зрителей своих намерений, как бы заведомо раскрывая все тайны театрального искусства: мы будем играть сказку, но пусть зрители увидят сказочность в первую очередь в самом искусстве театра, в тех превращениях, которые происходят на их глазах, когда актеры, преображаясь в героев спектакля, молниеносно одеваются и гримируются тут же на сцене, во время парада!

Если начало спектакля — это парад-знакомство, то, естественно, финал должен строиться на прощании труппы со зрителями. И Евгений Богратионович ищет финальную точку спектакля, столь трудно дающуюся каждому режиссеру. В нем, в этом заключительном аккорде, нужно было дать зрителям возможность как бы подытожить свои впечатления, еще раз осознать основную идею, мысль спектакля. И Вахтангов создает трогательный, волнующий финал «Принцессы Турандот». Под звуки хорошо известной уже зрителям музыки, звучавшей теперь не так бравурно и весело, как раньше, а с лирической грустью, строилась финальная мизансцена: разгримировавшиеся актеры, взявшись за руки, одним движением головы прощались со зрителями и медленно уходили за занавес. Происходило прощание зрителей и актеров, успевших сдружиться за три часа спектакля.

Последняя репетиция Вахтангова в театре. Евгений Богратионович, изнуренный болезнью, полулежит в зрительном зале в шестом ряду (там, где в дальнейшем было навсегда отмечено место Вахтангова). Но всякий раз, когда необходимо что-нибудь показать актеру или выправить мизансцену, он с невероятной легкостью, забывая свою болезнь, проходит через зрительный зал, взбегает по ступенькам на сцену и, сделав замечания, выправив недостатки, возвращается к своему месту, в шестой ряд.

Вот под утро начинается черновая генеральная репетиция. Наконец, прошел весь спектакль, после долгой тщательной работы собранный Вахтанговым. Евгения Богратионовича на извозчике увозят домой. Больше в театре он уже не появлялся. Эта последняя репетиция состоялась в ночь с 23 на 24 февраля 1922 года. Но и прикованный к постели Евгений Богратионович продолжал руководить работой. Его ежедневно посещали режиссеры спектакля — Завадский, Захава, Котлубай, получая от него указания и замечания по выпуску спектакля. Вахтангов вызывает к себе нас, «масок», и пробует, и меняет, и проверяет вместе с нами остроумный смешной текст для первого представления. Он озабочен и строительством театра, он продумывает репертуарные планы на ближайшее время. С огромным волнением ожидает он дня показа «Турандот» Станиславскому и Немировичу-Данченко и своим товарищам по МХТ и Первой студии.

Наконец этот знаменательный день наступает.

За кулисами — огромное волнение. Решается судьба Студии, сдается экзамен на творческую зрелость, а главное — каждый участник спектакля

чувствует ответственность перед Вахтанговым не только за себя, но и за весь спектакль в целом. В зрительном зале появляются величественная фигура Константина Сергеевича и, как всегда, элегантная фигура Владимира Ивановича. По «беспроволочному телеграфу» за кулисы непрерывно поступают сведения о новых и новых гостях, прибывающих в театр. Приходят хорошо известные каждому из нас актеры и режиссеры Художественного театра и его Первой и Второй студий. Исполнители спектакля уже собрались на сцене за занавесом, пожимают друг другу руки, обнимают, подбадривают друг друга. У всех одна неотступная, навязчивая мысль — мысль об Евгении Богратионовиче. Мы знаем, что Завадский перед началом спектакля должен прочесть собравшимся мхатовцам письмо Вахтангова. Из зрительного зала помощнику режиссера дается сигнал о том, что можно начинать спектакль. Весело и торжественно зазвучал марш «Турандот». Первыми появляются маски, они звонкими голосами оповещают зрителей — «Представление сказки Карло Гоцци «Принцесса Турандот» начинается».

«Парад!» — кричит Тарталья — Шукин и вместе с Панталоне — Кудрявцевым приоткрывает занавес, давая небольшой проход для актеров — исполнителей ролей. Слева актрисы, справа актеры выходят к рампе и расходятся по всему просцениуму, занимая определенное для каждого исполнителя место. Завадский должен представить всех участников, но предвзительно зачитывает письмо Вахтангова. Вот его содержание:

«Учителя наши, старшие и младшие товарищи! Вы должны поверить нам, что форма сегодняшнего спектакля — единственно возможная для Третьей студии. Эта форма не только форма для сказки «Турандот», но и для любой сказки Гоцци. Мы искали для Гоцци современную форму, выражающую Третью студию в ее сегодняшнем театральном этапе.

Форма потребовала не только рассказа содержания сказки, но и сценических приемов, может быть, для зрителей не заметных, но совершенно необходимых для школы актера.

Любая пьеса — предлог образовать в Студии на полгода специальные, необходимые для данной формы занятия.

Мы еще только начинаем. Мы не имеем права предлагать вниманию зрителей спектакля в исполнении великолепных актеров, ибо еще не сложились такие актеры. Для того чтобы сложились мастера сцены, требуются годы. И вот мы делаем отбор людей, мы ищем сценические законы, впитываем все, что дает Константин Сергеевич (Станиславский), и даже не мечтаем еще о спектакле театральном. До тех пор, пока мы не составили труппы из воспитанных по нашему лабораторному способу мастеров, мы будем показывать лабораторные работы.

Сейчас мы ищем современные формы Островского, Гоголя и Достоевского. Три пьесы этих писателей — только предлог искать форму, а следовательно, искать средства ее выразить. Также и «Гамлет», которого мы взяли в работу, — такой предлог. Мы знаем, что «Гамлета» нам не сыграть.



Ю. А. ЗАВАДСКИЙ В РОЛИ КАЛАФА
«Принцесса Турандот» К. Гоцци
Дружеский шарж Г. Б. Щукина

но мы также хорошо знаем, что работа над «Гамлетом» увлечет Студию и даст ей много такого, о чем она сейчас не знает».

Дальше в своем письме Вахтангов представил публике актеров. Он сообщил, что исполнительница заглавной роли Турандот—Мансурова и исполнительница роли ее подруги Адельмы—Орочко играют в этом спектакле первые свои роли, а исполнительница роли Зелимы — Ремизова — пока еще ученица 3-го курса школы. Вахтангов заботился о молодых актерах, он хотел дать нашим многоопытным зрителям и критикам верные критерии оценки дарований молодых, только еще вступивших на сцену.

Письмо прочитано. Медленно, под звуки вальса «Турандот» (кстати, вальс этот был своеобразным «плагиатом» — он был вариацией песенки из спектакля Вахтангова «Потоп») открывается сцена, на которой в продуманном «беспорядке» разбросаны яркие детали костюмов героев сказки.

Труффальдино первым легко вскакивает на площадку и отрывисто, по-цирковому командует: «Хоп!» По этому сигналу актеры быстро и легко взбегают на площадку, по команде Труффальдино поднимают детали костюмов и в ритме вальса плавно подбрасывают разноцветные куски ткани, прежде чем в них облачиться. Эта игра яркими кусками ткани, взлетающими в воздух в ритме музыки, пестрота красок и пластичность движений актеров сразу же вызвали бурные аплодисменты зрительного зала. Одеться и загримироваться на глазах у зрителей — дело нескольких минут, и вот через две-три минуты, силой театрального волшебства перевоплотившись в персонажей сказки «Принцесса Турандот», актеры бегут к рампе и выстраиваются перед очарованной и изумленной публикой. «Вот мы готовы!»—сообщает Труффальдино. Оркестр играет вступление к песенке, которую поют все участники спектакля:

Вот мы начинаем
Нашей песенкой простой,
Через пять минут Китаем
Станет наш помост крутой.
Все мы в этой сказке
Ваши слуги и друзья,
Среди нас четыре маски —
Это я, я, я, и я!

Раскланиваются маски, произнося текст последней строфы в ритме песенки. Трудный ритмический пассаж, отрывистые «я, я, я» нужно было уложить в быстрый темп музыки. Дальше песенка развивается в более плавном темпе запева:

Занавес раскроем
И под вихрями тряпья
Вам покажем,
Как героя
Полюбили я и я! —

сообщают Адельма и Турандот.

Вот мы начинаем
Нашей песенкой простой,
Через пять минут Китаем
Станет наш помост крутой.

С каждым тактом ускоряя темп, заканчивают актеры свою песенку. Ритмично извиваясь змеей-вереницей, легко и весело убегают они за кулисы. Последними бегут четыре маски. Они без конца колятся по сцене, все время нарочно сбиваясь с пути, никак не попадая, куда нужно, натываясь друг на друга. Легкий Труффальдино ведет эту четверку, за ним бежит седой почтенный Панталоне, далее припрыгивает Бригелла и завершает всю группу семенящий мелкими шажками, боящийся отстать от товарищей толстяк Тарталья, которого по инерции заносит в сторону на поворотах.

Наконец маски скрываются за кулисами, провожаемые раскатистым смехом и дружескими аплодисментами публики, до которой дошли взволнованность, торжественность и радостная приподнятость парада. Маленькая пауза в несколько секунд, и вот мы слышим уже звуки веселой польки, под которую начинают действовать «слуги сцены», наши молодые актрисы, одетые в синюю театральную прозодежду, — каждая с номером на спине, подобно игрокам футбольной команды. Слуги делают в ритме музыки перестановку, превращая пустую покатуую площадку сцены в улицу Пекина. Для этого спускаются веревки с разноцветными грузами. На палках навешаны три полотнища с аппликационными изображениями китайского города. Матерчатые декорации, подтягиваемые слугами, одновременно взвиваются вверх, и мы сказочно быстро оказываемся в городе Пекине, в чем не может быть никакого сомнения, так как об этом сообщают большие буквы «ПЕКИН», начертанные на полотнищах.

Предвидя возможную критику принципа оформления «Турандот», принципа подчеркнутой условности, хочется снова сослаться на Станиславского. Говоря об этюде, сделанном студийцами, он высказал такую важную мысль:

«Это один из бесчисленных примеров того, как с помощью воображения можно внутренне переродить для себя мир вещей. Его не надо отталкивать. Напротив, его следует включать в создаваемую воображением жизнь».

Такой процесс постоянно имеет место на наших интимных репетициях. В самом деле, мы составляем из венских стульев все, что может придумать воображение автора и режиссера: дома, площадки, корабли, леса. При этом мы не верим в подлинность того, что венские стулья — это дерево или скала, но мы верим подлинности своего отношения к подставленным предметам, если бы они были деревом или скалой».

Думаю, что если актер сам увлеченно верит в предлагаемые обстоятельства, то, значит, сделан уже большой шаг к тому, чтобы передать эту веру зрителям.

Недавно я видел представления труппы китайских актеров, гастролировавших в Москве. Особенно сильное впечатление произвела сцена на постоялом дворе. В течение двадцати минут высокоодаренные, талантливейшие актеры искали друг друга в темноте... при полном, даже ослепительном свете на сцене. Актеры вели себя так, что мы ни на минуту не сомневались: перед нами два человека, пытающиеся поймать друг друга в полнейшей темноте. Сцена изображала большую комнату постоялого двора, на что указывал, впрочем, только один стоявший посередине стол. Мы вполне отчетливо представляли себе, где дверь, где окно, где стоят несуществующие предметы, на которые они в процессе действия то и дело натываются. Мы настолько привыкли к «полной темноте», что когда кончилось это изумительное по правдоподобию и по тонкости мастерства представление, то мы испытывали ощущение, какое испытывает человек, долго просидевший в темной комнате, в которую внезапно дали яркий свет...

Но вот в созданном Вахтанговым Китае на улице Пекина появляется Барак—воспитатель Калафа. Он напевает мелодию, варьирующую Песню Индийского гостя из оперы Римского-Корсакова «Садко». Лирическая песня сменяется тревожными аккордами, предвещающими приближение чего-то таинственного. И в самом деле неожиданно появляется воспитанник Барака принц Калаф: Барак и Калаф долгое время были разлучены жестокой судьбой. А теперь они счастливы, они снова вместе. Этот разговор, так же как и рассказ Барака о сумасбродной принцессе Турандот, которая повергала «в скорбь и ужас всю страну», одного за другим отпавляя на казнь всех претендентов на ее руку и сердце, мог бы прозвучать скучноватой экспозицией, во время которой зрители, позевывая, ожидали бы начала действия. Но Вахтангов построил эту сцену с таким блеском сменяющих друг друга сценических задач (встреча, радость, расспросы, повествование о страшных событиях, происходящих в городе), с таким мастерством диалога и подачи мысли, что сцена напряженно слушалась зрительным залом. Характер общения находящихся на сцене актеров в этот момент можно было бы определить как общение с публикой через партнера.

Действие развивается дальше. Выходит друг казенного смельчака, Измаил, который горько оплакивает погибшего юношу, не сумевшего разгадать загадки принцессы Турандот. В порыве отчаяния он бросает на землю и топчет портрет красавицы принцессы и, продолжая жалобно сетовать и причитать под музыку, звучащую тоже как своеобразная музыкальная жалоба, удаляется за кулисы.

Тут наступает кульминационный момент первой картины. Калаф, вырвав портрет из рук Барака, влюбляется в изображение принцессы. Этот момент был построен режиссерски безупречно точно, если вспомнить, что нужно было убедительно показать чувства, которые обуревают человеком, когда он влюбляется с первого взгляда. Пластически сцена была построена так, что Калаф, любясь изображением и рассматривая его со всех сторон,

дает возможность полюбоваться портретом, нарисованным в профиль, и зрителям, сидящим в партере. Им видно, что там изображена действительно необыкновенно красивая женщина, хотя портрет нарисован одной линией, напоминая изящную камею с классическим, античным носом.

Тщетны увещевания Бараха, пытающегося уговорить своего любимца не поддаваться искушению: Барак в отчаянии. Калаф уходит искать счастья — отгадывать загадки Турандот. На крик Бараха выбегает его жена Скирина — служанка во дворце принцессы Турандот, женщина, характер которой определяется короткой репликой Бараха, когда та начинает выпытывать имя принца: «Не любопытствуй!» Характеристика Бараха точна. Скирина готова все отдать, лишь бы узнать имя незнакомца. Убежавшую со сцены Скирину сменяют слуги, начинающие перестановку для следующей картины, которая должна происходить во дворце хана Альтоума.

Появляются Труффальдино и Бригелла. По их команде закрывается специальный занавес спектакля «Турандот», за которым продолжается перестановка. Маски начинают веселый диалог. Впускается опоздавшая публика, которой Труффальдино и Бригелла, изображающие уже билетеров, помогают усаживаться по своим местам. Начинается веселое оживление в зрительном зале. «Почему вы опоздали?» — спрашивает кого-то из зрителей Бригелла. Более находчивые зрители вступают в диалог с масками. Менее находчивые стараются поскорее добраться до своих мест и стать зрителями, а не актерами. Такое непосредственное общение сближает зрителей и актеров. Театр еще сильнее и органичнее втягивает в действие публику, делая ее соучастницей спектакля. Опоздавшие рассажены. Маски возвращаются на сцену. Но, оказывается, перестановка еще не закончена. Начинается диалог между Труффальдино и Бригеллой. За тысячу спектаклей «Турандот» темы бесед и остроты, которыми была пересыпана эта сцена масок, часто менялись. Тут были отклики на злободневные театральные новости, на новые постановки московских театров, были остроты, направленные в адрес критиков и отдельных деятелей театра. Были сатирические характеристики политических деятелей зарубежных буржуазных стран. Так, например, одновременно с международной конференцией в Генуе на сцене Малого театра состоялась премьера пьесы Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе». На эту тему исполнителем роли Труффальдино была пущена крылатая острота, что в Москве, мол, идет пьеса «Фиаско заговора в Генуе». Были остроты, направленные и на недостатки нашего быта, высмеивавшие ограниченных чиновников, занимающихся мелким бюрократическим администрированием, затрагивался и ряд других злободневных тем.

Нужно сказать, что всякий новый текст, придуманный перед спектаклем, требовал большой собранности актеров в момент, когда он впервые произносился на подмостках. Произнести новый текст всегда бывает очень страшно. Дойдет или не дойдет остроумная фраза до зрителей? Вызовет ли она благожелательную реакцию? Так называемая «обкатка» нового тек-

ста доставляла всем маскам минуты большого волнения. Если всякая роль в какой-то мере волнует актера перед началом спектакля, то роль с импровизационным новым текстом усугубляет волнение. Бывали и блестящие удачи в этих сценах, были и провалы, доставлявшие исполнителям большое огорчение.

Но вот перестановка готова. «Начинается вторая картина!» — объявляют Труффальдино и Бригелла.

Раскрывается занавес. Сцена представляет собой зал дворца хана Альтоума. Это так называемая «сцена Дивана», место заседания мудрецов. Два трона — хана и принцессы — вот и вся «роскошная» обстановка дворца. Под звуки марша, напоминающего национальную китайскую музыку с характерным для нее шумным звучанием ударных инструментов и заливающимися флейтами, начинается шествие мудрецов Дивана, советников императора. Это, без всякого сомнения, мудрецы: они глубокомысленно расхаживают по сцене, церемонно здороваются, озабоченно и важно вздыхают, разводя руками и этим показывая, очевидно, бессилие своей мудрости. Ведь никто из этих мудрецов не может придумать, как спасти страну от беды, в которую повергла народ жесткость упрямой принцессы Турандот.

Но вот торжественная музыка оповещает о приближении императора. Мудрецы, усевшись по своим местам спиной к публике, молитвенно поднимают руки и почтительно склоняют головы, ожидая его появления. Вся эта торжественная «предыгра» развенчивается выходом самого императора. Запыхавшись от быстрой ходьбы, он ковылял далеко не торжественной, старческой походкой к трону и, с трудом вскарабкавшись по его ступенькам, устранился там вместе со своими министрами Тартальей и Панталоне. В руках у императора платок. Он постоянно вытирает слезы, обильно проливаемые по всякому малейшему поводу. Вот и сейчас со слезами на глазах он начинает свою тронную речь:

«— О, верные мои! Доколе буду страдать и мучиться!»

Но китайские церемонии, конечно, существуют, и каждая фраза императора прерывается музыкой и ритуалом бесконечных поклонов, отвешиваемых мудрецами и министрами.

Едва один несчастный принц
Успел расстаться с жизнью
И его кончину оплакал я,
Как вот другой явился,
И новой скорбью мне сжимает грудь.

Посетовав на свою тяжелую жизнь, Альтоум делает весьма неприятный для своих придворных вывод: «И некому советом мне помочь!»

Пришло время для выступления масок Тартальи и Панталоне. «А, да! да! да! да!» — протяжно и глубокомысленно начинает старый Панталоне, явно не зная, что посоветовать императору.

«— Панталоне, что ты сказал?» — заикаясь, спрашивает Тарталья.

«— А я сказал: а, да, да, да, да!»

«— Это ты здорово сказал!» — заключает Тарталья.

Начинается сцена масок: речь идет и о римском папе, и о рязанском происхождении Панталоне. Это просто веселые игровые сценки, блестяще исполняемые Щукиным, который, беспрерывно заикаясь, завершает эпизод прямым вопросом императору:

«— И вообще, царь вы или не царь?»

«— Ну, царь», — робко отвечает Альтоум.

«— Ну, а если царь, то и царствуй на страх врагам! Нужно же что-нибудь делать!» — налетает на императора разошедшийся Тарталья.

Конечно, окончательно запутавшиеся министры ничего толкового придумать не могут. Поэтому приходится пригласить очередную жертву Турандот — принца Калафа — в зал заседаний.

Пусть новый принц войдет сюда,
Попробуем его отговорить! —

заявляет добряк Альтоум. Но все попытки масок уговорить принца отказаться от притязаний на руку принцессы ни к чему не приводят.

«Иль Турандот, иль смерть!» — торжественно и непримиримо заявляет Калаф.

Ну, пусть тогда войдет принцесса,
И пусть она ухнетя новой жертвой! —

безнадежно махнув рукой, говорит Альтоум.

Начинается церемония выхода Турандот. Первыми выпархивают в танце, пародируя манеру Айседоры Дункан, рабыни Турандот. Далее — ее подруги Адельма и Зелима и наконец сама принцесса. Лицо ее закрыто легкой вуалью, дабы не сразить красотой претендента на ее руку, принца Калафа, которому предстоит сложная задача отгадать три загадки.

Согласно ритуалу оглашается декрет, который переводит с китайского на русский язык Тарталья. В декрете смельчака недвусмысленно предупреждают: если он не разгадает загадок, то ему предстоит тотчас лишиться головы!

Все приготовились слушать первую загадку. Император, министры, мудрецы, рабыни насторожились, чтобы не проронить ни одного слова Турандот. Калаф замер в ожидании. Он наклонил голову, стараясь сосредоточиться, руки его, направленные к толпе, выражают просьбу вести себя как можно тише, не отвлекать его, не мешать ему слушать и думать.

Звучит текст первой загадки, произносимый Турандот — Мансуровой ритмически размеренно, звонким и очень музыкальным голосом.

Все присутствующие повторяют загадку, копируя интонации Турандот. Загадка произнесена. Удар тарелок в оркестре. Наступает мертвая напря-

женная тишина. Все взоры прикованы к Калафу. «Зал заседаний» замер. Калаф, закрыв лицо рукой, думает над разгадкой. Вдруг лицо его проясняется. Сообразив, что разгадка найдена, участники сцены еще не верят такому счастью, не верят, что она правильна. Но тут голосом, полным радости, Калаф начинает объяснять смысл загадки и громко выкрикивает свой первый ответ: «Огонь!»

Мудрецы лезут распечатывать большие конверты, в которых лежат отгадки. «Огонь, огонь, огонь!»—трижды хором радостно восклицают они, показывая публике куски картона, на которых крупными буквами напечатано это слово. Всеобщее ликование. Нет конца радости Альтоума и министров-мудрецов. Одна только принцесса Турандот несколько растеряна и выбита из колен. Ведь это в первый раз нашелся человек, сумевший разгадать ее загадку! Гордость ее задета. Но пусть принц поломает голову над второй загадкой!

Большими усилиями водворяется тишина в зале дворца. И, как бы торопясь сломить упорство принца, Турандот тотчас объявляет вторую загадку. Взволнованные придворные проговаривают ее шепотом, слышны только отрывки фраз, сказанных приглушенными, напряженными голосами. Все с надеждой и ожиданием смотрят на Калафа. Но тот сперва явно не находит ответа. Проносится шепот отчаяния: «Не может отгадать», «Не знает разгадки». Вот, однако, неожиданный удар литавр и тарелок в оркестре заставляет всех вздрогнуть. Это сигнал к ответу принца. Он нашел разгадку. «Радуга!» — победоносно восклицает он.

Принцесса Турандот не дает вспыхнуть всеобщему ликованию и тотчас властным, энергичным тоном привлекает к себе внимание принца и окружающих. Сейчас будет пущено в ход самое сильное оружие, которое наверняка сразит принца. Взволнованно, в быстром темпе говорит Турандот свою третью загадку. Заканчивая текст этой последней загадки, принцесса вдруг со словами «Смотри в лицо и не дрожи» приоткрывает вуаль. Принц почти лишается сознания, пораженный небесной красотой. Успевшие полюбить Калафа члены Дивана, рабыни, маски, сам царь хлопочут вокруг, чтобы привести его в чувство; особенно страдают Тарталья и Панталоне. Невероятным усилием воли принц собирает последние остатки сил и начинает, медленно повторяя вопрос, разматывать нить загадки. Вместе с каждым словом нарастает нетерпеливое ожидание ответа. Присутствующие преображаются на наших глазах вместе с ответом Калафа.

«Молния!» — во весь голос, не скрывая своего счастья и торжества победы, провозглашает Калаф.

Тут начинается ликование такое, что «ни в сказке сказать, ни пером описать». Гремит туш, мудрецы подхватывают на руки принца, качают его. Альтоум плачет от радости. Но вот в этой счастливой суматохе Калаф видит поверженную ниц, лежащую без чувств свою любимую Турандот. Ее приводят в сознание подруги Адельма и Зелима.

Турандот бросается на колени перед отцом:

« — Отец мой! Заклинаю вас любовью ко мне! И если дорога моя вам жизнь, назначьте новый день для новых испытаний!» — в отчаянии кричит принцесса.

« — Никаких испытаний, в храм», — весело заявляет Альтоум.

«—Пусть в храм идут, но там с отчаянья и горя ваша дочь умрет», — не выдержав, забыв гордость, заливается слезами Турандот. После этих слов и слез в Калафе пробуждается чувство жалости к обожаемой Турандот, и он предлагает ей в свою очередь загадку. Если принцесса отгадает, чей он сын и как его зовут, то он откажется от ее руки, завоеванной с таким трудом.

Турандот хватается за эту единственную возможность сохранить свою славу недоступной и непобедимой принцессы. Она согласна.

Начинается торжественный, под музыку, уход всех участников собрания, так много переживших за сегодняшний день. Уходят со сцены император, министры, мудрецы, рабыни.

Турандот, провожаемая влюбленным взглядом благородного Калафа, проходит мимо юноши, гордо подняв голову. Но кто знает, может быть, в ее жестоком сердце зародилось уже чувство любви к благородному принцу!

Медленно идет занавес. «Антракт!» — объявляет публике Труффальдино.

В течение первого акта, в первой и особенно во второй картине, спектакль уже неоднократно прерывался аплодисментами зрительного зала, но сейчас, когда занавес закрылся, мы услышали нечто выходящее за рамки обычных рукоплесканий. Крики «браво», восторженные возгласы усиливались и все нарастали. Как быть? По традициям Художественного театра не полагается давать занавес между актами. Но мы знали точку зрения Евгения Богратионовича на этот вопрос. Он неоднократно говорил нам на репетициях, что необходимо возродить старую традицию русского театра и не отказываться от награды взволнованной публики, которая хочет и имеет право выразить актерам свою любовь и благодарность. Занавес открывается. Мы видим зрительный зал, аплодирующий стоя. Мы узнаем знакомые фигуры Константина Сергеевича, Владимира Ивановича, горячо и взволнованно аплодирующих, протянув руки по направлению к сцене.

Правда ли все это? Правда ли, что все, что с такой любовью создавалось на репетициях Евгением Богратионовичем, так горячо принято актерами и режиссерами МХТ, перед которыми мы всегда преклонялись, у которых мы учились? Имена Станиславского, Немировича-Данченко, Москвина, Качалова, Леонидова были всегда для нас дорогими именами. Нет, это не обычные аплодисменты вежливости и снисходительного поощрения учеников. Это горячие аплодисменты обычной непосредственной публики.

взволнованной большим театральным искусством. Как не хватает всем нам сейчас, вот в эту замечательную минуту, Евгения Богратионовича! Ведь это он, именно он создал спектакль, превратившийся в большой и радостный, необыкновенный праздник старшего и самого молодого поколения мхатовцев.

Антракт затягивается. Константин Сергеевич едет на квартиру к Евгению Богратионовичу, чтобы поделиться с ним радостью, поздравить его с небывалым успехом. (Николай Михайлович Горчаков зафиксировал эту беседу Станиславского и Вахтангова, имеющую большое значение для истории советского театра, и недавно опубликовал ее в своей книге «Режиссерские уроки Вахтангова».)

После беседы с Вахтанговым Станиславский возвращается в театр. Спектакль продолжается. Второй акт начинается с монолога Адельмы. Мы узнаем, что Адельма любит Калафа. Много лет назад, скрываясь под чужим именем, утаивая свое «царское» происхождение, Калаф «в одежде жалкого раба» работал при дворце хана Альтоума. Тогда полюбила его Адельма и «сердце отдала ему». Перед нами раскрывается мятежная, страстная натура сверстницы и ближайшей подруги Турандот. В монологе Орочко чувствовалось кипение неподдельных страстей. Любовь ослепляет Адельму, ради любви она готова на все. «Победа или смерть!» — решительно заключает свой монолог актриса. Слышно приближение Турандот и ее свиты. Адельма прячется. «Чей сын и как зовется...» — твердит Турандот. «Чей сын и как зовется...» — повторяют за ней ее рабыни. Никто, однако, не знает происхождения Калафа и не может помочь принцессе. Но тут Адельма начинает осуществлять свой собственный план. Она хочет помешать браку Турандот и Калафа. Для этого ей во что бы то ни стало надо узнать имя принца. Ей удастся установить, что Калаф остановился у Бараха и что Скирина — мать Зелимы — знает его. Это уже какая-то возможность распутать загадку Калафа. Композиционно картина завершается монологом Адельмы, звучащим горячеей мольбой:

О подкрепи меня, любовь!
Могучая, ты сокрушаешь все,
Так помоги же мне
Разбить оковы!

Слуги сцены переставляют декорации для следующей картины, называемой «Арест». Появляются Калаф и Барах. Барах умоляет принца быть осторожным. «И стены, и деревья, и предметы имеют уши», — назидательно говорит он юноше. Тут же, как бы подтверждая его слова, появляются маски — Тарталья и Панталоне. Они, как и все придворные, одержимы горячим желанием узнать имя принца. Их наивные приемы сразу ясны. Они предлагают принцу сфотографироваться, дать свой автограф, а затем заполнить «анкету». Некоторые вопросы анкеты заканчиваются стандартной фразой—

«и если нет, то почему». Калаф быстро разгадывает «коварные» намерения масок и вместо своего имени пишет в «анкете» лаконичную фразу: «Оставь попытки, завтра все узнаешь». Добродушно перенеся неудачу, маски уходят. Бригелла — начальник стражи — приглашает Калафа последовать во дворец, где ему отведены апартаменты.

Сцена на минуту остается пустой, пока не появляется старик, одетый в нищенское рубище. Это хан Тимур, отец Калафа. Увидев Калафа, уходящего «под стражей», он начинает звать его, выкрикивает его имя, — тут на него, как тигр, бросается Барах, зажимает ему рот, заносит над ним кинжал, боясь, чтобы кто-нибудь не услышал имя его воспитанника. Он готов вонзить кинжал в сердце незнакомца. Но, о ужас! Перед ним его повелитель — хан Тимур! Барах бросается на колени, прося прощения за невольно нанесенное оскорбление и объясняет непонятливому старику, почему нужно скрывать имя принца. Впрочем, Барах не успевает даже как следует растолковать хану, в чем дело. Появляется стража и по распоряжению Турандот арестовывает Бараха и Скирину, а заодно, за компанию, арестовывает и Тимура. Связав им руки, вернее, заставив их взять в руки веревку, Труффальдино вместе с рабами уводит арестованных со сцены. Объявляется антракт.

С каждым актом нарастает успех спектакля. Многие из актеров и режиссеров Художественного театра приходят за кулисы, чтобы поздравить и поблагодарить молодых актеров. И в зрительном зале и за кулисами уже все знают о поездке Константина Сергеевича к Вахтангову. Праздник становится все более значительным и прекрасным. Приподнятое настроение царит и в фойе, где оживленно, шумно и весело.

Сценой пыток Тимура и Бараха начинается третий акт. Жестокая принцесса стремится узнать имя принца. Но ее усилия тщетны. Несмотря на пытки, ни Тимур, ни Барах не произносят имени Калафа.

Во время перестановки между картиной пыток и следующей, так называемой «Ночной сценой», слуги сцены разыгрывают перед занавесом остроумную пантомиму. Это был как бы сокращенный «немой» рассказ обо всем том, что уже произошло по ходу спектакля. Здесь и парад, и встреча Бараха и Калафа, и сцена загадок, и разгадки Калафа, и неожиданное «пантомимическое пророчество» о финале всей истории: Турандот, узнав имя принца, будто бы торжественно огласит его на заседании Дивана и выгонит Калафа. Гневная речь Турандот передавалась движением платка, прикрывавшего ее лицо и колыхавшегося в ритм музыки от ее дыхания. Все в отчаянии по очереди закалываются кинжалом. «Трагически» заканчивается в пантомиме сюжет сказки. Как же все это произойдет «на самом деле»? Если счастливый финал спектакля почти не вызывает сомнений, то зрители все же глубоко заинтересованы тем, какими путями будет развиваться и разыгрываться дальнейшее действие, через какие перипетии предстоит пройти любимым героям, чтобы прийти к радостному концу.

«Ночная сцена» — одна из замечательных, лучших сцен в спектакле «Турандот». В ней с особой силой раскрылся поэтический дар искусства Вахтангова, самое существо его режиссерской манеры. В этой сцене особенно наглядно выявился основной принцип построения спектакля: помимо работы с актерами по выявлению внутренней жизни образа Вахтангов придавал большое значение музыке, ритму слов и движению, как действенным возбудителям актерских переживаний.

Мы вправе здесь еще раз подчеркнуть единство творческих взглядов Станиславского и Вахтангова на роль и значение ритма в создании спектакля.

Во второй части своей книги «Работа актера над собой» Станиславский утверждает, что темпо-ритм может возбуждать переживание, помогать созданию образа и, наконец, «он может подсказать не только образы, но и целые сцены». Посмотрим как реализует Вахтангов в своем спектакле такие возможности темпо-ритма.

«Ночная сцена» проста по своему сквозному действию. В ней подсланные принцессой Турандот Бригелла, Скирина, Зелима, Труффальдино, Адельма стараются выведать у Калафа его имя. Но Вахтангов так замечательно тонко, поэтично-приподнято разрабатывает эту сцену, что вы испытываете чувство особого подъема, которое рождается от восприятия талантливых стихов и музыки. Смысл сцены Вахтангов раскрывал, исходя из ритма и музыки, пользуясь ими для возбуждения и режиссерской и актерской фантазии. Отсюда рождались и мизансцены и интонации.

Вот в начале картины слышны ночные куранты, они звучат негромко, словно напоминая, что все обитатели дворца погружены в сон. Проходит зевающий Бригелла с зажженным ночным китайским фонариком, еще раз обозначающим атмосферу ночи. После бурно проведенного дня, насыщенного такими необычайными событиями, все немного устали. Утомлен и Калаф.

Скирина, переодетая стражником, появлялась под марш, который звучал тихо, как и должно ему звучать, когда все кругом спит, и проходила перед глазами Калафа как сонное видение. В полусне встречал Калаф и юную Зелиму и Труффальдино. И только при появлении Адельмы он вскакивал, преодолевая усталость, перебарывая сон, как и полагается воспитанному человеку.

Все эти положения, в которые Вахтангов ставил актеров, обостряли сценические задачи, делали выразительными самые простые действия персонажей. Вот Бригелла, трусоватый начальник стражи. Ему положено оберегать Калафа, охранять его, а он пугается всякого шороха, панически боится темных углов сцены, где, может быть, спрятался коварный враг.

Вызывать в себе чувство страха, правдиво выразить подлинный испуг на сцене очень трудно. Как вызвать это чувство в актере? Можно, конечно, путем мобилизации «эмоциональной памяти», путем длительного подбора

воспоминаний из жизни «накопить» это чувство. Но вряд ли такой путь был бы верен в данном случае, вряд ли он соответствовал бы принципам театрального спектакля-сказки. Вахтангов добивался необходимого результата чисто режиссерским путем. Он создал таинственную атмосферу ночи, усилил ее и напряженной тишиной, и лунным светом, и глубокой — по контрасту — темнотой таинственных углов сцены. Он нашел верный ритм чередования приглушенных разговоров и взволнованных панических выкриков насмерть перепуганного Бригеллы. Калаф почти все время молчит, но панический страх Бригеллы действует и на него.

Станиславский говорит: «Все темпы и ритмы в совокупности создают либо монументальное, величавое, либо легкое, веселое настроение. В одних спектаклях больше первых, в других больше вторых темпо-ритмов. Которых больше, те и дают общий тон всему спектаклю». И далее: «В самом деле, попробуйте-ка сыграть трагедию в темпе водевиля, а водевиль — в темпе трагедии!»

В поисках ритма комедийного, веселого, сценического действия режиссер и актер настраиваются на особый лад. Смешное на сцене рождается тогда, когда персонажи реагируют на события с большей силой, чем того требует нормальная логика поведения. Вспомните, каким смехом заливается ребенок, когда взрослый человек «в ужасе» бежит из комнаты, «испугавшись» его наспуленных сердитых бровок. Ребенок смеется потому, что взрослый, как ему кажется, всерьез испугался шутивой угрозы. Кстати, почти все взрослые люди, даже явно не пригодные для работы в театре, разыгрывают такие этюды — сцены испуга — довольно правдиво. Самые бездарные, не приспособленные к сцене люди, оказывается, умеют быстро вызывать в себе одно из труднейших для профессиональных актеров чувство — чувство страха. Чем же руководствуются играющие с ребенком взрослые? Верным и молниеносным включением нужного темпо-ритма, передающего испуг.

В приводимом примере есть, кстати, еще одно интересное обстоятельство. В этой игре ребенок является и актером и зрителем, он умеет действовать как актер и тут же реагировать смехом как зритель: у него бессознательно происходит переключение темпо-ритма, вымысла и действительности. В чем же секрет?—спрашиваем мы. «Темпо-ритм помог артистам, еще не очень изощренным в психотехнике, правильно зажить и овладеть внутренней стороной роли»,— пишет Станиславский. И дальше: «Ведь это же великое открытие! А если это так, то верно взятый темпо-ритм пьесы или роли сам собой, интуитивно, подсознательно, подчас механически может захватывать чувство артиста и вызывать правильное переживание».

Говоря о том, что слово и сверхзадача воздействуют на ум и волю актера, Станиславский замечает: «На чувство же непосредственно воздействует темпо-ритм. Это ли не важное приобретение для нашей психотехники!»

Эти мысли, к которым Станиславский пришел уже на склоне лет, подытоживая весь свой огромный опыт, только еще зарождались в годы работы над «Турандот». Проблемы ритма в театре разрабатывались одновременно и Станиславским, и Вахтанговым, и Мейерхольдом. Станиславский разрабатывал вопросы музыкальности темпо-ритма во время своих занятий в 1921 году в студиях Вахтангова, «Габима», армянской, на которых мы имели счастье присутствовать, а затем и в своей творческой практике, особенно в работе над такими спектаклями, как «Женитьба Фигаро», «Горячее сердце» Для Мейерхольда наиболее показательными с точки зрения разработки ритмической партитуры были спектакли «Великодушный рогоносец», «Лес», «Мандат», «Последний решительный», «Клоп» и др.

Но опыт вахтанговской «Принцессы Турандот» имел особенно большое значение. Режиссерское мастерство Вахтангова, несомненно, дало много пищи для размышлений Станиславского о темпо-ритме.

Мне хочется указать еще на одно особое свойство режиссерского мастерства Вахтангова — на его умение строить сцену такими тонкими приемами, которые вовлекали все существо актера в «музыку» действия и слова.

В сцене Калафа и Адельмы накал страстей и чувств доходит до высшего напряжения. Тут и стихийная, порывистая любовь Адельмы к принцу, и неразделенная любовь Калафа к Турандот, тут и опасность, угрожающая принцу, может быть, даже смерть, которую он примет от руки коварной и любимой женщины!

Всей этой гаммой чувств дышала сцена, все это одновременно воспринимал зритель как музыкальную пьесу, в которой одна тема сменяет другую, вырастает, ширится, сливается с новой мелодией, и вот уже все темы, все мысли и чувства сливаются в одно мощное и нежное звучание... Какими средствами воплотить эту сцену? Как подойти к выражению тончайших переходов чувств, то лирических, то драматически напряженных? Да, наверное, так, как творит поэт. Мы понимаем поэта, когда ему для выражения состояния его духа нужны определенные, размеренные формы речи, музыкальные размеры, рифмующиеся строки. Бывают в творчестве режиссера счастливые минуты подъема, вдохновения, когда образ рождается у него так же, как рождается он у поэта.

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило.
Волнуйся подо мной, угрюмый океан,—

обращается Пушкин к стихии, как бы приказывая ей. В этом нет обычной правды,—как же можно приказывать волнам? Но зато есть глубокая правда поэтического чувства, правда взволнованного духа, ищущего успокоения в грозном и прекрасном движении стихии. Эти строки идут глубоко взволнованным поэтическим аккомпанементом к другим, быстро меняющимся

темам, пробегающим в сознании гениального поэта. Тут и тема родины, из пределов которой волей жестокой власти изгнан поэт, тут и лирический мир поэта:

...Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило...
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, урюмый океан...

Режиссеров, щедро наделенных от природы собственным поэтическим видением мира, мы вправе назвать режиссерами-поэтами. И это, на мой взгляд, высшая похвала.

Я убежден, что таким образом поистине поэтического режиссерского искусства можно считать безупречное музыкально-ритмическое вахтанговское решение сцены Калафа и Адельмы.

Последний акт спектакля шел всего двадцать минут. Действие происходит в «зале заседаний», как и вторая картина первого действия. Здесь режиссерский талант Вахтангова можно уподобить дирижерскому искусству — так гармонически слаженно завершает он все линии спектакля. К последнему акту спектакля зрители настолько сближались с актерами, настолько проникались верой в правду всего происходящего, что режиссеру удавалось уже небольшими, даже, казалось бы, мимолетными штрихами создавать радостное и светлое ощущение в финале спектакля.

Турандот разгадывает имя принца. Калафа изгоняют из дворца, и он хочет лишиться себя жизни. Но Турандот уже понимает, что любит Калафа. Она признается ему в любви. Счастье отца и всех придворных. Горе Адельмы, ее замечательный трагически-напряженный монолог. Уход Адельмы. Сочувствие к ней всех без исключения действующих лиц. Встреча хана Тимура с сыном. Радостная помолвка. Какое огромное количество важнейших событий!

Если каждому событию уделить пристальное внимание, если разработать во всех подробностях каждый эпизод, то несомненно получится недопустимая перегрузка финала. В таких сценах, насыщенных действием, искусство режиссера заключается в умении создать общее настроение радостного завершения всех многообразных тем спектакля. Режиссер тут должен заставить зрителя дофантазировать все то, что дается беглыми штрихами и намеками. Еще точнее эту мысль можно выразить так: зритель сам доигрывает за актеров. Он включился в спектакль и начинает его создавать вместе с театром, чувствовать себя автором спектакля. Идеальные зрители, наиболее непосредственно принимающие спектакль, — это дети. Чтобы привести взрослого зрителя к такому же детски непосредственному восприятию, нужно большое талантливое, до конца захватывающее искусство театра. Я не помню более непосредственной публики, чем взволнованная публика генеральной репетиции «Турандот», публика, состоявшая из актеров и режиссеров прославленного Художественного театра. Каждая сцена,

каждая деталь последнего акта принимались дружным смехом, горячими аплодисментами. И когда после финальной фразы Турандот актеры, сняв гримы и костюмы, начинали под грустную музыку прощаться, в эти минуты как бы совсем стиралась грань между исполнителями и зрителями.

Эти сдружившиеся люди не хотели расставаться, зрители не отпускали актеров, актеры были рады снова и снова видеть радостные лица зрителей. И в этот момент мысли каждого из нас были обращены к Вахтангову, создавшему замечательный праздник.— Браво Вахтангову! — слышатся крики из зрительного зала. Слезы радости на глазах у актеров-исполнителей, у зрителей-актеров. Кончились аплодисменты, долго не расходятся из зрительного зала взволнованные мхатовцы во главе с Константином Сергеевичем и Владимиром Ивановичем. Из оркестра на сцену перебираются с инструментами музыканты-студийцы. Они снова и снова исполняют музыкальные номера из «Турандот».

Присутствующие друзья, товарищи, ученики посылают Вахтангову телефонограмму со словами благодарности и любви.

Спектакль окончен. Разъезжается публика, гаснут огни рампы, зрительный зал погружается в темноту, но в нем словно еще продолжают кипеть чувства и страсти, пережитые в этот замечательный вечер. С букетами цветов торопятся к Вахтангову актеры, чтобы поделиться своими радостями, рассказать Евгению Богратионовичу во всех подробностях о пережитом творческом счастье. Они идут по темному Арбату. Уличные фонари не горят. Изредка попадаются освещенные незанавешенные окна. Тишина. Но в этой тишине мы чувствуем величавую сосредоточенность города, города, где совершаются события огромного исторического значения, города, где рождается новое человеческое общество.

В этой московской ночи 1922 года, в ее сосредоточенной тишине перед нами встают образы людей, с небывалым героизмом защищавших молодую Советскую республику. Ее защищали несколько лет назад с оружием в руках на северном, южном, западном и восточном фронтах рабочие, крестьяне и та лучшая часть русской интеллигенции, которая связала свою судьбу с революционным народом. Защищать республику — это значило теперь поднимать из руин заброшенные фабрики и заводы, закладывать фундамент новой, социалистической индустрии. Защищать республику — это значило теперь пахать землю, чтобы дать хлеб голодающей стране. Защищать республику — это значило теперь нести передовую культуру в широчайшие массы народа. Несмотря на все трудности, которые переживала республика Советов, несмотря на лишения и голод, в стране не было уныния. Была непоколебимая вера в будущее, в победу революции. Процесс рождения нового был настолько величествен, настолько органичен, что увлекал за собой и вдохновлял всех честных художников страны.

И в эту ночь всем нам хотелось верить, что и мы честно потрудились, что и мы внесли своим трудом хоть небольшой вклад в общенародное дело. Нам

хотелось верить, что завтра зрители, посмотрев наш спектакль, начнут свой трудовой день с воспоминания о радостных часах, проведенных в театре. Ведь большие художественные впечатления не исчезают, не растворяются. Они остаются и живут в сознании человека. Вот почему так ответственна наша деятельность в области театра, который обладает особой активностью воздействия на сознание зрителя.

С этой точки зрения мне и хотелось бы сказать о значении последней работы Евгения Богратионовича—его «Принцессе Турандот». Сама жизнь подсказывала необходимость создания жизнеутверждающего, радостного спектакля. Вахтангову необходимо было выбрать материал, на основе которого можно было бы создать такой спектакль. В тот период еще не было, повторяю, современной пьесы, которая отвечала бы требованиям Вахтангова. «Турандот» давала лишь некоторые возможности в этом плане, но под режиссерской рукой Вахтангова пьеса расцвела с исключительной яркостью и силой. Конечно, режиссер Вахтангов оказался гораздо сильнее пьесы Гоцци. На основе сказки о принцессе Турандот он создал большое произведение театрального искусства, в котором билась горячая, страстная любовь к человеку, в котором кипели высокие и прекрасные чувства, захватывавшие современного зрителя.

Чем особенно убеждает режиссерская работа Вахтангова и каковы, на мой взгляд, основные творческие принципы, основные творческие задачи, которые были положены им в основу создания «Принцессы Турандот»? Если иметь в виду наиболее общие, исходные положения, то их, по-моему, три:

- 1) утверждение художественного кредо театра, то есть того самого главного, что отстаивает данный коллектив в искусстве;
- 2) определение драматургического жанра пьесы и тех средств выразительности, которые наиболее точно отвечают требованиям данного жанра;
- 3) стремление подчинить спектакль требованиям современности, проверить его с точки зрения сегодняшнего его общественного значения. Какова его ценность для современников? Отвечает ли спектакль эстетическим потребностям народа и его новым идейным запросам?

Посмотрим, как же, к примеру, определялся жанр спектакля «Принцесса Турандот». Пьеса Гоцци — комедия-сказка. Особенность ее состоит в том, что она сделана на основе импровизационной народной комедии масок. Вахтангов, ставя на сцене своего театра сказку, делал это, по существу, так же, как талантливые писатели пишут свои сказки, а талантливые рассказчики из народа их передают. Сказка требует полной, безоговорочной веры во все чудесные события, которые происходят на протяжении развития ее сюжета. Стоит рассказчику самому усомниться в правде своей сказки, и тут же он перестает быть убедительным для слушателей.

Вахтангов искал сказку не только в сюжетной канве пьесы, но и в самой природе сценического действия спектакля, в самой природе театральности.



О. Н. Б А С О В - АЛЬБОМ
«Принцесса Турандот» К. Гоцци
Дружеский шарж Г. Б. Щукина

Этим своеобразным расширением границ сказочности, предельным выявлением природы жанра Вахтангов многократно усилил степень воздействия образов спектакля на воображение зрителей. В сказочный мир царей и принцесс был привнесен еще и «сказочный» быт актеров бродячей труппы. Их личные актерские чувства и страсти переплетались с чувствами и страстями героев пьесы. Эта вторая—театральная — область сказочного была не менее увлекательна. Она не разоблачала, не развенчивала сказку, а придавала ей окраску более простую и народную, ибо актеры-то были просто-народные, играющие на улицах и площадях.

В статьях о спектакле «Принцесса Турандот» сталкиваешься иной раз с тенденцией возвести чуть ли не в главный принцип спектакля некоторые забавные его детали (борода старика Тимура, сделанная из полотенца, скипетр— теннисная ракетка, кинжал — ножик для разрезания книг и т. п.). Конечно, отнюдь не в этих шуточных деталях видел Вахтангов ключ к комедийности спектакля. Он искал комедийность в первую очередь в общем жизнерадостном тоне игры актеров. Особенность данной комедии, как мы уже говорили выше, в том, что она строится на принципе импровизации. Маски непосредственно импровизировали, создавая на сцене новый текст. Но главное было даже не в этом—главным было импровизационное самочувствие всех участвующих в спектакле актеров. Станиславский требовал, чтобы актер, играя в сотый раз одну и ту же роль, подходил к ней с таким ощущением, как если бы он играл ее в первый раз. Вахтангов, добиваясь выполнения этого требования Станиславского, учил актеров — участников «Принцессы Турандот» — в момент исполнения роли находиться в творческом импровизационном состоянии, то есть уметь в процессе действия создавать новые взаимоотношения с партнером, новые приспособления. Всякая импровизация требует законченной виртуозной техники. Техника должна приходить на помощь художнику в моменты импровизационного самочувствия. Импровизация — путь к вдохновению, к наиболее полноценному творческому пребыванию на сцене. Как видим, требования Вахтангова базируются на знании глубоко принципиальных основ театрального искусства, а не на мелких, проходных приспособлениях, не имеющих принципиального значения. Их можно было заменить или даже выбросить совсем из спектакля, от этого его существо не изменилось бы ни на йоту. Но лишите актеров импровизационного самочувствия, праздничности — и вы отнимете у спектакля его существо, его душу.

Наряду с веселым, празднично-жизнерадостным импровизационным самочувствием на сцене Вахтангов придавал исключительное значение характерности. Он часто говорил на репетициях, что все роли — характерные. Характерность в комедийной роли — это проводник к смешному. Попробуйте «вне характерности» произнести даже очень смешной, очень остроумный текст. Он будет воспринят как текст, прочтенный актером «от автора». Если бы зритель «про себя» прочел этот смешной текст, результат был бы

точно такой же. Другое дело, когда текст идет от острохарактерного персонажа.

Евгений Богратионович ценил и воспитывал в актерах то своеобразное творческое состояние, которое он называл «предчувствием юмора». В то же время он строго требовал соблюдения чувства меры в комедийных сценах. Комедийный жанр требует безупречного вкуса. Актеру, особенно молодому, всегда грозит опасность пойти «на поводу» у публики, начать повторять смешное, стремиться вызвать смех у зрителя во что бы то ни стало, любыми средствами. Вахтангов же говорил: «Лучше не доиграть, чем переиграть». Истинно смешное — только то, что рождается непроизвольно, без всякого специального стремления рассмешить. Истинно смешное заложено внутри идеи, а не вне ее. Общеизвестно, что актер, играющий комедию, должен быть внутренне серьезен. И этот «серьез» должен расти прямо пропорционально веселой реакции зрителя. Чем активнее принимает зритель актера, тем активнее актер должен входить в существо сценической задачи. Не дай бог актеру начать «принимать» самого себя, он тут же потеряет доверие и интерес зрителей.

Вахтангов говорил, что «мы молимся тому богу, молиться которому учит нас Константин Сергеевич, может быть, единственный на земле художник театра, имеющий свое «отче наш».

Если критерием будет сама система Станиславского, то мы сможем ответить на волнующий нас, учеников Вахтангова, вопрос: является ли спектакль «Турандот» отходом от системы, или же это произведение сценического искусства целиком основано на фундаменте системы, по-своему воспринятой Вахтанговым.

Как мы уже говорили, Вахтангов, очень бережно относясь к учению Станиславского, в своих творческих поисках приходил к расширению и развитию отдельных элементов его системы.

Возьмем, к примеру, один из важнейших элементов системы — общение. Константин Сергеевич справедливо утверждал, что характер общения может быть бесконечно разнообразен, так же как бесконечно разнообразно общение людей в жизни. Видов общения на сцене столько же, сколько их в реальной действительности. Станиславский анализирует различные виды общения и находит для них общие закономерности. Например, непосредственное общение человека с человеком — это прямое общение. На сцене мы называем такое поведение общением с партнером. Причем общение необходимо осуществлять, разумеется, не только в момент произнесения текста, но и в паузах и в те моменты, когда говорит твой партнер. Есть иной вид общения. Например, в одной комнате находятся двое поссорившихся, они не разговаривают друг с другом, они демонстративно не замечают друг друга, хотя внутренне оба постоянно и обостренно ощущают присутствие недруга. Существует также «самообщение» — монолог, когда актер разговаривает с самим собой, ищет в самом себе ответы на волнующие его вопросы, ведет внут-

ренный диалог с самим собой. Из истории драматургии мы знаем два вида монолога. Первый как бы заключен внутри актера-человека. Второй обращен непосредственно к зрителю. Классический пример такого рода общения с публикой знаменитое гоголевское: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!». Таких примеров можно привести множество. Этим приемом пользовались драматурги еще до нашей эры, у истоков зарождения театрального зрелища, выпуская на сцену вестников, которые рассказывали зрителям о важнейших событиях, происшедших за пределами сцены.

Станиславский многому научился у замечательной плеяды актеров Малого театра, прибегавших к общению со зрителями очень смело, отнюдь не считая, что они нарушают при этом жизненную правду. Я помню, как Ольга Осиповна Садовская, сидя в кресле у самой рампы, многие реплики в пьесах Островского адресовала непосредственно в публику. Вахтангов, предлагая в некоторых сценах актерам общаться непосредственно со зрительным залом, всегда исходил при этом из конкретных требований действия. Станиславский рекомендовал в таких случаях делать «выступления в публику» смело. Вахтангов следовал его совету, он оставался и в вопросах сценического общения на позициях Станиславского.

На занятиях по подготовке актеров к спектаклю «Турандот», порученных мне Евгением Богратионовичем, мы установили еще два вида общения: общение в ритме и общение в движении. Представьте себе симфонический оркестр. Дирижер задает определенный ритм и темп составу исполнителей. Происходит тончайший процесс ощущения одними артистами оркестра других во время сложнейших по счету вступлений; передача мелодии от одного инструмента другому; изменения счета темпа внутри пьесы. Артист оркестра, читая ноты, должен одновременно боковым зрением видеть дирижера, ловить его желания, выполнять их, соблюдать тончайшие нюансы. В массовых сценах, талантливо поставленных режиссером, актеры уподобляются симфоническому оркестру. Помимо ощущения общего ритма сцены исполнители должны вовремя дать свою реплику или же общий говор. Если толпа разъединена в своих сценических желаниях, требуется, чтобы вовремя вступала одна или другая спорящая группа, и т. п. Толпа должна выполнять установленную режиссером мизансцену: то отступить, то наступать, то покидать сцену, то возвращаться. Бывают нередко и сценические «бои», где «сражаются», «ранят», «убивают». В таких случаях поведение каждого участвующего строго определено режиссером. Техника действия исполнителей предрешается в период репетиций и известна до мельчайших подробностей — создается точная режиссерская партитура массовой сцены.

Но не только в массовых сценах нужно общение в ритме, оно нужно и для сцен, где участвует два или три исполнителя. Есть такое старое актерское выражение «не в тоне». Его любили наши театральные отцы и деды. Оно имеет глубокий смысл. Если сцена требует быстрого темпа, если, например, играется ссора или перебранка, как это часто бывает в мольеров-

ских пьесах, то нередко мы чувствуем, что ритм ссоры хорошо и верно схвачен одним исполнителем, но затягивается другим. Нас раздражает его отставание, оно явно не соответствует легкому, изящному французскому диалогу. Вот такое отставание в темпе, в движении, в силе звука голоса и определялось метким выражением «не в тоне». Сейчас же мы говорим более точно—«не в ритме», «не в темпе».

Жизнь дает огромное количество примеров общения в ритме, в движении. Возьмите спорт — теннис, бокс, борьбу, — каждое движение одного спортсмена находит «отклик» в движениях другого. Внимание к противнику, к малейшему его движению исключительно обострено, ведь от внимания полностью зависит победа или поражение. Мяч, посланный в угол теннисной площадки, влечет за собой игрока и т. п. Проследите, кстати, что делают во время матча зрители, и вы увидите, что головы их ритмично движутся, ибо глаза их следят за мячом и игроками, и хотя «амплитуды движения» игроков и зрителей почти несравнимы (там, на площадке, движения измеряются нередко десятками метров, здесь — считанными сантиметрами), но общение существует, и оно выражается в движении.

Нечто подобное происходит нередко и на сцене, когда актеры общаются между собой в борьбе, в танце, в фехтовании, то есть общаются в ритме и в движении. Актеры знают, что такого рода общение на сцене нередко дает особое ощущение большой творческой радости пребывания в динамическом ритме.

Возьмем не менее важное положение системы — положение о чувстве правды и веры на сцене. Станиславский говорит: «...в жизни правда—то, что есть, что существует, что навверное знает человек. На сцене же правдой называют то, чего нет в действительности, но что могло бы случиться».

Этой мысли Станиславского резко противостоит стремление ряда театральных деятелей и искусствоведов считать правдой только точное копирование, подражание жизни. Подобного рода заблуждения толкают драматическое искусство к натурализму, к мелкому правдоподобию. В период постановки «Турандот» такие тенденции еще не были изжиты, они являлись наследием вкусов дореволюционного театра поры упадка и безвременья. Евгений Богратионович вел непримиримую борьбу с подобными лжепоследователями Станиславского, проповедовавшими натурализм. Своим творчеством Вахтангов утверждал в театре театр, искал новые формы выражения правды жизни в правде театра. И в этом смысле искусство Вахтангова шло в русле верного и талантливого развития реалистических традиций его учителей — Станиславского и Немировича-Данченко.

Следуя Вахтангову, мы должны обогатить театральное искусство социалистического реализма новыми выразительными средствами как в сфере его внутреннего содержания, так и в области внешнего выявления этого содержания — в процессе актерского воплощения и в режиссерской форме спектакля...

Вахтангов понял, что пришел конец старому, буржуазному театру. Спектакль «Принцесса Турандот» был своеобразным вызовом натурализму, безликости и серости в искусстве. В полемическом азарте, в стремлении разбить все это настроенчество, сентиментальность, псевдопсихологическую многозначительность, развенчать все эти завывания ветра за кулисами и звуки сверчков на печи, создающих атмосферу мещанского уюта, ставил Вахтангов этот спектакль. Правда, иной раз он увлекался самим приемом. Это увлечение особенно сказалось в оформлении спектакля — невысоком по качеству и сугубо условном. Я убежден, что оформление «Турандот» было только этапом для Вахтангова. Он очень огорчился, когда впервые увидел площадку «Турандот». Он хотел изменить ее, но было поздно, не было времени ждать новых декораций. Прогрессирующая болезнь с каждым днем все более остро давала о себе знать. Надо было торопиться, чтобы успеть закончить спектакль. Прибегая к условной площадке, Вахтангов стремился развенчать принципы оформления, принятые в натуралистическом театре, где дело доходило до нелепостей, например, придорожная грязь специально лепилась из папье-маше, актер стряхивал с шубы или со шляпы сделанный из нафталина снег и т. п. Но за год до «Турандот» Вахтангов ставил «Свадьбу» Чехова на сцене Мансуровской студии, где принцип оформления был реалистическим. В вахтанговском «Потопе», шедшем на сцене Первой студии МХТ, декорации американского бара были тоже даны реалистическим приемом, и Вахтангов их не пересматривал. Вахтангов был истинным реалистом и ярым врагом натуралистических подделок под реализм.

Экспериментаторство было характерно для первого периода развития советского театра. Многие из экспериментов той поры ушли из жизни, не оставив после себя никакого следа, хотя в свое время они и имели шумный успех и некоторыми «знатоками» выдавались за образцы передового «пролетарского» искусства. Такова была судьба театров Пролеткульта, многочисленных студий, сейчас уже прочно забытых.

Вахтанговское искусство, напротив, оставило глубокий след в истории советского театра. «Турандот» была не только горячо принята современниками, но и оказала большое влияние на всю дальнейшую творческую жизнь нашего театра и, как мне представляется, не будет преувеличением, если я скажу, что этот спектакль имел определенное воздействие и на весь советский театр в целом. Причем Евгений Богратионович никогда не считал «Турандот» тем единственным спектаклем, который определяет собой все направление его театра. Из анализа постановок «Свадьбы», «Чуда...», рассмотренных в предыдущих главах, мы видим, что Вахтангов для каждого своего спектакля каждый раз находил новую форму, наиболее соответствующую содержанию данного произведения и духу времени.

Непосредственное влияние принципов постановки «Принцессы Турандот» мы можем проследить на целом ряде спектаклей нашего театра. Это прежде всего: «Комедии Мериме» из цикла «Театр Клары Газуль» (режис-

серы А. Попов, Н. Горчаков, П. Антокольский), «Лев Гурыч Синичкин», старинный русский водевиль Д. Ленского, поставленный Р. Симоновым, «Много шума из ничего», поставленный И. Рапопортом, «Седая девушка», пьеса китайских драматургов Хэ Цзин-чжи и Дин Ни, осуществленная на нашей сцене С. Герасимовым, «Горя бояться — счастья не видать» и «Филумена Мартурано», поставленные Евг. Симоновым. Сюда же можно отнести поставленные в нашем театре Н. Охлопковым спектакли яркой театральной формы: «Фельдмаршал Кутузов» и «Сирано де Бержерак». Если специально проанализировать некоторые постановочные приемы, художественную форму спектаклей, посвященных теме революции: «Разлом» в постановке А. Попова и «Интервенция» в постановке Р. Симонова, то можно заметить даже и здесь серьезное влияние режиссерских принципов «Принцессы Турандот».

В этих спектаклях не только ощущается влияние школы, творческого метода Вахтангова (это влияние заметно в любом из спектаклей нашего театра, иначе он был бы не вахтанговским), но в них еще сделана попытка, исходя из новых требований времени, разрешить отдельные сценические проблемы, впервые выдвинутые в «Турандот», — проблему формы, стиля и жанра спектакля, проблему реалистической театральности в истинно вахтанговском духе.

«Театр Клары Газуль» — одна из талантливейших мистификаций Проспера Мериме, стоящих на уровне пушкинских «Песен западных славян». Театра Клары Газуль не существовало. Репертуар этого театра был придуман самим Мериме, создан его блестящей фантазией. Короткие одноактные пьесы — «Карета святых даров», «Рай и ад», «Африканская любовь» и «Женщина-дьявол» — отличаются напряженностью страстей, требующей от актеров большого комедийного темперамента. Неожиданные повороты интриги обязывали исполнителей к полной искренности, непосредственности и импровизационному самочувствию на сцене. Школа «Турандот» помогла актерам овладеть стремительностью, присущей французскому театру, блестящим драматургом которого был Мериме. Отточенность диалогов, построение речи в быстром темпе, музыкальность и изящество сценического движения, яркий жест — все это необходимое для комедий Мериме мастерство актеров было подготовлено Вахтанговым на репетициях «Турандот», а также на уроках К. С. Станиславского в 1921 году.

Играя вице-короля дон Андреса де Рибера в пьесе «Карета святых даров», я ставил перед собой задачу средствами и методами русской школы переживания добиться характера исполнения, присущего актерам школы представления. Эти требования к самому себе рождались впрямую от традиции «Турандот».

Спектакль «Комедии Мериме» был поставлен Студией Вахтангова через два года после смерти учителя. В этом молодом актерском и режиссерском возрасте влияние мастера на ученика особенно активно: собственный багаж

его невелик, жизненный опыт ограничен несколькими годами сознательно, «по-взрослому» прожитой жизни, художественный опыт не располагает достаточным количеством наблюдений и знаний, критерии, с какими надо подходить к явлениям искусства, еще не сложились. Влияние мастера на ученика в этот период определяет едва ли не все его будущее — его понимание жизни, творческий метод, художественные вкусы, моральный облик. Все мы, советские художники, — актеры, режиссеры, педагоги, — помня об этом, должны испытывать особую ответственность за будущее театральной молодежи, жадно впитывающей каждое наше слово. Наша педагогическая воспитательная деятельность должна быть глубоко продуманной, а наше творческое кредо до конца принципиальным. Мы должны не только учить, но и воспитывать. Когда пишешь эти строки, то невольно с особой силой ощущаешь горячую благодарность Евгению Богратионовичу, сумевшему сделать театральную молодость нашего поколения столь яркой и интересной. Вахтангов дал своим ученикам верное понимание современности, воспитал наш художественный вкус подвел под наше творчество фундамент реалистической школы, научил любить мастерство актера, бороться с ремеслом, любительщиной и дилетантизмом.

Спектакль «Комедии Мериме» показал результаты верного воспитания Вахтанговым своих учеников. Сложный жанр французской комедии, требующий от актеров большого мастерства, высокой внутренней и внешней техники, был освоен молодыми актерами с блеском и хорошим вкусом. Спектакль был верно разрешен режиссурой, в нем было много интересных актерских работ, о чем свидетельствуют многочисленные рецензии.

Еще более восторженную прессу имела одноактная пьеса «Карета святых даров», которая, кстати, шла в один вечер с двухактной пьесой Метерлинка «Чудо святого Антония» в Париже, в театре «Одеон», во время гастролей вахтанговцев в 1928 году.

«Лев Гурыч Синичкин» был первым большим спектаклем водевильного жанра на нашей сцене. Я уже сказал выше, что Вахтангов считал одинаково трудными для актеров два полярных жанра — трагедию и водевиль. Он был убежден, что каждому актеру необходимо пройти школу водевиля. И в период занятий в студии почти каждый из студийцев имел одну или две работы над одноактным водевилем. На исполнительских вечерах в студии шли чеховские водевили «Свадьба», «Предложение», «Юбилей», «Медведь», шли также «Жених из долгового отделения», «Спичка между двух огней», «Слабая струна» и другие русские и французские водевили.

Для исполнения водевиля на русской сцене характерно соединение смешного с драматическим, веселого с лирическим. Вахтангов говорил даже, что водевиль должен обязательно кончаться грустной мелодией. В таком понимании Вахтанговым природы водевиля сказывалась традиция Щепкина и Мартынова, актеров, которые прекрасно умели в водевиле не только смешить до упаду, но и волновать зрителей до слез.

В этих больших традициях русского водевиля мы и стремились осуществить постановку «Льва Гурыча Синичкина». Исполнитель заглавной роли Борис Васильевич Щукин в поисках характера своего героя шел от личного облика Щепкина. Образ старого актера, его трудная судьба, его вдохновенное служение искусству напоминали ему Щепкина с его благородной борьбой за чистоту русской сцены, за молодые таланты, за человеческое достоинство актера. Это толкование роли, взятое Щукиным за основу образа Синичкина, его глубокое проникновение в сущность характера старого честного труженика русского театра дали замечательные результаты. Вслед за ярко комедийными сценами мы видели в последнем акте подлинную драму оскорбленного, незаслуженно обиженного «маленького человека», мы волновались за него и всем сердцем сочувствовали ему.

Водевиль всегда давал театру и актеру право «нарушать» подчас действие пьесы, обращаясь к зрительному залу с злободневными и остроумными шутками, с веселыми сатирическими куплетами. В период расцвета русского водевиля в 30—50-е годы прошлого столетия сидящие в зрительном зале меценаты и театральные завсегдатаи нередко узнавали самих себя в образах, создаваемых актерами на сцене.

Ставя «Льва Гурыча Синичкина», мы сочли возможным включить в спектакль современное обозрение театральной жизни 1924—1925 годов. Ряд куплетов Д. Ленского, представляющих интерес лишь для понимания театральной жизни прошлого века, мы заменили куплетами о современном советском театре. Пьеса, которую репетировали во второй картине актеры театра Пустославцева («Пизарро в Перу с испанцами, драма с пением и танцами»), была заменена пьесой «Разломанный мостик», высмеивавшей псевдореволюционные, так называемые урбанистические спектакли о революционном движении на Западе, ставившиеся многими режиссерами, главным образом ради того, чтобы иметь возможность включить в спектакль развлекательную джазовую музыку и синкопические танцы фокстротного характера. Этой интермедии — «сцене на сцене» — предшествовало вступительное слово режиссера Пустославцева на тему о современном репертуаре. «И в самом деле, чего-чего только нет в театре: например, нет пьес», — говорил незадачливый, умученный руководством сложной машиной театра директор и главный режиссер Пустославцев. (Как интермедия, так и вступительное слово были талантливо написаны Н. Эрдманом.)

Влияние приемов «Турандот» на спектакль «Лев Гурыч Синичкин» очевидно. Но так же очевидно из вышесказанного и влияние, которое оказала на этот спектакль классическая традиция исполнения водевиля нашими театральными отцами, дедами и прадедами, актерами прошлого века.

Не так давно, в 1954 году, этот спектакль был записан на радио. В новом варианте «Синичкина» мы отказались от куплетов и интермедии современного характера совсем не в силу ошибочности самого приема, а в

силу особенностей радиоспектакля: необходимо было оставить для истории Вахтанговского театра канонический вариант постановки.

Интермедия и куплеты в спектакле «Синичкин», прожившем на сцене нашего театра десяток лет, все время менялись, в зависимости от того, что происходило на сценах других театров, что волновало нас, актеров и режиссеров. Я убежден, что Маяковский неоднократно пересматривал бы сцену в театре в спектакле «Баня», живи он в наши дни. Известно ведь, что Маяковский предлагал театрам, в случае необходимости, дополнять и исправлять самый текст «Бани» и «Клопа».

Когда меня спрашивают, почему сегодня не идет на нашей сцене «Принцесса Турандот», я отвечаю: «Потому что я не знаю, как бы поставил ее Вахтангов в наши дни». Я знаю только одно, что основной принцип разрешения спектакля сохранился бы, ибо принцип этот вечно молод. Но форма спектакля, вероятно, была бы иной, потому что эстетические запросы и вкусы зрителя за эти тридцать пять лет сильно изменились. Разве спектакль «Дядя Ваня», поставленный старшим поколением мхатовцев на заре творческой жизни театра, похож на спектакль, созданный этим же театром в наши дни? Конечно, нет. Более того, он совершенно иной по раскрытию содержания, по трактовке образов. Мы можем задать вопрос: как бы Станиславский поставил «Дядю Ваню» сегодня? Видимо, совсем по-иному, хотя мне лично хотелось бы, чтобы новая постановка была близка к прежней трактовке спектакля, глубоко раскрывавшего картину жизни русской интеллигенции в предреволюционные годы. Мне, как зрителю, видевшему этот спектакль в исполнении замечательной плеяды актеров МХТ — Станиславского, Книшпер, Вишневецкого, Михаила Чехова,— интересно было бы и сегодня увидеть эти чеховские образы такими, какими они впервые предстали передо мной. Может быть, это и спорное положение, но практика не раз доказывала, что чрезмерное стремление пересматривать старые спектакли не всегда приводит к желанным результатам. Думается, что право на пересмотр спектаклей, вошедших в золотой фонд русского советского театра, художник может получить лишь тогда, когда у него возникнет до конца продуманная новая режиссерская концепция, по-новому раскрывающая произведение драматурга для современного зрителя.

Спектакль «Много шума из ничего», осуществленный более двадцати лет назад режиссером И. Рапопортом в содружестве с художником В. Рындиным и композитором Т. Хренниковым, живет и по сегодняшний день. Несмотря на то, что со сцены звучит тот же неуываемый шекспировский текст, сохраняются прежние мизансцены, звучит все та же чудесная музыка Хренникова и остается прежнее яркое оформление художника Рындина, мы, конечно, не можем сказать, что спектакль этот не изменился. Спектакль все время переосмысливался и видоизменялся играющими в нем актерами. Я позволю себе рассказать о собственном опыте актера, игравшего Бенедикта в течение двадцати с лишним лет. В период создания спектакля и роли я

стремился предельно искренне отнестись к судьбе своего героя, сделать так, чтобы все чувства, страсти, мысли, поступки Бенедикта, ставшего бесконечно дорогим мне, отвечали замыслу великого драматурга, верно раскрывали бы его текст, а через текст—эпоху и неповторимые особенности замечательного времени, когда человечество раскрепощалось от феодального мрака, когда менялись этические нормы, нравы, обычаи, когда женщина впервые начинала добиваться равноправия с мужчиной. В равноправных отношениях Беатриче и Бенедикта кроется обаяние их столкновений, обаяние их большого чувства друг к другу, чувства, пробивающегося через раздоры, пикировки, словесные турниры и в конце концов приводящего строитивую пару к счастливой развязке — к браку.

В шекспировском спектакле актеру необходимо добиваться не только исключительно правдивой, психологически богатой внутренней жизни роли, но и искать яркие пластические, ритмические, речевые средства внешней выразительности. Шекспировские комедии требуют безупречно подготовленного актерского материала — требуют поставленного голоса, владения стихом и поэтической речью, комедийной легкости в диалогах и монологах, четкости в движениях, скульптурности мизансцен, музыкальности, ритмичности и т. п. Все это должно быть отшлифовано, отработано до виртуозности, чтобы как можно более полно раскрыть внутреннее содержание образа.

В работе над ролью Бенедикта я имел возможность убедиться в том, как важно для актера, который намеревается играть шекспировскую роль, изучение живописи эпохи Возрождения (мне особенно помогли портреты Веласкеса). Знакомство с живописью как бы раскрывает актеру и режиссеру эпоху в зрительных образах. Но, конечно, не следует внешне копировать жесты и позы, которые запечатлены на дивных портретах испанской, итальянской или фламандской школы. Это привело бы лишь к формальному, бездушному, хотя и внешне красивому пластическому рисунку. Необходимо понять самую сущность Возрождения, этого великолепного взлета человеческих талантов, давших миру высокую красоту; воспринять свойственное им чувство жизни, прекрасного и страшного, возвышенного и прозаического в ней.

Основной характер, найденный мною в процессе работы над ролью Бенедикта, естественно, не менялся, так же как не менялась и внешне пластическая сторона роли. Но каждый новый год работы над образом в процессе сценической жизни спектакля привносил в исполнение еле уловимые изменения, рождавшиеся от ощущения зрительного зала.

Публика, наполняющая по вечерам театр, очень разнообразна и всякий раз имеет свой особый характер. Мы, актеры, хорошо знаем «трудного зрителя», сухо и без особого воодушевления воспринимающего спектакль. Это зритель генеральных репетиций и премьер. Пробриться к чувствам и мыслям знатоков театрального искусства очень трудно — они заранее все

знают. Тут приходится забывать о возможных реакциях публики и как можно дальше «уходить» от зрительного зала — не ждать от него помощи. Но зато на таких спектаклях рождается своеобразное ощущение «поединка» со зрителем, возникает особое актерское чувство, требующее большого самообладания, умения распорядиться собой на сцене. Чем дальше мы отходим от премьеры, тем радостнее делается самочувствие актера, тем проще становится общение с публикой — и зрители с открытой душой воспринимают искусство театра, конечно, если оно содержательно, художественно и талантливо.

Что же менялось в роли за эти двадцать с лишним лет? Менялось мое человеческое ощущение современности. Менялось мое понимание задач, стоящих перед театральным искусством. Менялись и мой актерский опыт и жизненный возраст.

Начинал я играть Бенедикта, будучи еще молодым актером. Естественно, что и моя непосредственность, и мой темперамент, веселость, жизнерадостность в какой-то мере соответствовали характеру моего героя. С годами взрослеет актер, взрослеет и образ. Мой Бенедикт через десять лет стал сдержаннее, его жизненный опыт обогатился так же, как обогатился за десять лет жизненный опыт актера. За счет непосредственности и молодости углубилась психологическая сторона образа. Требование соблюдать чувство меры, предъявляемое к себе актером, становилось все строже и сказывалось в самоограничении, особенно в комедийных сценах.

Шекспировская комедия, как всякая высокая комедия, разрешает актеру обращаться непосредственно в зрительный зал, устанавливать прямой контакт с публикой. Знаменитый монолог Бенедикта после сцены «мужского розыгрыша», когда, подслушав разговор, специально инсценированный доном Педро, Бенедикт начинает думать, что Беатриче его действительно любит, в первые годы исполнения был обращен прямо в зрительный зал. (Это, кстати, вовсе не означает, будто актер выбирает себе какого-то определенного зрителя и с ним завязывает общение. Слова, адресованные в публику, должны посылаться актером в середину зрительного зала, в конец партера, на балконы, зрителям вообще, без специального адреса.) Наступил, однако, период, когда зрители перестали вступать в общение с актером, стали словно бы отгораживаться от него. Это происходило, очевидно, под влиянием распространившегося примитивного понимания реализма в театре, под влиянием боязни яркой театральности, которая была характерна для ряда театров. Театры эти упорно приучали зрителей к так называемой «Четвертой стене», порой без всякой надобности «устанавливаемой» между зрителем и сценой. В этот период монолог, который я раньше адресовал прямо в зрительный зал, мне пришлось перевести в план разговора с самим собой. Это сразу успокаивало меня как актера и выправляло мое нарушенное сценическое самочувствие.

Шли годы. Требования жизни подсказывали нам новые перспективы в

развитии театра. Зритель ждал от театров многообразия жанров, смелости, яркости, а самое главное—ждал прекращения всем надоевшей, скучной «нивелировки», сделавшей театры слишком похожими друг на друга, лишившей их собственного творческого почерка.

Наступает новый период развития искусства театра, и вот я уже вновь испытываю потребность адресовать монолог Бенедикта непосредственно в зрительный зал, в публику. Разумеется, сама манера общения со зрителем стала при этом уже другой, иначе и быть не могло, — ведь прошло еще десять лет жизни нашей страны, изменилась публика, изменились ее вкусы, изменились требования, предъявляемые зрителями к искусству театра. Каковы же эти особенности, каковы отличия в произнесении одного и того же монолога одним и тем же приемом обращения непосредственно в публику? Разница, я думаю, прежде всего в степени откровенности приема. Если раньше он был обнажен, прямолинеен, то теперь он сдержан и не навязчив. Замечательная формула суфлера Нарокова из «Талантов и поклонников» А. Островского: «А мера это и есть искусство», — всегда будет незыблема.

В 1952 году, через тридцать лет после постановки спектакля о китайской принцессе Турандот, в репертуаре театра Вахтангова появилась подлинная китайская пьеса «Седая девушка» Хэ Цзин-чжи и Дин Ни, поставленная С. Герасимовым.

В пьесе «Седая девушка» есть характерные черты традиционной китайской драматургии, в частности монологи героев, рассказывающих непосредственно зрителям, публике, о том, что с ними произошло до выхода на сцену. Есть монологи, когда исполнитель говорит с самим собой о радостях и горе, о своем счастье или трагической судьбе. Музыка — органический компонент такого спектакля — и сопровождает и поддерживает действие. Декорации условны, они подчинены актеру и помогают ему играть на сцене. Но, по замыслу режиссера С. Герасимова, весь характер актерского исполнения остается реалистическим. Внешний образ — живой, без традиционных масок старинного китайского театра. Соединение реалистического приема с традициями, идущими от народного условного театра, дает исключительно сильный эффект и мощно воздействует на умы и сердца зрителей. По жанру «Седая девушка» принадлежит к народно-героической трагедии. Значит, и в трагическом жанре возможно привнесение элементов театральности, не только не умаляющее воздействия спектакля на зрителя, но и усиливающее его.

Иначе и быть не может. Театр есть театр. У него свое прошлое, которое многое объясняет. Разве в античном театре хоры, которые участвовали в действии, хоть сколько-нибудь мешали трагическому подъему, охватывавшему и актеров и зрителей, соучастников спектакля? Разве отсутствие декораций в шекспировском театре мешало великому писателю создавать шедевры драматургии? Разве в мольеровские времена публика, распола-

гавшаяся непосредственно на сцене, мешала перевоплощаться блестящим французским комиком? Конечно, нет.

Мы с восхищением смотрели во время выступления ансамбля Китайской народной армии сценку «Король обезьян», — своеобразный шедевр театрально-драматического, пластического и музыкального искусства. Только подлинное понимание народного ощущения искусства, народной непосредственности и фантазии может привести к созданию такого замечательного произведения театрального искусства, как «Король обезьян». Это произведение до конца отвечает пониманию народом возвышенного, прекрасного и артистичного. Покажите пьесу, лишенную яркости, сказочности, фантастики, театральности, образности, — не будет вас смотреть простой народ. Но почему же с такой радостью и мы, искусные деятели театра, принимаем народное искусство Китая? Мы соскучились по яркому театральному зрелищу. Театру часто недостает праздничности. Зритель нередко слышит в театре давно известные истины, переданные плохим языком и разыгранные посредственными артистами бесстрастно и буднично.

Все еще дает себя знать давно отжившая, никому не нужная тенденция нивелировки театральных направлений. Все мы говорим о необходимости настоящих театральных экспериментов и все-таки боимся их. Наши мысли и высказывания нередко расходятся с нашими делами, и призывы к режиссерской смелости остаются больше на страницах театральных газет.

Заслуга Вахтангова, создавшего яркий театральный спектакль «Турандот», сатирический памфлет «Чудо святого Антония», реалистическую и трагикомическую «Свадьбу» Чехова, заключается в том, что он не побоялся, обладая всеми богатствами реалистического искусства, пойти дальше по пути расширения диапазона реалистического театра, его выразительных средств, его поэтической сущности. Народная основа творчества уберегла Вахтангова от формалистических ошибок, сделав его спектакли значительными по содержанию и яркими по форме.

В постановке «Седой девушки» нами еще раз были переосмыслены вахтанговские поиски яркого и праздничного спектакля, и мы снова пришли к тому фундаменту, на котором строилось искусство Вахтангова. Этот фундамент — творчество самого народа. Народ любит в театре действие, образность, игру — эти важнейшие качества присутствуют и в трагическо-героическом спектакле «Седая девушка» и в комедийно-лирической «Турандот».

Если «Седая девушка» дала возможность создать яркий театральный спектакль в трагедийно-героическом народном плане, то другая работа, близкая, с нашей точки зрения, к принципам вахтанговской «Турандот» — «Горя бояться — счастья не видать», пьеса С. Маршака в постановке Евгения Симонова, раскрывает жанр русской сказки в комедийном плане,

в приемах игрового народного театра. Этот сказ о благородном солдате Иване Тарабанове, который борется с Горем-Злосчастьем, сказку о несправедливо разлученных любящих сердцах, мы стремились, в меру наших способностей, передать с ощущением поэзии сказок Пушкина. Но кроме лирической темы в сказке есть и тема сатирическая, тема ироническая,— в обрисовке характеров царя, генерала, дровосека, кушца. И здесь перед нами снова встали, увлекая за собой, гениальные образцы пушкинского творчества. «История села Горюхина» — летопись, проложившая путь великим сатирическим произведениям русской литературы, подсказывала нам подход к раскрытию отрицательных образов. Пушкинское творчество учило нас объективно показывать все стороны человеческого характера, без особо тенденциозного выделения какой-либо одной черты образа. Пушкин отдавал предпочтение Шекспиру именно в силу этих замечательных свойств великого драматурга. Тенденция проявляется сама по себе, как результат ряда поступков действующего лица и его взаимоотношений с окружающей средой и образами. Замысел актера, тесно связанный с общим замыслом постановки, его человеческое гражданское отношение к своему герою обязательно подскажут желаемый результат.

Тут мы, заново осмысливая идеи Вахтангова, подходим еще раз к чрезвычайно важному вопросу — к вопросу об отношении к образу. В спектакле «Принцесса Турандот» мы отнюдь не стремились «развенчать» героев сказки Гоцци. Напротив, мы стремились обогатить образы и всеми возможными средствами театральной выразительности сделать их более яркими, чтобы они надолго запечатались в сознании зрителя. Но разные средства хороши для разных целей. «Крестный ход в Курской губернии» Репина, перенесенный в акварель, потерял бы силу воздействия на зрителей. Иллюстрации Доре к «Дон-Кихоту» — шедевр графического искусства — немисливо воспроизвести средствами живописи. Увеличьте «Мадонну Литта» Леонардо да Винчи до размеров «Сикстинской мадонны» Рафаэля — нарушатся найденные пропорции, погаснет философская мысль этого шедевра живописи, несущего высокую тему материнства, обаяния женственности, чистоты младенчества, вечной поэзии голубого неба. Любой шедевр искусства свидетельствует об этой нерасторжимой связи между содержанием и формой, между мыслью и средствами, примененными для ее воплощения. Среди лучших произведений театрального искусства мы всегда называем образы, созданные великим русским актером и певцом Ф. И. Шаляпиным, умевшим найти для каждой своей партии новые средства выражения, и не только скульптурно-пластические, но и особый тембр голоса, необходимый для данного образа.

Богатство замысла является результатом прожитой художником жизни, его житейского опыта. Замысел рождается от его способности

глубоко и тонко воспринимать действительность и находить к ней свое отношение; тогда и в произведениях искусства, создаваемых художником с увлечением и творческим волнением, будет чувствоваться человек-художник, верящий и отстаивающий свои жизненные идеалы. Вахтангов нашел для себя сокровенный смысл в очистительной буре Октябрьской революции. Вахтангов воспевал действительность. В его распоряжении не было пьес, могущих отразить и раскрыть первые годы Октябрьской революции, но в разрешении своих последних спектаклей он был до конца современен. И потому в основе вахтанговского замысла «Турандот» был оптимизм, была вера в счастливое будущее родной страны. И выразительные средства, примененные Вахтанговым, вполне соответствовали этой мажорной, оптимистической природе его замысла.

Мы, участники спектакля и черновых генеральных репетиций Вахтангова, были взволнованными свидетелями его редкого человеческого мужества, его воли и беспредельной любви к искусству театра, являющегося трибуной для проповеди больших и нужных человечеству идей. Когда мы говорим, что театр — это «трибуна», «школа жизни», и произносим другие высокие слова, то невольно перед глазами встает образ этакого профессора-философа, взшедшего на трибуну с тем, чтобы поучать «великой науке жизни». Мы, однако, хорошо знаем из истории мирового искусства, что художники, ставившие перед собой специальную задачу только поучать, теряли, в искусстве очень много. Лев Толстой, не намереваясь учить, учит нас со страниц своих романов, пьес, повестей, рассказов. Но его же философско-христианские произведения, написанные со специальной целью поучения, не могут идти ни в какое сравнение с его художественной прозой, не обладают ни поэтической силой, ни убедительностью. И уже совсем не умел поучать Гоголь, так радующий нас своими художественными произведениями и так разочаровывающий нас в своих философских сочинениях.

Искусство театра особенно не любит дидактики, намеренных поучений. Его стихия — это мысли, страсти, чувства, образы, действие, смех, слезы. Искусство театра обязано убедить зрителя в правде происходящего на сцене, средства же убеждения могут быть самые разнообразные, начиная от трагедии, кончая водевилем, от революционной героики до народной сказки.

Все эти большие мысли волновали нас в период постановки сказки Маршака.

Это был первый после «Принцессы Турандот» опыт осуществления на нашей сцене спектакля в сложном жанре сказки, в жанре, требующем огромного вкуса, художественного такта, чувства меры и верно найденных средств воплощения, делающих сказочный вымысел сценической правдой. В первую очередь надо было понять и разрешить образ самого Гора-Злосчастья. Это Горе, так сказать, домашнее, вроде приживалы, от



Р. Н. СИМОНОВ - ПАНТАЛОНЕ
«Принцесса Турандот» К. Гоцци
Дружеский шарж Г. Б. Щукина

которого никак не может отделаться хозяин. «Горе» входит в жизнь человека, сживается с ним. Образ Горя-Злосчастья поэтому должен быть пластически ярок, но в то же время житейски обыден. Все другие образы сказки характерные, собирательные и должны были быть предельно выразительными. Для создания таких образов необходимо большое актерское мастерство, и тут особенно сказывается родство с «Принцессой Турандот» — импровизационное самочувствие исполнителей в момент пребывания на сцене, а также музыкальность, поэтическая приподнятость всего спектакля. Поэтическая атмосфера русской природы и быта была передана в талантливых декорациях К. Юона, воскрешавших традиции высокой культуры декоративного искусства русского театра.

До сих пор я говорил о спектаклях, близких, с моей точки зрения, по духу вахтанговской «Принцессе Турандот» и верно развивающих учение Вахтангова. Но нужно остановиться и на тех спектаклях классического репертуара, которые приводили театр к творческим поражениям.

Таким творческим поражением был «Гамлет», осуществленный на нашей сцене в 1932 году. Основная ошибка режиссуры заключалась в неверно понятой идее шекспировского произведения: трагедия толковалась как произведение о борьбе за престол между Гамлетом и королем Клавдием. Между тем основное идейное содержание «Гамлета» — это борьба гуманистических идей эпохи Возрождения, которые выражает Гамлет, с отживающими идеями феодального уклада жизни, носителями которых являются представители королевского двора.

В нашем спектакле выхолащивалась глубокая философская сущность трагедии, теряла смысл вся трагическая судьба принца Гамлета, вступающего в неравный бой за возвышенные и благородные идеалы и гибнущего в этом бою. Совершив ошибку в определении основной идеи спектакля, режиссура, естественно, совершила ошибки и в разрешении отдельных сцен трагедии. Появление тени отца Гамлета трактовалось театром как мистификация, придуманная самим Гамлетом, и Гамлет у нас говорил в этой сцене и за себя, и за отца. Замечательный монолог «Быть или не быть» Гамлет произносил, примеряя королевскую корону. Уже само назначение на роль Гамлета талантливого комедийного актера А. Горюнова было ошибкой. Ряд важнейших сцен спектакля вместо трагического звучания приобрел звучание комедийное. Ни замечательная музыка Д. Шостаковича, ни интересное оформление Н. Акимова, ни удачное решение отдельных эпизодов не могли спасти этот спектакль, как художественное целое.

Очень верно писал о спектакле П. А. Марков: «Вахтангов допускал такое предательское и тонкое оружие, как ирония, лишь в качестве средства раскрытия глубочайших философских проблем. «Чудо св. Антония» и «Турандот» — отнюдь не бессмысленные безделушки, а спектакли, несущие в себе утверждение тех или иных начал. «Гамлет», последовательно

проводящий пронический прием как прием, вне философского смысла, осужден на внутреннюю пустоту».

Нам, ученикам Вахтангова, хорошо было известно, что проблема воплощения шекспировской драматургии всегда волновала Евгения Богратионовича. Еще в первые годы работы в Художественном театре Евгений Богратионович вел записи бесед между К. С. Станиславским и Гордоном Крэггом о постановке «Гамлета». Эти беседы, несомненно, оказали влияние на мысли Вахтангова об искусстве театра. Перед Вахтанговым открывались два пути, приводящие на первый взгляд к двум противоположным направлениям в театре. Казалось, будто надо выбирать между искусством жизненно-достоверным, но неуверенно владеющим формой, и искусством формально-изысканным, но небогатым по содержанию. Евгений Богратионович не пытался примирить эти две позиции, он не искал компромисса между ними, — он просто решил взять сильную сторону каждой из них и искал свою собственную позицию в театре, которую и определил словами «театральный реализм».

Развивая традиции реалистической школы, Вахтангов искал пути наиболее полного и разностороннего выявления богатейших возможностей театрального искусства. Есть художники, которые, раз навсегда определив свое художественное кредо, подгоняют любые произведения драматургии под один лад, под одну манеру, боясь, не дай бог, отойти от собственного «почерка» или попробовать что-нибудь новое. Таких художников можно назвать «художниками в футляре». Но есть художники, которые смело ищут новые возможности искусства, они словно те астрономы, которые не довольствуются уже существующими открытиями, а все продолжают поиски новых, неизвестных человечеству миров в бесконечном небесном хозяйстве вселенной.

Многообразие, щедрость средств сценической выразительности основываются на самой природе театра и искусства вообще. Для того чтобы в музыке передать свое миропонимание, Чайковский писал симфонии, оперы, балеты, фортепьянные произведения, романсы, чудесные детские альбомы. В гениальном творчестве Пушкина эта щедрость выступала особенно наглядно: поэмы, лирические баллады, стихи, романы, повести, рассказы, сказки, пьесы, сатирические произведения, эпиграммы, статьи на самые разнообразные темы — о литературе, театре, истории и пр. Но вопрос о «щедрости» в театре не сводится к щедрости жанровой (трагедия, драма, мелодрама, комедия, водевиль, сатира, фарс, трагикомедия). Вопрос о щедрости — прежде всего проблема яркой, интересной, свежей формы, многообразия приемов и средств сценической выразительности.

Вахтангов никогда не возводил принцип, найденный им для решения «Принцессы Турандот», в творческое «направление» театра, никогда не думал, что на «Турандот» должны равняться все будущие спектакли его

коллектива. На примере его работ этого же периода — таких, как сатирический спектакль «Чудо святого Антония», где форма была остра и лаконична, как чеховская «Свадьба», где быт был доведен до трагикомической заостренности, — мы видим, что эта щедрость разнообразия приемов демонстрировалась самими работами Вахтангова. Создавая солнечную «Турандот», мастер работал в студии «Габима» над трагедийным патетическим спектаклем «Гадибук», мечтал о «Гамлете». Именно в этот период Вахтангов провел две-три беседы со студийцами о постановке «Гамлета». И вспоминая их, видишь, как мы ошиблись, не воспользовавшись советами Вахтангова в работе над нашей постановкой 1932 года.

В обращении к зрителям генеральной репетиции «Принцессы Турандот» Вахтангов писал, что предстоящая работа над «Гамлетом» будет только «предлогом» искать форму, а следовательно, искать средства выразить ее. «Гамлета» нам не сыграть, но мы также хорошо знаем, что работа над «Гамлетом» увлечет Студию и даст ей много такого, о чем она сейчас не знает.

Как здесь понимать слово «предлог»?

В этот период формирования молодой труппы Вахтангову было важно воспитать начинающих актеров так, чтобы они смогли поднять будущий репертуар театра, сложный и многообразный по жанрам. Одновременно с веселой, жизнерадостной комедийно-лирической «Турандот» Вахтангов подготавливал труппу к овладению вершиной театрального искусства — трагедией «Гамлет». Воспитать мастеров, имеющих необходимую внутреннюю психологически-эмоциональную технику и владеющих всеми элементами актерского мастерства в сфере речи и движения, было первоочередной задачей постановки трагедии. Чем глубже содержание, тем совершеннее должно быть мастерство актера. Какие бы хорошие и интересные идеи ни возникали в голове режиссера-постановщика трагического спектакля, они не будут реализованы, если под них не подвести прочный фундамент актерского мастерства, необходимого для воплощения трагедии. Но техническая работа по овладению мастерством становится увлекательной для актера только тогда, когда впереди его ждет спектакль, когда он предчувствует реальные результаты своей работы. Вот почему организация занятий труппы вокруг подготавливаемого нового спектакля с точки зрения учебной, воспитательной особенно целесообразна и результативна. В этом случае спектакль, естественно, становится предлогом для совершенствования мастерства актера. Но для нас важен и другой, более глубокий смысл этого слова. «Предлог» — возможность раскрыть произведение драматурга так, как оно может быть понято только сегодня, вложить в него сегодняшнее мироощущение. И Вахтангов в беседе с учениками в первую очередь определял, «ради чего» мы ставим «Гамлета». «Без зрелой и стройной концепции о том, что такое мир и человек в нем, нельзя сыграть и поставить «Гамлета», — говорил Вахтангов.

Разумеется, здесь и дальше я передаю мысли Вахтангова не дословно, а так, как они сохранились в моей памяти.

«Гамлет», говорил он, самая правдивая трагедия. Она понятна и близка каждому человеку. В этом гениальность шекспировского произведения. Каждый из нас когда-нибудь был в той или иной мере поставлен жизнью в те условия, в которые поставил своего героя величайший психолог, исследователь человеческих мыслей и чувств Шекспир. Борьба происходит и вовне и внутри героя. Он молод, неопытен, доверчив, благороден. Его чистота и честность не позволяют ему даже предположить в другом человеке коварство, жестокость, корыстолюбие. Алчность и жадность толкают людей к преступлениям. Молодой, горячий в своих увлечениях юноша Гамлет взрослеет день ото дня, сталкиваясь с мрачной действительностью. Его покидают романтические мысли — жизнь сталкивает его с жестокой прозой. Но раздумья Гамлета о жизни после смерти отца сперва окрашены глубоким личным горем. И вдруг сцена с тенью отца поворачивает действие в совершенно иное, бурное русло. Смерть была насильственной! Отца убил его родной брат, и об этом знала мать... Что может быть более страшным, более поразительным, более бесчеловечным? Благородные представления Гамлета о жизни сразу оказываются несостоятельными. «Распалась связь времен». Неумолимые доказательства в руках Гамлета. Ему тем самым даны все права судить злодея. Но нет ли ошибки? Смеет ли Гамлет действовать? Юноша решает прежде убедиться в этом, добиться признания самих преступников. Гамлет был бы счастлив ошибиться в своих страшных подозрениях и делает все для того, чтобы дать преступникам возможность оправдаться. Это не «сомнения слабой воли». Это — вступление в борьбу, в борьбу страстного и умного человека со злом, носителями которого являются представители жестокого, ограниченного и тупого феодального мира. Но ведь сам Гамлет рос и воспитывался именно в этих условиях. И потому вторая линия его борьбы — это борьба Гамлета с самим собой. Эта борьба очень значительна и глубока. Гамлет в течение спектакля перерождается. Он должен пережить горькие разочарования в друзьях, отказаться от счастья с любимой девушкой, задушить чувство сыновней любви к матери. И Гамлет находит в себе волю и силы, чтобы совершить все это: он мужественно преодолевает все препятствия во имя святого чувства человеческой справедливости и правды, во имя возмездия. Тут нет ни «безволия» Гамлета, ни его мнимой неспособности к действию. Наоборот, он и в самом себе действенно преодолевает все, что говорит о слабости воли, все, что мешает его борьбе. Образ Гамлета, как и все шекспировские образы, противоречив и сложен. Тут помимо чистоты, честности, благородства есть и лирическая взволнованность, и ирония, и юмор, здесь и благодушные, и суровые, и страстная ненависть к врагам. Гамлет говорит о своем отце — «он человеком был». Эти слова мы могли бы адресовать самому герою. Исторические параллели не всегда подчеркивают смысл разбираемой те-

мы. Но, думая о Гамлете в условиях русской действительности, о характере, близком Гамлету, мы думаем о Пушкине, о его судьбе в николаевской России, с реакционными идеями которой он вел ожесточенную борьбу как великий гуманист, поэт и борец!

Как же далеко от верных мыслей Вахтангова ушли мы, его ученики, осуществив через десять лет «Гамлета» на нашей сцене. Совершенно очевидно, что, воплощая трагедию Шекспира, Вахтангов нашел бы для нее и особую форму спектакля. Она была бы, всего вероятнее, сдержанной, насыщенной, поэтически взволнованной и соответствовала бы духу классической трагедии.

Вахтанговский театр допускал серьезные творческие ошибки и в таких спектаклях классического репертуара, как «Женитьба» Гоголя и «Коварство и любовь» Шиллера.

«В Женитьбе» театр увлекся мыслью посмотреть на события этой комедии сквозь призму фантастических повестей Гоголя, таких, например, как «Нос» и др. Кочкарев по ходу действия раздваивался, а иногда на сцене действовали одновременно даже трое Кочкаревых. Условные декорации и чрезмерно подчеркнутые гримы превращали русского Гоголя скорее в немецкого Гофмана, лишали его национальных черт, своеобразия русского юмора. Интересно отметить, что когда театр отказался от условных декораций и двойников Кочкарева и начал играть «Женитьбу» без всех этих ухищрений, то спектакль, приобретая реалистическое звучание, стал одним из лучших по актерскому ансамблю спектаклей Студии Вахтангова той поры. Великолепно были сыграны в этом спектакле Подколесин (О. Басов), Степан (Б. Шукин), Кочкарев (И. Кудрявцев), сваха (Е. Алексеева), невеста (В. Бендина и М. Некрасова), тетка (Н. Русинова) и другие.

Спектакль «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, поставленный в 1933 году, отличался тем же несоответствием между реалистической игрой актеров и условными декорациями, чуждыми самой природе шиллеровской трагедии. Действие трагедии Шиллера развивалось на наклонном серебряном круге. В этих ошибках учеников Вахтангова меньше всего повинен учитель. Отступления от реалистических традиций Вахтангова были результатом притупившегося у нас в период работы над названными спектаклями чувства времени, увлечения чисто эстетскими целями, а порой — и просто оригинальничания.

Но не эти спектакли были характерны для театра имени Вахтангова даже в трудные годы поисков дальнейшего творческого пути. Идя в ногу с жизнью, продолжая развивать традиции Вахтангова, театр его имени в первое десятилетие своего существования создал ряд спектаклей, отражавших события великих революционных дней. Здесь хочется остановиться на опыте постановки некоторых из них, наиболее близких по своей оптимистической, жизнерадостной сущности, по яркости сценического воплоще-

ния творческому духу Вахтангова. Это «Разлом» Б. Лавренева и «Интервенция» Л. Славина.

«Разлом» был поставлен на нашей сцене А. Д. Поповым к десятилетию Советской власти. Постановщик этого спектакля А. Д. Попов уже не впервые работал с коллективом вахтанговцев. Незадолго до «Разлома» он поставил спектакль «Виринея». Дружный, великолепно сыгранный ансамбль артистов, учеников Вахтангова, в короткий срок — в полтора месяца — справился с большой и ответственной работой над «Разломом». Режиссерский замысел постановки резко переключал внимание с семейной драмы в квартире капитана Берсенева на революционно настроенную матросскую массу. Это был подлинно массовый спектакль о днях подготовки великого революционного переворота. В эпизодических ролях матросов были заняты ведущие актеры. В центре спектакля были матросы с корабля «Аврора», представители народа, проникнутого верой в правоту революционных идей. Горячим, темпераментным, эмоционально приподнятым было это произведение, для которого А. Д. Попов нашел яркую, насыщенную сценическую форму. Работая над советской пьесой, коллектив театра смело претворял творческие заветы Вахтангова в жизнь, стремясь найти наиболее выразительное, образное решение постановки.

Бурные события пьесы, динамика развития действия требовали четкости, точности, выразительности подачи каждого эпизода и спектакля в целом.

Пьеса разбивалась режиссером Поповым и художником Акимовым на эпизоды, что придавало развитию действия большую целеустремленность, делало каждый эпизод пластически выразительным. Сцена становилась своеобразным киноэкраном, на котором средствами театра создавались «кадры-сцены». Раскрывающиеся диафрагмы, внешне выглядевшие как броня военного корабля, показывали то кают-компанию, то матросскую рубку, как бы взятую аппаратом сверху. Этим же приемом раскрывающихся диафрагм давался и дом капитана Берсенева (столовая, комната Ксении) и ряд других эпизодов. Для сцен, где участвовали большие народные массы, использовалась вся сценическая площадка, открывались просторы верхних палуб и далекий горизонт безбрежного морского пейзажа. Великолепно была сделана финальная мизансцена спектакля: стоящие в парадном строю на палубе матросские шеренги, перед которыми снизу из-под пола сцены под звуки «Интернационала» в ритме гимна революции поднимался алый стяг — все выше и выше в голубое небо.

«Разлом» останется в истории не только Вахтанговского театра, но и советского театра вообще как этапный спектакль — оптимистический, радостно-праздничный, заверченный по форме, спектакль революционно-романтический, подлинно театральный. «Турандот» была спектаклем-праздником о новом театре. «Разлом» — спектакль-праздник о победе революции, о торжестве новой жизни в Советской России.

Успех спектакля во многом определило исполнение Щукиным роли Берсенева. Его Берсенов как бы сбрасывал шаг за шагом тяжесть прежнего бытия, все теснее сближался с Годуном, сумевшим найти верный и тонкий подход к безупречно честному капитану. Радостное постижение новой жизни, постепенное включение в нее было основной темой роли. В мажорном спектакле это состояние было передано и выражено Щукиным с большой внутренней силой и в то же время тонкими художественными средствами: незаметной, еле уловимой улыбкой, скользящей по губам, веселыми помолодевшими глазами, решительной походкой, строгой и упругой подтянутостью движений капитана Берсенева. Легко подымаясь на капитанский мостик, Берсенов — Щукин принимал на себя обязанности капитана корабля, вставшего на защиту завоеваний революции.

Исполнитель роли Годуна В. Куза был, говоря языком ампула, актером на роли героев. Высокая стройная фигура, красивое лицо, яркий темперамент, хорошо вытренированное сценическое движение, сильный приятный голос. Большая ответственная роль в современном спектакле была серьезным экзаменом для Кузы, и актер с успехом выдержал этот экзамен, создав романтический образ большевика-матроса. Что помогло молодому актеру? В первую очередь школа, полученная в Студии у Вахтангова, школа, воспитавшая внутреннюю и внешнюю технику.

Вожаком матросов в быту, талантливым заводилой, едко высмевающим врагов революции, был матрос Пузырь в исполнении А. Горюнова. Его актерский материал дышал здоровьем, жизнелюбием. Остроты и непримиримость естественно уживались с добродушием и незлобивостью, грубоватая резкость в адрес врагов — с сердечной теплотой по отношению к товарищам. Школа, пройденная Горюновым в «Турандот», несомненно помогла ему найти удачную форму подачи шуток, комедийных реплик, легко доходивших до зрительного зала и вызывавших веселый смех.

Ансамбль молодых актеров, также прошедших школу «Турандот», был прекрасно вытренированным коллективом, владевшим и ритмом и темпом — столь необходимыми элементами сценического искусства. Следует особо отметить режиссерское и актерское мастерство построения и исполнения народных сцен. В составе талантливых исполнителей массовых сцен «Разлома» были многие участники «Принцессы Турандот», прекрасно уловившие в этом спектакле Вахтангова его мажорно-оптимистическую тональность, непринужденность и праздничность актерского самочувствия на сцене, к ним следует отнести: Ц. Мансурову, Н. Русинову, К. Миронову и других. Как часто теперь нам недостает в театре этой праздничности, придающей искусству энергию, бодрость, свежесть, не терпящей скучных, будничных ритмов!

Постановка спектакля «Интервенция» относится к 1932—1933 годам. Прошло десять лет после смерти Вахтангова. В репертуаре театра уже был

ряд спектаклей, созданных на основе пьес советских авторов и высоко оцененных советской общественностью: «Виринея», «Барсуки», «Разлом», «На крови» и, наконец, такой большой этапный спектакль, как «Егор Булычов и другие» М. Горького.

«Егор Булычов» был почти одновременно поставлен на сцене двух близких по направлению театров — МХАТ и вахтанговского. Спектакли оказались совершенно разными и по содержанию и по форме, несмотря на то, что оба были осуществлены в последовательно-реалистической манере. Трактовка центрального образа Егора Булычова двумя замечательными советскими актерами—Б. Щукиным и Л. Леонидовым — четко обнаруживала различие этих спектаклей. Щукин, как я понимаю, при всей неповторимости индивидуальной характеристики, создал образ, несущий в себе черты целого класса. Леонидов глубоко раскрыл человеческую судьбу Булычова. Щукин сыграл социальную трагедию, Леонидов — личную драму. Различна была и внешность этих спектаклей, оформленных В. Дмитриевым и К. Юоном. Двухэтажный разрез дома у вахтанговцев и действие, перебрасывающееся из комнаты в комнату, динамизировали спектакль, придавали ему большую ритмическую подвижность, что соответствовало событиям, происходившим за окнами дома Булычова в дни Февральской революции и неудержимо надвигающегося Октября. В оформлении Художественного театра спектакль с единой декорацией приобрел черты психологически-бытового характера. Чеховская «Свадьба», осуществленная Вахтанговым, несомненно сильно повлияла на режиссерскую работу Б. Захавы. В особенности ощутимо ее воздействие в сценах Булычова с Павлином, Трубочком, Зобуновой, игуменьей, глубоко раскрытых режиссером по тексту и ярко пластически выраженных в мизансценах. Замысел режиссера был полностью воплощен талантливыми актерами М. Державиным, В. Кольцовым, Е. Понсовой и Н. Русиновой.

Вахтангов в 1920—1921 годах показал, как можно по-новому раскрыть Чехова, не копируя приемы Художественного театра. Его ученики уже позднее показали свое понимание драматургии Горького, органично, по-вахтанговски, прочитав произведение великого пролетарского писателя.

Следующей нашей постановкой после «Булычова» была именно «Интервенция» А. Славина. Большие принципиальные вопросы о творческом наследии Вахтангова, глубоко волнующие актерский коллектив театра и его режиссуру, встали перед нами в период работы над этим спектаклем. Как дальше развивать учение Вахтангова? Евгений Богратионович говорил: «Верно найденные театральные средства дают автору подлинную жизнь на сцене. Средствам можно научиться, форму надо сотворить, надо нафантазировать». Фантазия художника не может заработать сама по себе. Для того чтобы фантазия стала питать художника, нужна любовь, горячая, искренняя любовь к теме, которую актер или режиссер давно вынашивал, любовно вращивал в своих мечтах и мыслях.

Художник всегда ищет предлога рассказать людям о своем понимании жизни. Таким предлогом для меня оказалась пьеса Л. Славина «Интервенция», созданная на основе его же романа «Наследник». Пьеса далеко ушла от темы и сюжета романа, героем которого был богатый молодой человек, случайно связавший свою судьбу с революцией, но затем скатившийся в мир уголовников, возглавляемый Филькой-анархистом. Пьеса же рассказывала о героическом большевистском подполье в Одессе в 1918 году, в эпоху борьбы молодой Советской республики за свою независимость и свободу. Она рассказывала о замечательных коммунистах, действовавших по заданию партии в тылу врага. Вдохновленные высокими гуманистическими идеями революции, люди жертвовали своими жизнями во имя торжества дела трудящихся. Их горячее слово доходило до сердец честных людей, одетых во французскую, английскую, американскую военную форму. Идея интернациональной дружбы трудящихся всего мира соединяли русских коммунистов с коммунистами и людьми труда, служившими в войсках четырнадцати держав, выступивших в поход против Советской России. Для коллектива театра стало творческой необходимостью рассказать со сцены об этой замечательной поэтической странице русской революции, найти возможность сценическими средствами передать величие событий, показать мужественных и простых людей, участвовавших в героической борьбе.

Как же создавался и «фантазировался» план постановки спектакля «Интервенция»? Первое, что необходимо было сделать режиссеру, взявшему к постановке советскую пьесу,— это разбудить в себе «поэтическую взволнованность», научиться образно мыслить, настроить «свою лиру» на лад поэтических сравнений в противовес холодному, прозаическому разбору текстового материала, часто засушивающему фантазию режиссера и актера, связывающему и ограничивающему ее. Фантазия рождает особое самочувствие подъема, приводящее к тому творческому состоянию, которое называется на языке искусства вдохновением. «Вдохновение, — по мысли Пушкина, — есть расположение души к живейшему приятию впечатлений, соображению понятий, следствию и объяснению оных».

Как же рождалось это «живейшее приятие впечатлений»?

Место действия пьесы «Интервенция» — Одесса. Впервые я побывал в этом чудесном романтическом морском городе в 1925 году. Я стремился представить себе Одессу восемнадцатого года, Одессу времен интервенции. Публику, гуляющую по приморскому бульвару, публику, съехавшуюся в Одессу со всех концов России. Здесь и петербургские генералы, и промышленники из Москвы, и представители различных контрреволюционных партий. Все они бежали от большевиков из разных городов старой России. Здесь можно услышать французскую, английскую, румынскую, греческую речь офицеров армии Антанты. Здесь, наконец, можно увидеть коренных одесситов и одесситок типа мадам Ксидиас, воскресших и пышно расцветших

на сомнительной зыбкой почве контрреволюции. Кафе, рестораны переполнены. Звучат румынские оркестры, заливаются скрипки, исполняя старые романсы: «Ты сидишь у камина», «Ямщик, не гони лошадей» — весь модный репертуар времен Веры Холодной, актрисы, оказавшейся также в Одессе и фланирующей по ее бульварам.

Я стремился представить себе также и другую Одессу — рабочую часть города, ее порт, где всегда возникали и рождались революционные движения, забастовки, стачки. Здесь почти рядом с пристанью находился знаменитый ночлежный дом портовых грузчиков, в котором жил в юности, в дни своего пребывания в Одессе, Алексей Максимович Горький. Я бродил по окраинам города, где расположились фабрики и заводы с окружавшими их одноэтажными домиками, в которых жили революционно настроенные рабочие, боровшиеся за установление Советской власти на юге России. Мне вспомнились знаменитые катакомбы, так талантливо описанные впоследствии Валентином Катаевым в его романе о 1905 году «Беллет парус одинокий».

И, наконец, я мысленно видел, как выглядел в восемнадцатом году центр города, где на конспиративных квартирах жили коммунисты, именовавшие себя подпольной кланчкой «иностранная коллегия» и работавшие по заданию партии среди иностранных матросов и солдат. Их революционная деятельность была сложной, сопряженной с огромной опасностью и требовала особой конспирации — умной и тонкой. Готовясь к спектаклю, я познакомился с рядом деятелей одесского подполья и «иностранной коллегии». Их биографии, рассказы о их работе в тылу врага дали мне замечательный живой материал для понимания событий и воплощения их в действии, в образах и характерах спектакля. Вот товарищ С., бывшая председателем и руководителем «иностранной коллегии». Учительница средней школы, товарищ С. хорошо владела французским языком и вела работу среди французских матросов и солдат. Вот председатель одесского облисполкома товарищ Ч., оставшийся по заданию партии в городе, чтобы вести работу по организации боевых отрядов из революционно настроенных рабочих, крестьян и интеллигенции. Вот председатель одесского Чека товарищ С., оказавшийся в тюремной камере белогвардейской контрразведки и чудом сумевший вырваться на волю. Встречаясь с работниками одесского подполья, я понял все величие и простоту героизма сынов Коммунистической партии, так беззаветно служивших делу революции.

Театр должен был показать в образах и характерах одесских коммунистов героический подъем духа в сочетании с человеческой скромностью и простотой.

Для спектакля «Интервенция» большое значение имело место действия: сам город, его особенности, его своеобразие. Мы вместе с художником И. М. Рабиновичем стремились провести в оформлении спектакля «декоративным лейтмотивом» тему моря. Оно показывается в первой кар-

тине в сцене на бульваре, за уходящими вдаль яркими трехцветными царскими флагами, реюющими на фоне голубого неба. Оно обозначено в ночной картине верфи Ксидиас далекими огнями кораблей, стоящих на рейде. Море, погруженное в темноту, чувствуется за оградой из цветов в ночном кафе, где офицеры контрразведки арестовывают Бродского. И, наконец, напоминает о нем ведущая к морю знаменитая одесская лестница, по которой поднимаются счастливые и радостно-взволнованные оставшиеся в Советской России французские солдаты и матросы. Живописно-иллюзорными средствами море не было показано ни разу. Но оно все время чувствовалось, ощущалось зрителем, чему немало способствовал хорошо найденный музыкальный, аккомпанирующий в ряде сцен шум морского прибоя. Такой прием подсказывался основным принципом оформления спектакля. Принцип этот я бы назвал декоративно-конструктивным. В чем же его суть?

Рассказывая об оформлении «Принцессы Турандот», я упоминал о том, что декорации огорчили Вахтангова. Они были недостаточно точно найденными, но все же принципиально верными для спектакля народно-игрового характера. В «Интервенции», задуманной как спектакль революционно-романтический, мы также сознательно пошли по линии использования приемов оформления народно-игрового театра. Этот прием помог нам вести многокартинную пьесу, требующую динамического развития действия, без надоедливых перерывов-антрактов, без перестановок между картинами, расхолаживающих зрителей. Многокартинность шекспировских пьес в далекие времена подсказала самое простое «оформление»: в театре «Глобус» вывешивались дощечки, на которых было написано, где происходит действие,— и все. Гениальное произведение Пушкина «Борис Годунов» никогда не было до конца убедительно осуществлено на сцене прежде всего потому, что до сих пор не найден верный принцип декоративного оформления пушкинской трагедии, требующей непрерывного течения замечательного стиха, звучащего как симфоническая музыка. Во всем «Борисе Годунове» может быть два антракта. Делать частые остановки по ходу пушкинского произведения так же нелепо, как нелепо было бы, если бы дирижер остановил оркестр в середине финальной части Шестой симфонии Чайковского. Вообще проблема антрактов, в том числе и так называемых «сидячих» антрактов, почти всегда требует пристального внимания режиссера. Чрезмерная погоня наших многих художников за пышностью далеко не всегда увеличивает художественные достоинства оформления, но зато почти всегда порождает затянутые антракты, сложные перестановки.

В «Интервенции» был строго продуман план непрерывного действия между картинами. Большой просцениум, вынесенный далеко за пределы занавеса театра и закрывший собой оркестровую яму (он вплотную доходил до переднего ряда зрительного зала), давал возможность проводить

перед занавесом интермедии пантомимного характера. Под музыку (прекрасно написанную для спектакля композитором Б. Асафьевым), доносящуюся из летних кафе, фланировала по бульвару-просцениуму одесская публика. Вот идет царский генерал, перед которым тянется «во фронт» молодой кадетик, остановившийся как вкопанный перед «его превосходительством»; вот со скромно опущенными глазками прогуливаются сестры милосердия с повязками Красного Креста, а за ними, позвякивая шпорами, следуют молодчики из белогвардейской контрразведки; вот типичный представитель одесской «накипи» времен интервенции Филька-анархист со своим «секретарем» Иммерцаки и «помощницей» Токарчук медленной походкой шествует вслед за очередной жертвой — персонажем, который в списке действующих лиц назван «ограбленным гражданином». Вся эта «предыгра»-пантомима органично подводит к картине «ночного кабачка», выброшенного на поплавке далеко в море. В финале спектакля на просцениуме-пристани толкалась и шумела вереница беженцев, стремившихся попасть на последний отбывающий пароход. Это российская буржуазия в панике удирает от наступающих красных войск.

Помимо просцениума основным игровым местом была покатая площадка. С помощью добавочных фурок, выезжавших с боков сцены, она легко деформировалась за занавесом и превращалась либо в интерьер — во французскую казарму или в белошвейную мастерскую, либо в экстерьер — верфь Ксидиас, окопы французских войск или в палатку командира советских частей, наступающих на Одессу.

В оформлении спектакля широко использовался так называемый «принцип детали», который давал художнику возможность отказаться от ненужных для действия подробностей, от лишнего только загромождающих сцену предметов. Лаконично изображенные характерные детали достаточно убедительно вводили зрителей в атмосферу действия. Так, например, в кабинете французского полковника Фредамбе висел огромный, во весь рост, портрет президента Пуанкаре, а параллельно рампе стоял большой письменный стол, украшенный золотым письменным прибором. Три стула с высокими золочеными спинками завершали убранство богатого кабинета. Комната Жени, наследника несметных богатств банкирского дома мадам Ксидиас, характеризовалась огромным шкафом с настезью открытыми дверцами, за которыми виднелись в бесконечном количестве костюмы, галстуки, шляпы разных фасонов и прочие детали изысканного туалета маленького сына. На стене висела забытая географическая карта, по которой когда-то учился гимназист Женя Ксидиас. На столе, дополняя образ владельца комнаты, были в беспорядке разбросаны колоды карт. Все картины спектакля обрамлялись сукнами и занавесами, составлявшими своеобразную театральную раму. Эта рама давала нам возможность отказаться от громоздких потолков и боковых стен комнаты.

Органичное включение музыки в спектакль — также очень сложная задача, требующая большого вкуса и такта со стороны режиссера и композитора. Главной темой, положенной композитором Б. Асафьевым в основу музыкальной партитуры спектакля «Интервенция», была песня французского композитора Монтепюста «Привет 17-му полку, отказавшемуся стрелять в стачечников». Песню эту очень любил Владимир Ильич Ленин. Маршеобразная, строгая и мужественная музыка напоминала зажигательные песни эпохи Французской революции. Этот лейтмотив соответствовал всему духу спектакля, звучал призывом к борьбе за свободу. Наряду с основной героической музыкальной темой в спектакле были использованы и различные другие, нужные по ходу действия музыкальные номера: пурри из модных оперетт, которое играл оркестр на бульваре; песенки французских солдат — грустные, лирические и веселые плясовые. В сцене кабачка распевалась «знаменитая» песня одесских бандитов «Гром прогремел». Пел ее сам Филька-анархист вместе с партнерами под аккомпанемент оркестра кафе. Но наиболее интересно использовалась музыка в сценах в «белошвейной мастерской» и в эпизоде ареста Бродского в кабачке.

В спектакле «белошвейная мастерская» была местом встреч членов «иностранной коллегии» — Мишеля Бродского, Жанны Барбье и других коммунистов с руководительницей подпольной организации товарищем Орловской. Первая комната представляла собой мастерскую, где сидели четыре милостивые девушки. При появлении в мастерской заказчиков девушки запевали песенку, которая была сигналом опасности для заседавших в соседней комнате коммунистов. Мелодия, звучавшая в оркестре еще до открытия занавеса, подхватывалась четырьмя девушками в начале сцены:

В прекрасной Одессе,
В стране белогвардейцев,
Четыре белошвейки
Знатно живут.

Девушки пели беспечно и весело, хотя они ежеминутно рисковали жизнью. В соседней комнате, которая также была видна зрителям (сцена была разделена на две комнаты), в этот момент заседание прекращалось и воцарялось молчание — пока посторонние не уйдут. Контраст между веселой песенкой и происходящими драматическими событиями придавал сценическому и музыкальному действию особенно большое напряжение.

Так же органично была включена музыка и в режиссерскую партитуру сцены кабачка. Особенно хочется остановиться на финале этой картины — на сцене ареста Бродского, назначившего в кабачке свидание французским солдатам и матросам. На эстраде появлялась танцующая пара, исполнявшая под звуки оркестра модный в то время медленный салонный вальс. Музыка вальса, минорная и тягучая, создавала ощущение пустоты и безысходности. Одновременно с началом танца во всех входах в кабачок появлялись контрразведчики, которые начинали медленно окружать Брод-

ского, сидевшего на первом плане — за столиком, прикрыв лицо газетой. Внезапный переход оркестра к бурной части вальса неожиданно совпала с моментом быстрого движения всех групп контрразведчиков к столику Бродского. Начинаясь проверка документов. Бродский, воспользовавшись паузой, пробовал пробиться через кордон, но его сбивали с ног, заламывали ему руки за спину и вязали. Посетители кабачка в этот момент застыли без движения. Оборвалась на полужазе музыка, остановилась танцующая пара на эстраде. Окрик начальника контрразведчиков актерам и оркестру — «Вам говорят, продолжать, музыка, вальс!» — снова приводит все в движение. Еще медленнее играет оркестр, еще более томно кружится пара танцоров на эстраде. Взволнованные неожиданным арестом, рассаживаются за столиками посетители кабачка. Они провожают глазами группу людей, уводящих в ночную темноту связанного «государственного преступника» Мишеля Бродского.

Рассказывая о спектакле «Интервенция», я хочу еще раз напомнить читателям о том, какое огромное значение придавал Вахтангов музыке, ритму слова и движения, как действенным возбудителям актерских переживаний, приводящим к правде мыслей и чувств.

Слова Вахтангова «форму надо сотворить, надо нафантазировать» свидетельствуют о том, что он полагался не только на вдохновение, внезапно снизошедшее к актеру, режиссеру. Он требовал от режиссера обязательной и возможно более тщательной подготовки к каждой репетиции. Какое огромное количество бесцельно потерянных часов уходит у режиссеров на бесконечное оговаривание с актерами ролей за столом, сколько теряется времени на поиски мизансцен из-за того, что режиссер не дал себе труда продумать их дома! Мизансцена рождается от понимания самого духа произведения, которое мы ставим. Мизансцена есть жизнь на сцене. Чувство мизансцены рождается от хорошего знания скульптуры, живописи, музыки, ритма, пластического понимания сценического движения, вызванного чувством, одушевляющим актера. Верно найденная режиссером мизансцена молниеносно возбуждает в актере необходимое чувство, а бесконечные «попробуем» свидетельствуют о беспомощности режиссера.

Наиболее сложные и интересные произведения современной советской и классической драматургии не могут быть осуществлены согласно одной только формуле «я в предлагаемых обстоятельствах». Мы сторонники вахтанговской формулы, которая на сегодня для нас звучит так: я, советский актер, располагающий всеми средствами актерского мастерства — фантазией, внутренней техникой, внешней техникой,—замысливаю и воплощаю свой образ, идя от внутреннего, а иногда и от внешнего ощущения материала роли, цель моего искусства — сценический образ, создаваемый для передачи зрителям моего понимания современных людей, всей гашей жизни, активным строителем которой я являюсь.

Гражданин — человек — мастер — актер — вот что мы должны утверждать в театре сегодня, исходя из учения Евгения Богратионовича Вахтангова.

В спектакле «Интервенция» мы стремились творчески осмыслить знания, которые получили от своего учителя.

Мы всегда будем хранить в сердце завет Вахтангова своим ученикам: никогда не останавливаться на достигнутом, идти вперед, пересматривать свой опыт, слушать современность, изучать жизнь своего народа. Откликом на эти именно мысли Вахтангова был спектакль, поставленный нашим театром в 1937 году к двадцатилетию Советской власти, — «Человек с ружьем» Н. Погодина. Театр получил наконец пьесу, о которой мечтал Вахтангов. В 1918 году в дни первой годовщины Октябрьской революции, Вахтангов, огорчаясь, что Первая студия МХТ «идет вниз и что у нее нет духовного роста», писал о своих мечтах: «Надо взметнуть, а нечем. Надо ставить «Каина» (у меня есть смелый план, пусть он нелепый). Надо ставить «Зори», надо инсценировать Библию. Надо сыграть мятежный дух народа. Сейчас мелькнула мысль: хорошо, если бы кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа... Идут на преграду. Овладевают. Ликуют. Хоронят павших. Поют мировую песнь свободы. Какое проклятье, что сам ничего не можешь. И заказать некому: что талантливо—то мелко, что охотно возьмет—то бездарно»...

«Человек с ружьем» — произведение, по самой своей теме близкое той мечте, о которой писал Вахтангов. И когда мы ставили эту пьесу, образ Вахтангова, мечтавшего «взметнуть», все время был перед нами.

Мы не можем сказать, как развивался бы сегодня яркий талант Вахтангова. Но мы можем на основе его спектаклей, на основе тех мыслей, которые он высказал на репетициях и на беседах со студийцами, наконец, на основе его дневника определить линию, по которой мечтал идти Вахтангов. Сопоставляя его мечты «сыграть мятежный дух народа» с его намерением поставить «Гамлета», мы имеем право предполагать, что народно-героический спектакль трагического, возвышенного характера был бы самой заманчивой творческой задачей для Вахтангова. И, надо думать, он выполнил бы эту задачу с блеском. Ибо в искусстве Вахтангова было все, чем должен владеть художник, избравший сложную, исключительно интересную профессию режиссера.

* * *

Творческая биография Вахтангова коротка. Всего десять лет — 1911, 1912 по 1922 год, с момента вступления в Художественный театр и по день смерти. Вахтангов умер тридцати девяти лет от роду, в возрасте, когда режиссер только вступает в пору творческой зрелости. Но и то,

что сделано Вахтанговым за это десятилетие, ставит его имя в ряды лучших, выдающихся художников советского театра.

За свою недолгую, но такую насыщенную, интенсивную творческую жизнь Вахтангов сумел вырастить целую плеяду талантливых мастеров сцены — актеров и режиссеров, во многом обязанных своими достижениями тому, что в искусство их ввел такой талантливый и чуткий режиссер, воспитатель, каким был Евгений Богратионович.

Вспоминаю знаменитый парад участников спектакля «Принцесса Турандот». Тогда, в день премьеры, это были молодые, совсем еще «зеленые» актеры. А как интересно сложились их актерские судьбы! Сколь плодотворным было для них влияние школы Вахтангова.

Кто же тогда был представлен со сцены первым зрителям «Принцессы Турандот»?

Вот там, в центре сценической площадки, в группе масок стоял Борис Васильевич Щукин. Не будет преувеличением, если я скажу, что самые сокровенные, самые значительные для всех нас страницы истории советского театра связаны с этим замечательным артистом. Имя его — одно из самых дорогих актерских имен, которое глубоко чтит, любит и ценит советский народ. Имя Щукина для нас, деятелей театра, является еще и образцом самоотверженного служения искусством своему народу, воплощением высокого таланта, расцветшего в свободной стране.

Вся биография Бориса Васильевича как профессионального актера охватывает одно двадцатилетие: 1919—1939 годы — с момента поступления в Вахтанговскую студию и по день смерти. Щукин принадлежит к тому поколению актеров, которое воспитывалось и росло в годы Великой Октябрьской социалистической революции. Он — один из лучших представителей этого поколения. Художник, воспитанный революцией, вышедший из народа, Щукин с предельной творческой честностью и любовью служил своему народу и революции. Для него театр был делом всей его жизни. Своей безупречной чистотой и честностью, своим вдохновенным творчеством Щукин заслужил право на воплощение образа Владимира Ильича Ленина в театре и в кино. Работе над образом Ленина замечательный советский артист отдал свое сердце, весь свой огромный талант.

Творческий путь Щукина богат и многообразен. Ни в какой мере не претендуя здесь на исчерпывающий научный анализ его работ как художника сцены, я ограничусь лишь краткими воспоминаниями о годах, прожитых вместе с Борисом Васильевичем в театре имени Евг. Вахтангова.

...Вспоминается небольшой зрительный зал на сорок пять мест. Он почти полон. В зале сидят студии, присутствовавшие на одной из репетиций с Е. Б. Вахтанговым. На сцене молодой человек среднего роста, плотный, с круглым добродушным русским лицом, с большим лбом и черными негустыми волосами, коротко остриженными под машинку. Небольшие карие глаза, живые и наблюдательные, изнутри светились добротой

и умом. В какие-то моменты глаза менялись, и в них рождалась милая русская «хитреца», взгляд становился веселым и озорным. Это был Борис Щукин. Он репетировал свою первую роль в Студии Вахтангова, роль кюре из пьесы Метерлинка «Чудо святого Антония». Мы с интересом наблюдали, как преображался этот молодой артист. Вдруг какие-то мягкие, вкрадчивые манеры, слова, произносимые нараспев, и весь он, этот священник, казался совсем живым и реальным...

Иногда в перерыве между репетициями и на студийных вечеринках Щукин показывал очень смешную сценку. Дьячок на клиросе читает молитву. Дьячка преследует назойливая муха, но оторваться от исполнения своих обязанностей он, естественно, не может. И вот он начинает отгонять муху. Вначале только подергивает нос, лоб, щеки. Муха не унимается, преследует несчастного дьячка. Постепенно в ход пускается и рука. Незаметно манипулируя рукой возле псалтыря, дьячок старается отогнать муху. Но и теперь ему это не удастся. Назойливая муха забирается в угол рта, нарушая мерное течение голоса. Появляются интонации, напоминающие одышку. Изловчившись, дьячок как бы в ритме поворота страницы ловит на высокой ноте назойливую муху. Она, наконец, зажата у него в пятерне, остается только расправиться с ней. Забыв о своем основном деле, он целиком теперь подчиняет свое пение на клиросе «упражнениям» с мухой — разглядывает ее со всех сторон и, наконец, щелкнув муху пальцем, направив ее вверх, к небу, нараспев заканчивает финал молитвы «Тебе, господи». Щукин делал эту сцену необыкновенно смешно. Лоснящийся от жира дьячок, монотонно читающий молитву, долгое время так и стоял перед глазами. Тончайшие, правдивейшие переходы этой «борьбы с назойливым врагом» делали из маленькой шутки законченный артистический шедевр.

Незатейливый дьячок оказался своеобразным эскизом к роли кюре в «Чуде святого Антония».

В работе над ролью кюре выявился незаурядный комедийно-сатирический талант Щукина. Яркий, внутренне законченный образ находил и великолепное внешнее разрешение как в движении, так и в жесте. Речевая и дикционная сторона роли были безупречны. Созданный Щукиным внешний облик этого французского священника-грешника, с голой, лысой головой, непомерно толстого, с маленькими хитрыми глазками, как нельзя больше соответствовал всему строю характера данного персонажа в сатирической пьесе Метерлинка. В этой ранней работе Щукина уже угадывалось будущее замечательного художника сцены.

«Повторим, что ли? Пить во всякую минуту можно», — слышится мне реплика Щукина — Жигалова из чеховской «Свадьбы» (здесь мы впервые встретились с Щукиным как партнеры: он в роли Жигалова, я — Дымбы). Эта фраза отца невесты, произнесенная высоким старческим тенорком, словно прорезала свадебную музыку. Пробираясь по секрету от строгой супруги к графину с водкой, шел Жигалов—Щукин с греком Дымбой

вдоль стола, уставленного свадебными пирогами и закусками. Томительно ждать генерала на свадьбу: когда еще приедет! А тут соблазну сколько — запотевший графин с водкой, аппетитно разложенная закуска... Присев почти под стол, чтобы не быть в поле зрения строгой жены, да и гостей, Жигалов — Щукин разливал водку в рюмки, доставал закуску со стола и, чокаясь с Дымбой, «со знанием дела» опрокидывал рюмку в рот. причмокивая и крикая при этом от удовольствия.

«А тигры у вас в Греции есть?» — задавал Щукин вопрос «заморскому чуду» — греку Дымбе, задавал с любопытством и как бы заранее ожидая, что грек соврет. Спросив о львах, о кашалотах, Щукин подъезжал к основному вопросу, связанному с его профессиональной коллежской регистратурой: «Гм... А коллежские регистраторы есть?» Тут пропадало простое любопытство и возникал уже деловой интерес, взгляд становился напряженным, острым.

Щукин хорошо знал людей, подобных Жигалову. Он видел их в Кашпире, где прошло его детство, наблюдал их в Москве, где учился в реальном училище, и исключительно правдиво показывал это на сцене. Небольшие усы, седенькая бородка, старичок, казалось, ничем не примечательный, такой, каких множество было в царской России, благообразных маленьких чиновников, умеющих лишь одно: безжалостно обирать народ...

Одной из интересных работ Щукина был обаятельный образ Тартальи в «Принцессе Турандот». Итальянский народный театр масок, рожденный на улицах и площадях Италии в средние века, требовал от актера ярчайшего комизма. Тарталья, идя от традиции «комедии масок», должен быть толстым обаятельным зайкой. Зайкание Щукин разработал совершенно виртуозно. Но не это было главным в образе, созданном Щукиным, а та детская наивность Тартальи, которая рождала в сердцах зрителей огромную любовь и нежность к нему.

Откуда возник этот образ? Где искал для него пищу Щукин? Создавая своего героя, он внимательно вглядывался в мир детей, наблюдал за их отношением к различным явлениям жизни, их манеру общения, непосредственность их реакций на происходящие вокруг события. Вот бежит мальчик, движения его еще не координированы, его заносит на поворотах по инерции бега, ногам старательно помогает все туловище и втянутая в плечи голова. Вот ребенок разговорился. Руки, помогающие при разговоре, не действуют осмысленно, как у взрослых, а то забрасываются за голову, то вертят какой-нибудь предмет. Хитрющая улыбка, лукавые глаза, неожиданные перескакивания с мысли на мысль, доверчивость и настороженность — всеми этими разнообразными красками характера наделил своего Тарталью Щукин. Зритель уходил со спектакля влюбленным в Щукина, повторяя его забываемые интонации, его простые наивные остроты.

Три роли в пьесах русских классиков завершают первое пятилетие актерской биографии Щукина. Это — Барабошев в пьесе Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше», Степан в «Женитьбе» Гоголя и Синичкин в старинном классическом водевиле «Лев Гурыч Синичкин» Д. Ленского.

Барабошева Щукин играл весело и увлекательно. В его исполнении это был самодур, которому свойственно, однако, в какой-то мере и добродушие и наивное простосердечие.

В «Женитьбе» Гоголя исполнение Щукина отличалось зрелым, законченным замыслом, яркой характеристикой образа. Заспанный, только что с усилием оторвавшийся от лежанки, Степан являлся в комнату Подколесина, еще не проснувшись как следует. Он как бы стоя спал. Хриплый голос, медленно подаваемые реплики, паузы, в которых мы слышали прихрапывание и присвистывание, заспанное лицо, давно не стриженные волосы, закрывающие лоб и наполовину глаза, большой нос картошкой, отекавшее от сна лицо — вот каким был щукинский Степан. Говоря об этой роли, мне хочется рассказать и о находчивости Щукина на сцене. Это было в 1925 году в Ростове-на-Дону, где гастролировал Вахтанговский театр. В театре, перестроенном из цирка, было мало порядка, и в одном из спектаклей в момент выхода Степана на сцену к ногам Щукина подсел маленький котенок, незаметно пробравшийся на сцену из-за кулис. Отыграв диалог с Подколесиным, Щукин в своем обычном сонливом ритме нагнулся, взял котенка «за шкирку» и, повернувшись спиной к зрительному залу, заложив руки за спину и слегка помахиывая котенком, удалился за кулисы под дружные аплодисменты и смех публики.

Я привел этот пример для того, чтобы рассказать еще об одном замечательном качестве актера Щукина — его творчески-импровизационном состоянии на сцене. В каждом спектакле Щукин вносил в свои роли новое. Он был необыкновенно хорошим, как у нас в театре говорят, «удобным» партнером, с ним легко игралось, он втягивал в общение. Живое и органическое состояние на сцене рядом с ним возникало естественно и просто. По ходу репетиций Щукин давал прекрасные советы, которые помогали актерам в работе над ролями. Огромное количество ролей сделано вахтанговцами в театре под педагогическим влиянием Щукина.

«Лев Гурыч Синичкин» — знаменитый старинный водевиль. Синичкин — роль, которую играло не одно поколение замечательных русских актеров. Обычно ее играли актеры в зрелом возрасте, так как роль сложна по внутренней линии и требует от исполнителя зрелого мастерства. Щукину было двадцать девять лет, когда он сыграл эту роль.

В русском театре установились две традиции игры водевиля. Первая — это традиция Живокини. Смех — вот что было основным, чего добивались актеры школы Живокини. В их игре все было подчинено ве-

селью, комедийным ситуациям. Иную задачу ставили перед собой актеры мартыновских традиций. Мартынов и в водевиле искал серьезных лирически трогательных, а подчас и драматических ситуаций. Работая со Щукиным над Синичкиным, мы отдали предпочтение мартыновской традиции. Ряд щукинских эпизодов — например, монолог в последнем акте, обращенный к покойной жене Никитишне: «Смотри, смотри, вот дочь твоя, актриса, Никитишна, довольна ли ты мной?» — глубоко трогал и волновал зрительный зал. Синичкин у Щукина был не только трогателен, но и гневен. В сцене, когда срывается с таким трудом устроенный им дебют дочери, его монолог «Так вот нет же, не пойду» звучал вызовом всем этим сановникам-меценатам, закулисным завсегдатаям, смотрящим на искусство театра как на пустое развлечение.

Исполняя роли классического русского репертуара, Щукин продолжал реалистическую традицию Щепкина, Мартынова, Варламова, Давыдова, Москвина, Качалова. Он был актером, близким по духу этой замечательной плеяде русских актеров. Его роднила с ними любовь к русской культуре, к русской литературе, к русскому театру. Щукин в совершенстве владел русской речью. В каждой его роли слово было безупречно отработано. Он на сцене пользовался московским произношением — языком Островского. Щукин услышал этот язык непосредственно у народа и у замечательной плеяды актеров Малого театра: Садовской, Ермоловой, Давыдова, в совершенстве владевших русской речью.

Одним из любимейших актеров и певцов Щукина был Федор Иванович Шаляпин. Щукин коллекционировал пластинки Шаляпина, хорошо знал весь репертуар его русских песен и сам с непередаваемым мастерством подражал шаляпинской манере пения, его интонации. Особенно он любил «Ноченьку». Учитель Щукина по постановке голоса и вокалу Митрофан Ефимович Пятницкий, с огромной любовью собиравший драгоценные сокровища русского народного музыкального искусства, передал Щукину свою любовь к русской песне.

Под влиянием отечественной театральной культуры развивался и рос талант Щукина в первое пятилетие его сценической деятельности. Он многое почерпнул на уроках Константина Сергеевича Станиславского, лекции и занятия которого посещали вахтанговцы в течение зимы 1921 года. Три года, проведенные с Вахтанговым, воспитали в актере большую требовательность к себе, к искусству, к театру. Сценическая молодость Щукина прошла в трудах, в глубоком всестороннем изучении искусства, в непрерывной работе над собой. Можно без преувеличения сказать, что ни один день не был прожит им без пользы для любимого дела.

В это пятилетие зарождалась советская драматургия. Уже созревали и писались произведения, отображавшие жизнь Советской страны, ту борьбу, которую вела молодая республика с внешними и внутренними

врагами. На сцене Вахтанговского театра была поставлена А. Д. Поповым одна из первых советских пьес — «Виринея» Сейфуллиной. В ней Щукина ждала большая актерская удача в образе большевика Павла.

В связи с этой ролью мне вспоминается рассказ Бориса Васильевича о том, как он ехал на фронт в дни Февральской революции.

«...Вокзал в Москве залит электрическим светом. Мягкий вагон с белоснежными простынями. Масса публики, дамы с цветами, гимназисты, буржуа в котелках. Оркестр духовой музыки играет бравурные мелодии из модных оперетт. Настроение отвратительное, раздражает вся эта мишура, весь этот фарс, фальшивые церемонии проводов. Поезд через несколько дней приходит на небольшую станцию. Грязно, темно. Пересаживают в эшелон, составленный из теплушек и жестких вагонов, в которых еле светятся догорающие свечи. Табачный дым, запах махорки, редкие невеселые разговоры, и вдруг где-то вдалеке ухнуло тяжелое орудие. Вот он, фронт...».

Эти и многие другие фронтовые впечатления Щукина дали ему богатый жизненный материал для роли Павла в «Виринее».

Павел—большевик из крестьян, солдат, пришедший с германского фронта. Вернувшись в родную деревню, он сталкивается с людьми, крепко держащимися за свою собственность, за старый уклад жизни. Нужно большой ум и политический такт, чтобы постепенно сдвигать эти веками напластованные крестьянские традиции. Глубоко и искренне играл Щукин Павла, достигая с помощью самых простых средств большой жизненной яркости. Сцена прощания с Виринеей (талантливо сыгранной Е. Г. Алексеевой), когда Павел отправляется на борьбу с белогвардейской казачиной, была одной из лучших сцен в спектакле. По-хозяйски, сосредоточенно собирается Павел в дорогу. Он боится выдать свое истинное состояние, свои чувства к Виринее. И вдруг Виринея сообщает Павлу долго скрываемую тайну: «Затяжелела я, Павел, дитю понесла». Преображается лицо Павла, расплывается в счастливую улыбку. Радостный смех вырывается из груди, разрастается, крепнет. Павел срывает с себя солдатскую фуражку, бросает ее оземь и с какой-то необыкновенной человечностью, мягко заканчивает эту изумительную сцену просто сказанными словами: «Ну, рожай».

Большая заслуга Щукина заключалась именно в том, что в годы, когда только еще зарождалась советская драматургия, он прививал товарищам по сцене вкус к глубокому реалистическому решению образов положительных героев, к постижению и воплощению внутреннего богатства нового человека, рожденного революцией.

Из других щукинских ролей советского репертуара необходимо упомянуть капитана Берсенева в «Разломе» Б. Лавренева (об этом образе я рассказывал выше); ярко комедийно сыгранную роль филера Зюки в пьесе о 1905 году «На крови» С. Мстиславского; чудесное, обаятельное се-

зонника-строителя старика Ермолая Лаптева в пьесе «Темп» Н. Погодина.

Егор Булычов—одна из этапных работ Щукина, имевшая огромное значение и для всего советского театра. В ней очень наглядно проступали черты искусства социалистического реализма. Щукин достигал в исполнении этой роли вершин актерского мастерства. Трудно себе представить более совершенное воплощение горьковского замысла.

Богатство щукинской палитры было неисчерпаемо. Будничные, строго сдержанные сцены сменялись сценами лирическими, полными человеческого тепла, задушевности (с Шуркой, Глафирой) или сценами бурного взрыва темперамента, огромного накала страстей. Боязнь, почти животный ужас, который охватывает Булычова при приближении смерти, переходит в сцене с Трубачом в какое-то отчаянное веселье. Когда Щукин кричал Трубачу: «Груби, Гаврила, конец света пришел», — это был страшный и величественный момент: страшный, когда Булычов в свои предсмертные часы устраивает на глазах у многочисленной родни «балаган» с истинно купеческим размахом (здесь вспоминался и «Чертогон» Лескова, и «Фома Гордеев» самого Горького) — эту стихию русского купеческого разгула, когда разбушевавшегося человека не остановят никакие силы; величественный — потому, что актер, исполняя эту сцену, достигал величайшего творческого подъема. Стихийная, буйная сила булычовского характера рождалась у актера органично, постепенно нарастая от сцены к сцене. Здесь не было ни малейшей утрировки чувств, «сделанного» актерского темперамента. Все было безусловно по глубине и искренности переживания с точки зрения меры и сценической правды.

Каждый образ имеет свое прошлое. Когда я думаю, что предшествовало созданию Булычова, где те ступени, по которым Щукин поднимался к этому замечательному творению, — вспоминается одна из ученических работ Щукина, осуществленная им еще в 1920 году. Это роль цыгана-конокрада Мерика, в чеховских «Ворах». Уже в самой работе были буйные взрывы темперамента, стихийной силы — особенно в сцене пляски конокрада Мерика с присвистом и гиканьем мчавшегося по избе. В этой ученической работе Щукин, которого как-то уже привыкли в Студии считать комедийным характерным актером, проявил совершенно новые исполнительские качества. Было очевидно, что диапазон дарования Щукина значительно шире. Было ясно, что перед молодым актером открывается большая дорога в исполнении драматических, трагических ролей...

Важнейшая страница творческой биографии Щукина—воплощение образа Ленина в пьесе Погодина «Человек с ружьем».

Мысль о сходстве с Лениным, о тех творческих возможностях, которые возникают перед актером, театром, в связи с близким портретным сходством Щукина, возникла у Алексея Максимовича Горького на черно-

вых репетициях «Егора Булычова». Борис Васильевич, пробуя грим Булычова, прибавил к своему облику небольшую бородку и усы. Алексей Максимович, посмотрев грим, сказал: «Но ведь это же Владимир Ильич». Действительно, сходство было чрезвычайно близким. В дальнейшем облик Булычова у Щукина стал совершенно иным.

Мысль, подсказанная Алексеем Максимовичем, запала в творческое сознание Щукина и несколько лет владела им — разговор с Горьким происходил за пять лет до создания Щукиным образа Ленина в кино и театре.

В 1937 году начались репетиции спектакля «Человек с ружьем». Каждый день, приходя на репетицию, мы испытывали особое чувство волнения. Оно рождалось от ощущения той огромной ответственности, которую взял на себя театр. В часы репетиций всюду — от вестибюля до дверей зрительного зала стояли дежурные, поддерживавшие особую тишину во всем здании театра.

Почти на каждой репетиции за режиссерским столиком присутствовал автор пьесы Н. Ф. Погодин. Щукин приезжал задолго до начала репетиции безупречно подготовленным, со строго выверенным текстом. Экземпляр роли Ленина, принадлежавший Щукину, представляет собой переписанный рукой Бориса Васильевича текст, заполняющий большую, объемистую тетрадь. Каждое слово неоднократно переписано, всюду стоят особые отметки, помогающие разобраться в основных мыслях, в построении логики фразы. Черновые экземпляры переписывались заново, превращаясь опять в черновики, пока не отчеканивался и не оттачивался окончательный вариант.

Работа по подготовке спектакля «Человек с ружьем» могла служить образцом творческого содружества театра и драматурга. Задача воплощения образа Ленина, а также одного из важнейших этапов развития пролетарской революции была очень сложна, очень ответственна, и потому понятно, что и драматург и весь постановочный коллектив относились к ее выполнению по-особому собранно и внутренне взволнованно.

Щукин в процессе репетиций вносил отдельные предложения по изменению фразы, слова, направленные на улучшение текста, и Погодин охотно принимал предложения этого вдумчивого товарища по работе, как и других участников спектакля. В свою очередь театр так же охотно принимал замечания драматурга по поводу решения, трактовки отдельных сцен, образов и немедленно исправлял недостатки.

Подготавливая спектакль, мы неоднократно просматривали документальный фильм о Владимире Ильиче, слушали запись его голоса. Щукин перечитал все, что давало ему материал для создания образа Ленина. Он встречался с товарищами, хорошо знавшими Владимира Ильича. Но основной материал для создания образа Ленина Щукин находил непосредственно в самих произведениях Владимира Ильича. Многие книги

вождя пролетарской революции Щукин перечитывал без конца, находя в них источник творческого вдохновения.

Борис Васильевич весь ушел в работу по созданию дорогого нам всем образа. Каждую свободную минуту он использовал для накопления материала. Даже идя по улице, Щукин продолжал работать. Как-то раз из окна дома, где жил Борис Васильевич, мы увидели его идущим по улице особой походкой. Вглядевшись внимательнее, мы поняли, что Щукин ищет походку Владимира Ильича, которую так замечательно охарактеризовал Маяковский — «мечет шажки». Поэтический образ Маяковского определяет свойственную Ленину быстроту движений, особый энергичный ленинский ритм. От этого поэтического образа шел Щукин в своих поисках походки Владимира Ильича.

Так постепенно, шаг за шагом вживался актер в образ, с исключительной бережностью отбирая для него все новые краски для того, чтобы в дальнейшем собрать их воедино. То, что Щукин находил для образа Ленина, он защищал с огромной творческой настойчивостью.

В этот образ, являющийся вершиной творчества замечательного актера, Щукин вложил всю свою любовь к Родине, партии, народу. Наступил день встречи со зрителем. Волнение Щукина и всего коллектива театра достигло предела. Решалась судьба спектакля, которому было отдано столько любви и творческого труда. Этот день является одним из самых ярких дней в моей памяти за все время моей работы в театре. На спектакле присутствовали товарищи, непосредственно знавшие Ленина, работавшие с ним, но большинство было тех, которые ни разу не видели его в лицо.

Первое появление Ленина. Длинный коридор Смольного в дни Великой Октябрьской социалистической революции. Решается судьба вооруженного восстания. Солдат Шадрин, вернувшийся с фронта империалистической войны и пришедший в Смольный повидать Ленина, запутался в коридорах в поисках чая. Мимо него, как будто влекомые какой-то внутренней силой, проходят отряды рабочих, матросов, направляющихся в бой, на фронт. Коридор пустеет. И вот из глубины сцены прямо на зрительный зал быстрой походкой пошел Ленин. Зал дрогнул от аплодисментов и встал как один. Овации продолжались несколько минут.

В зрительном зале наступает мертвая тишина. Начался диалог между Лениным и солдатом Шадриным, который даже и не подозревает, с кем он беседует. Вот Ленин раз узнает о настроении солдат, возвращающихся с фронта. Вот он заинтересовывается самим Шадриным, его крестьянским хозяйством. Вот он задает ему вопрос, пойдет ли крестьянин воевать за народную власть. Вот он дает совет, где найти кипяток. Попрошавшись с Шадриным, Ленин продолжает свой путь по коридорам Смольного.

Щукин ушел со сцены. Снова раздаются бурные аплодисменты.

Сцена за сценой нарастало внимание зрительного зала к актеру, воплощающему образ.

И, наконец, последняя сцена спектакля — замечательная речь Ленина о человеке с ружьем, которого не надо бояться, потому что он защищает интересы народа, речь о мире, к которому стремится молодая Советская республика, вдохновенно прозвучала в устах Щукина. На ступеньках Смольного, окруженный рабочими, крестьянами, солдатами, матросами, Ленин в пальто, в хорошо знакомой кепке, сдвинутой слегка назад, говорил простые, доходчивые, проникающие в сердца людей мудрые слова. Они произносились Щукиным просто, но в то же время возвышенно и приподнято. Глубина мысли, отточенность каждой фразы, схваченная артистом манера говорить, чрезвычайно близкая по характеру речи Владимира Ильича, — все эти безупречно найденные Щукиным краски делали финальную сцену этого спектакля удивительно цельной и на редкость эмоционально насыщенной.

Работа Щукина над образом Ленина — отличный пример вдохновенного служения художника самым высоким идеалам своего народа.

Щукин рос и формировался как художник вместе со своей страной. На его глазах произошли события огромной важности, в корне изменившие облик России. Щукин писал: «Я живу в величайшее, счастливейшее время. Я влюблен в нашу прекрасную страну». Значимость художника в искусстве, помимо таланта, во многом определяется его умением передать зрителю в художественных образах все то, чему он был свидетелем в жизни. Чем больше художник увидит в жизни и чем глубже он увидит жизнь, тем ярче он воспроизведет ее на сцене. Надо раскрыть глаза, слух, сердце, мозг восприимчивости жизни. Щукин увидел новый мир, рожденный идеями Ленина. Он стал борцом за высокие идеалы коммунизма. И он во весь голос говорил языком лучшего советского актера о правде нашей замечательной жизни...

Это лишь самые беглые «зарисовки» творческого облика одного из лучших учеников Вахтангова.

Мой рассказ о Евгении Богратионовиче и его традициях был бы неполным, если бы я не упомянул здесь и других его учеников, бывших участниками первого представления «Принцессы Турандот». Рассказ мой будет очень кратким, так как творческие биографии многих из них будут еще пополняться новыми работами, новыми успехами в области сценического искусства, и об этом, несомненно, напишут исследователи советского театра, я же ограничусь тем, что представляю читателю моих товарищей по первому спектаклю «Турандот».

Вот Юрий Александрович Завадский, первый исполнитель роли Ка-лафа. Молодой красивый юноша, талантливыи ученик Вахтангова, ближайший его помощник в строительстве студии и театра. Теперь один из ведущих советских режиссеров, руководитель театра имени Моссовета,

где под его руководством выросли такие замечательные советские артисты, как В. Марецкая, Н. Мордвинов, Р. Плят, О. Абдулов, Б. Оленин и другие. Завадский поставил ряд спектаклей, сыгравших большую роль в развитии советской театральной культуры.

Вот Борис Евгеньевич Захава, исполнитель роли хана Тимура. Захава известен сейчас как автор книги о Вахтангове и его театре, как постановщик ряда значительных спектаклей нашего театра («Барсуки» Л. Леонова, «Молодая гвардия» по роману А. Фадеева, «Великий государь» В. Соловьева, «Первые радости» и «Кирилл Извеков» по роману К. Федина и главным образом «Егор Булычев и другие» Горького, спектакля, где большая творческая удача ждала Б. В. Щукина). Б. Е. Захаву знают и как воспитателя актерской молодежи. В течение многих лет он является художественным руководителем училища при театре Вахтангова, подготовившего немало способных актеров, успешно работающих как в нашем, так и в других театрах страны.

Вот Анна Алексеевна Орочко — исполнительница роли Адельмы, — «трагическая актриса», так шутливо представил ее публике Тарталья (после премьеры во всех последующих спектаклях «Турандот» участников парада представлял публике Б. Щукин). А. А. Орочко действительно стала актрисой большой драматической силы. С подлинным мастерством и глубоким темпераментом играла она полные трагического напряжения и возвышенных чувств роли: Марион де Лорм в одноименной драме Гюго; революционерки Муси в спектакле «На крови» Мстиславского; Кручининой в «Без вины виноватых»; Электры в одноименной трагедии Софокла; матери Олега Кошевого в «Молодой гвардии»; Ганны Лихта в «Заговоре обреченных» Н. Вирты.

Много ценного внесла Орочко и в дело воспитания вахтанговской молодежи как вдумчивый педагог и режиссер училища имени Щукина.

Вот Цецилия Львовна Мансурова — сама принцесса Турандот — теперь одна из популярных в нашей стране актрис. Отличающаяся большим сценическим обаянием, удивительно тонкой артистичностью, Ц. Л. Мансурова внесла немалый вклад в развитие сценической культуры театра Вахтангова. Сыгранные ею роли — Шурка в «Егоре Булычове»; Ксения в «Разломе» Б. Лавренева, Беатриче в «Много шума из ничего», Роксана в «Сирано де Бержерак» Ростана, Инкен Петерс в «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана, Филумена Мартурано в одноименной пьесе Эдуардо Де Филиппо — по своей филигранной отточенности и внутренней взволнованности запоминаются надолго как образцы подлинной художественности. Успешно занимается Мансурова и педагогической деятельностью. Немало молодых артистов, работающих в театрах Москвы и других городов, являются учениками Ц. Л. Мансуровой.

Вот Иосиф Моисеевич Толчанов, выступавший в роли Бараха, — актер, прекрасно претворяющий в жизнь принципы школы Вахтангова.

В каждой роли, созданной Толчановым, чувствуется большое искусство лепки сценического образа, мастерское владение внутренней и внешней актерской техникой. Для него характерна тончайшая отделка всех деталей образа, их художественная завершенность. Сыгранные Толчановым роли — Магара и «Виринея» Л. Сейфуллиной, Президент в «Коварстве и любви», полковник Фредамбе в «Интервенции» Л. Славина, солдат Шадрин в «Человеке с ружьем» Н. Погодина, Арбенин в «Маскараде», царь Иван Васильевич в «Великом государе» В. Соловьева, сенатор Лэнгдон в «Глубоких корнях» Д. Гоу и А. д'Юссо, Иоахим Пино в «Заговоре обреченных» Н. Вирты — можно отнести к числу серьезных творческих достижений театра имени Вахтангова.

Режиссер, профессор кафедры актерского мастерства, И. М. Толчанов воспитал большую группу способных молодых актеров.

Вот Александра Исааковна Ремизова — самая молодая участница спектакля, про которую Щукин с изумительно добродушной интонацией говорил, представляя ее зрителям: «Роль Зелимы исполняет Ремизова. Вот какая...», вкладывая в эту интонацию подтекст: смотрите, мол, какая молоденькая, какая юная!..

А. И. Ремизова известна теперь не только как талантливая исполнительница многих ролей, но и как интересный, одаренный режиссер Вахтанговского театра. Ею поставлены спектакли: «Приезжайте в Звонковое» А. Корнейчука, «Отверженные» Виктора Гюго, «Перед заходом солнца» Гауптмана, «На золотом дне» Д. Мамина-Сибиряка, «Одна» С. Алешина, «Идиот» Ф. Достоевского и др. В дни Отечественной войны Ремизова была основным режиссером фронтового филиала театра Вахтангова и проделала весь путь от Сталинграда до Берлина вместе со славными войсками Первого Украинского фронта.

Среди участников парада спектакля «Турандот» были и юные студийки, исполнительницы небольших ролей — рабынь. Вот одна из этих исполнительниц — Елизавета Георгиевна Алексеева. Теперь это известная актриса, создательница замечательного образа русской крестьянки Виринеи, одного из классических образов молодой советской драматургии. Е. Г. Алексеева отличается широтой творческого диапазона. В ее репертуаре наряду с ролями глубоко драматичными — Виринея в одноименной пьесе Л. Сейфуллиной, Глафира в «Егоре Булычове», Катерина в «Грозе», Надежда в «Человеке с ружьем» — есть и блестящие комедийные образы в гоголевских пьесах: сваха в «Женитьбе», Анна Андреевна в «Ревизоре» и ряд других ролей.

В этой же группе студийки была и Мария Давыдовна Синельникова. В коллективе театра очень ценят эту актрису, обладающую большим умением уходить от своей индивидуальности и создавать ярко характерные образы, надолго остающиеся в памяти зрителей. Из созданных ею образов можно назвать террористку Химеру в спектакле «На крови», мадам

Ксидиас в «Интервенции», Извекову в «Первых радостях» и «Кирилле Извекове», Беллу в «Глубоких корнях», Чжан Эр-шен в «Седой девушке», Розалию в «Филумене Мартуруано». Все эти образы, раскрытые с психологической глубиной, одновременно отличались своей выразительной пластичностью, законченным внешним рисунком.

Одну из рабынь играла Нина Павловна Русинова. Теперь мы знаем ее как очень выразительную актрису, создавшую немало ярких сценических образов, из которых мы назовем такие, как Аксинья и Вириная в «Виринея» Л. Сейфуллиной, Коринкина в «Без вины виноватых», игуменья в «Егоре Булычове», Минна Варра в «Заговчре обреченных» и ряд других ролей.

Участвовали в параде и наши актрисы: Татьяна Митрофановна Щукина-Шухмина, Валерия Федоровна Тумская, Вера Леонидовна Головина. Они внесли большой вклад в дело строительства нашего театра не только своими законченными актерскими работами, но и своим безупречным, любовным отношением к искусству.

Среди актеров, исполнявших роли слуг прощеннику и не представленных публике тогда, но принимавших деятельное участие в перестановках и пантомимах спектакля «Принцесса Турандот», была и Вера Константиновна Львова. Она создала ряд интересных ролей, среди которых особенно хочется упомянуть сделанную еще с Е. Б. Вахтанговым для чеховского вечера в Студии роль Шипучиной в «Юбилее» Чехова и сыгранную с большим тактом и пониманием духа драматургии Гауптмана роль дочери Маттиаса Клаузена горбуны Беттины в его пьесе «Перед заходом солнца». В. К. Львова воспитала большую группу молодежи в училище при театре.

Мы должны вспомнить и другого исполнителя роли Калафа, вошедшего в спектакль «срочно», без достаточной подготовки и между тем талантливо игравшего на протяжении многих лет эту ответственную центральную роль. Я говорю здесь об артисте Л. М. Шихматове.

Особо необходимо сказать о тех наших товарищах, которые принимали участие в первом представлении «Турандот» и которых уже сегодня нет с нами... Память о них мы глубоко храним в наших сердцах.

В группе масок стоял исполнитель роли Панталоне — Иван Матвеевич Кудрявцев, талантливейший актер, так рано ушедший из жизни, один из любимых учеников Вахтангова, блестяще сыгравший Апломбова в «Свадьбе» Чехова и Кочкарева в «Женитьбе» Гоголя.

Роль «самого настоящего китайского императора Альтоума» — как его рекомендовал Щукин — исполнял Осип Николаевич Басов. Он прожил яркую театральную жизнь. Актерская деятельность Басова оставила большой и глубокий след в Вахтанговском театре. Комедийный актер исключительной тонкости, с безупречным чувством меры, Басов покорял зрителя своей теплотой и трогательностью. Ревунов-Караулов в «Свадьбе» Че-

хова, Гюстав в «Чуде святого Антония», Альтоум — все это роли, сделанные с Евгением Богратионовичем. Подколесин в «Женитьбе», старик крестьянин в «Виринее», Миллер в «Коварстве и любви», князь Ветринский в «Льве Гурьче Синичкине», Достигаев в «Егоре Булычове» и в «Достигаеве и других» — вот далеко не полный перечень центральных ролей, сыгранных талантливым учеником Вахтангова...

Ярко, задорно играла роль Скирины Елизавета Владимировна Ляуданская. Она быстро заняла прочное место в труппе театра и показала себя очень талантливой комедийной актрисой. С большой выразительностью и остротой ею были сыграны роли: Козлихи в «Виринее», мадемуазель Ортанс в «Чуде святого Антония», Змеюкиной в «Свадьбе» и ряд других. Ее актерские работы отличались интересным замыслом и всегда неожиданно ярким сценическим воплощением.

Измаила играл молодой способный актер—К. Я. Миронов. Он памятен нашему коллективу не только своими актерскими работами, но и тем, что вместе с Н. О. Тураевым, Н. М. Горчаковым и Л. П. Руслановым энергично участвовал в строительстве Студии.

Из актерских работ Миронова представляет интерес роль шута в «Марион де Лорм», весьма своеобразно сыгранная артистом: это был задумчивый и грустный шут; роль Громова в «Аристократах» Погодина и ряд других ролей.

К. Я. Миронов погиб в Отечественной войне, сражаясь в 1941 году в рядах народного ополчения под Москвой. Посмертно он был награжден боевым орденом.

Небольшую эпизодическую роль — одного из мудрецов Дивана — исполнил Анатолий Осипович Горюнов. В историю советского театра он вошел как талантливый комедийный актер, юмор которого всегда отличался особой жизнерадостностью и здоровьем. Даже в этой бессловесной первой роли, когда его «ученый» выходил с грифельной доской, в шляпе, напоминающей «петуха», которым покрывают чайники, Горюнов был так серьезен, так органичен, что вызывал веселье и дружный смех зрителей всего зала. В последовавших за «Турандот» спектаклях, в небольших ролях — солдатика в «Виринее», весельчака матроса в «Разломе» — еще ярче проявилось комедийное дарование Горюнова. Его актерское мастерство достигает зрелости и совершенства в ролях: Селестена в «Интервенции», унтер-офицера Ткаченко в «Шел солдат с фронта» В. Катаева, Санчо Панса в «Дон Кихоте» Сервантеса (инсценировка М. Булгакова), матроса Дымова в «Человеке с ружьем», Коста Варра в «Заговоре обреченных», городничего в «Ревизоре» и других интересных творческих работах...

Среди исполнителей ролей мудрецов был и старый вахтанговец, ученик Евгения Богратионовича Владимир Васильевич Балихин. Его актерское дарование наиболее полно проявилось в ролях характерно-комедийного плана: молодой парень в «Темпе» Н. Погодина, юстиции советник в «Перед захо-

дом солнца» Гауптмана, пленный солдатик Макушкин в «Человеке с ружьем» Погодина.

Среди исполнителей спектакля был Василий Васильевич Куза, игравший роль раба.

Этот талантливый актер во многом способствовал обогащению репертуара театра современными произведениями, пьесами советских драматургов. Заведуя на протяжении ряда лет художественной частью театра, Куза приложил много труда и особого умения, чтобы привлечь к совместной работе с театром советских драматургов. Обладая прекрасными сценическими данными, Куза сыграл ряд ролей героического плана: Калаф в «Турандот», Годун в «Разломе», Фердинанд в «Коварстве и любви», Растиньяк в «Человеческой комедии» Бальзака, Семен Котко в «Шел солдат с фронта» В. Катаева и другие. Наш замечательный товарищ погиб, охраняя здание театра от вражеских бомбардировок. Это случилось 23 июля 1941 года, когда в театр попала фугасная бомба.

Был среди первых участников спектакля «Турандот» и Николай Михайлович Горчаков. Ученик Вахтангова и замечательных основателей Художественного театра — К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Николай Михайлович был одним из интересных советских режиссеров, много работавших над созданием современного репертуара. Горчаков внес неоценимый вклад в науку о театре своими книгами, воссоздающими облик К. С. Станиславского и Е. Б. Вахтангова.

Помимо актеров, работающих и поныне в Вахтанговском театре, участвовали в параде «Турандот» и играли в этом спектакле актеры, которых хорошо знает наш советский зритель: В. Марецкая, А. Степанова, А. Грибов, В. Орлов, В. Бендина, И. Кудрявцев, А. Жильцов, Н. Тихомирова, работающие сейчас в других театрах. Мы по праву гордимся ими как своими товарищами по вахтанговской школе и театру.

* * *

В заключение главы о «Принцессе Турандот» предоставим слово современникам Вахтангова, видевшим это замечательное произведение режиссерского искусства:

«Дорогой, дорогой Евгений Богратионович! Странно я сейчас себя чувствую. В душе разбужен Вами такой безоблачный, легкокрылый, певучий праздник... и рядом с этим я узнал, что Вы больны. Выздоровляйте, милый, талантливый, богатый... Ваше дарование так разнообразно, так поэтично, глубоко, что нельзя не любить Вас, не гордиться Вами. Все Ваши спектакли, которые я видел, многообещающие и волнующие... Выздоровляйте! Крепко жму руку. Поздравляю с успехом. Жду от Вас большого, исключительного.

А. Луначарский. 1922 г.»

Так писал А. В. Луначарский. В этом письме — любовь, уважение, вера в советского художника. Это писал умный современник, непосредственно и объективно оценивший высокий талант Вахтангова — творца и создателя «Турандот», «Гадибука», «Потопа», «Чуда святого Антония», «Свадьбы».

Огромным событием для нас, молодежи Студии Вахтангова, был приезд на спектакль «Турандот» гениального русского актера и певца Федора Ивановича Шаляпина. Присутствие в зрительном зале Шаляпина сделало спектакль необычайно праздничным и торжественным. По окончании спектакля Федор Иванович долго оставался в Студии. Читал «Моцарта и Сальери» Пушкина, пел старинные романсы. Делился мыслями об искусстве. Уезжая, Шаляпин сделал запись в книге почетных посетителей:

«Попал в райский сад благоуханных разнообразных цветов. Спасибо и низкий поклон.

СР. Шаляпин. 1922 г.»

«... Евгению Богратионовичу Вахтангову. В ночь после «Принцессы Турандот».

Благодарный за высокую художественную радость, за чудесные достижения, за благородную смелость при разрешении новейших театральных проблем. За украшение имени Художественного театра.

Вл. Немирович-Данченко».

Так писал Владимир Иванович Немирович-Данченко, скупой на похвалы, тонкий и умный художник.

По возвращении из заграничной поездки В. И. Качалов сразу же посетил наш спектакль. В 1922 году он писал:

«Я — в России! Я — в Москве! Я — в Камергерском! Я на «Турандот»! Я в русском искусстве, я в великом, в настоящем искусстве. Какое счастье — приобщиться, почувствовать связь с этим искусством, почувствовать, как в твои запыленные легкие вливаются струи чистого, свежего, весеннего искусства. Мою радость, гордость, умиление, мою веру, мою благодарность, мое преклонение — примите вы, чудесная молодежь «Турандот». Какой вы замечательный режиссер, Вахтангов!

Всей моей душой верю, что никакие опасности не грозят русскому театру, когда его держат такие чистые и крепкие руки. Верю, что этот «кубок пенный» вы не расплещете, вы пронесете «сквозь кровь, сквозь муки и гроба».

Мы уже говорили о телефонограмме, переданной из театра на квартиру, где лежал больной, прикованный к кровати Вахтангов. Станиславский просил Надежду Михайловну Вахтангову передать ее содержание Евгению Богратионовичу:

«Около телефона стоят старики Художественного театра и просят передать, что все восхищены, восторжены. Этот спектакль — праздник для всего коллектива Художественного театра. Ради искусства мы требуем, чтоб он себя берег... В жизни МХТ таких побед наперечет. Я горжусь таким учеником, если он мой ученик. Скажите ему, чтобы он завернулся в одеяло, как в тогу, и заснул сном победителя».

Взволнованно перечитываешь эти строки и думаешь — неужели же была ошибка в этой оценке спектакля «Турандот» великими художниками, предельно искренно говорившими об истинном празднике в искусстве? Неужели нужно верить тем театроведам, которые приписывают Вахтангову формалистические тенденции в искусстве? Нет, тысячу раз нет! Слова Качалова, Луначарского, Шаляпина, Немировича-Данченко, Станиславского перевесят на чаше весов истории театральной культуры высказывания иных критиков, холодно прошедших мимо истинного произведения искусства, не сумевших разобраться в нем. Слова великих художников вместе с высшей для художника оценкой народа будут окончательным «приговором» творчеству Вахтангова и его последнему детищу — «Турандот».



Послесловие

Эту книгу о Евгении Богратионовиче Вахтангове я начал писать в 1952 году. (Режиссеры и актеры могут писать только летом, в дни отпуска.) Глава о «Турандот» была почти целиком написана в Сочи в летние и осенние месяцы 1952 года. 1953—1954 годы ушли на написание главы о «Свадьбе», 1955—1956 — на подготовку и написание главы о «Чуде святого Антония». За это пятилетие произошли важнейшие события в театральной жизни, изменившие облик советского театра. Я писал книгу об учителе, не думая о том, увидит ли она свет, будет ли она напечатана. Я испытывал необходимость сказать то, что я знаю об Евгении Богратионовиче. Вначале мне казалось, что потребуются годы, прежде чем можно будет заговорить во весь голос о выдающемся режиссере Вахтангове и его работах. Но, к счастью, оказалось, что все движение современного советского театра идет навстречу Вахтангову.

За последние годы и театр, который носит имя Вахтангова, стал возвращать временно утерянные позиции вахтанговского искусства. «Болель» нивелировки, пережитая всеми театрами, кончилась и для нас. В нашем театре появились спектакли из золотого фонда нашего репертуара, по-новому поставленные на вахтанговской сцене — «Егор Булычов» М. Горького, «Человек с ружьем» Н. Погодина, «Олеко Дундич» М. Каца и А. Ржешевского, «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана, а также новые спектакли—«Седая девушка» Хэ Цзин-чжи и Дин Ни, «Горя бояться — счастья не видать» С. Маршака, «Первые радости» К. Федина, «На золотом дне» Д. Мамина-Сибиряка, «Одна» С. Алешина, «Фома Гордеев» М. Горького, «Филумена Марту рано» Эдуардо Де Филиппо, «Город на заре» А. Арбузова, «Большой Кирилл» И. Сельвинского, «Вечная слава» Б. Рымаря, «Идиот» по роману Ф. Достоевского, маленькие трагедии А. С. Пушкина.

Характерной особенностью последнего пятилетия жизни театра было возрождение вахтанговских традиций, его мыслей о разнообразии жанров, о гармоническом соединении процессов переживания и воплощения, постоянных поисков новой формы для каждого нового спектакля, формы, позволяющей наиболее рельефно выявить идею, содержание драматургического произведения и, наконец, главного его требования — жить в ногу со своим временем.

Величайшее значение для верного выбора художественных средств, с помощью которых должен создаваться тот или иной спектакль, имеет чувство современности. Именно оно направляет стремление режиссера и актера придать спектаклю и образу форму, наиболее соответствующую психологии и духовным запросам сегодняшнего зрителя, подчеркнуть и выявить в драматургическом произведении черты, способные сильнее всего взволновать и увлечь нашего современника.

Развитием театра всегда движет стремление к новому. Поэтому сегодня, когда я увижу, что молодежь ищет новое, свое, я искренне радуюсь — это естественно, закономерно, плодотворно. Стремление к новому проявляется тогда, когда художник обладает чувством современности. А современная жизнь не просто мерно течет, она — мчится. В сравнении с прошлым веком ее ритмы и краски меняются с огромной быстротой.

Чувство современности — это правильное понимание и активное следование политике Коммунистической партии, это глубокое знание жизни, современного уровня науки, техники; это проникновение в психологию советского человека, обязательное непосредственное участие в жизни народа; чувство современности, наконец, — это чувство ритма, ритма эпохи, ритма страны, ритма нашего быта.

Я уверен, что наступит период, когда в советском театре появятся новые драматургические жанры, возникнут большие народные представления, в которых будут действовать актеры, вооруженные безупречным, всесторонне разработанным мастерством, вдохновленные высокими идеями современности. Вся наша жизнь предсказывает возникновение новых форм для сценического воплощения великих идей нашей эпохи.

Так или иначе, но развитие искусства и в сфере его содержания и в сфере его формы будет, несомненно, устремлено к главному, к сближению с жизнью народа.

И если театр имени Вахтангова будет идти в ногу с жизнью страны, отвечать на животрепещущие вопросы современности, если каждый актер-вахтанговец будет нести в своем сердце то же преданное, возвышенное отношение к искусству, какое было свойственно Евгению

Богратионовичу, будет так же сознавать свою ответственность перед народом, как сознавал ее Вахтангов, то мы сможем сказать себе, что верны заветам нашего учителя, что мы — с Вахтанговым.

Иллюстрации

— Чудо святого Антония
Принцесса Шурандот —

ТРЕТЬЯ СТУДИЯ
Московского ХУДОЖЕСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО
ТЕАТРА
(АРБАТ, 26).

В Воскресенье, 13-го Ноября 1921 г.,

ОТКРЫТИЕ ТЕАТРА СТУДИИ

М. МЕТЕРЛИНК:

ЧУДО Св. АНТОНИЯ

II.

КОНЦЕРТ

ЗОЯ ЛОДИЙ,
НАДЕЖДА ГОЛУБОВСКАЯ,
К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ
А. И. ЮЖИН,
М. А. ЧЕХОВ,
Е. Б. ВАХТАНГОВ.

Начало в 9 час. вечера.

Во время действия вход в зал не допускается.

Билеты в кассе Московск. Художественного театра и в кассе Студии.

ТРЕТЬЯ СТУДИЯ

М. Х. А. Т.

13 ноября 1921 —
ОТКРЫТИЕ ТЕАТРА СТУДИИ.

Программа открытия Третьей студии МХАТ

М. МЕТЕРЛИНК.

Чудо святого Антония

Комедия в 2-х действиях

Перевод А. Вороникова.

Святой Антоний Ю. А. Завадский,
Господин Гюстав О. Н. Басов,
Господин Ашиль О. Ф. Глазунов,
Доктор Б. Е. Захава,
Священник Б. В. Шукш.
Полицейский комиссар Л. М. Шихматов,
Два полицейских { К. Я. Миронов,
 А. И. Горюнов.
Жозеф И. Н. Лобашков.
Бригадир И. М. Толчанов.
Мадмуазель Ортанс К. Г. Семенова,
Виржини К. И. Котлубай.

Племянницы, племянники, двоюродные братья и сестры,
приглашенные в т. д.:

Е. В. Елагина, Е. Ф. Иванова, Э. В. Карен, В. К. Львова,
Е. В. Ляуданская, Ц. Л. Мансурова, В. А. Попова, А. И.
Резникова, Н. П. Русинова, В. В. Бакихян, А. Д. Козловский,
Б. М. Королев, И. М. Кудрявцев, Р. Н. Симонов.

Постановка Евг. Вахтангова.

КОНЦЕРТ

Зоя Лодий
Надежда Голубовская
К. С. Станиславский
А. И. Южин
М. А. Чехов
Е. Б. Вахтангов



Приход Антония

Антоний благословляет Виржини





Сцены с родственниками





Доктор проверяет пульс Антония

Пытаются вывести Антония





Антоний собирается воскресить мадемуазель Ортанс





Воскрешение мадемуазель Органс





Арест Антония

Проводы Антония



Антоний — Ю. А. Завадский



Антоний — А. П. Русланов

Гюстав — О. Н. Басов



Доктор — Б. Е. Захава



Кюре — Б. В. Шуккин. Рисунок И. М. Петухова

Виржини— М. Ф. Некрасова



Мадемуазель Органс — К. Г. Семенова



Жозеф — Р. Н. С И М О Н О В



Родственница — Е. В. Л ю д а и с к а н



Родственник — Б. М. Ш у х м и н



Полицейский комиссар — Л. М. Ш и х м а т о а



Бригадир — И. М. Толчанов



«Полицейский» — К. Я. Мионов



Исполнители спектакля «Чудо святого Антония» с Е. Б. Вахтанговым

МОСКОВСКИЙ
КУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ТЕАТРЪ



ПОНЕДЕЛЬНИК. 22-го МАЯ.

Спектакль Третьей Студии М. Х. А. Т

К. Гоцц:

ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ

Начало в 7½ ч. вечера.

**ВЕСЬ СБОР ПОСТУПИТ НА УСИЛЕНИЕ
ФОНДА СОТРУДНИКОВ СТУДИИ.**

Во время действия вход в зал не допускается.

Продана билетов в кассе М. Х. А. Т. (Камергерский пер., д. 3).

ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ.

Сказка в 4-х действиях и 7-ми картинах.

Перевод с итальянского М. А. ОСОРГИНА.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Алпоум, кипайский император.	О. Н. Басов.
или	И. Н. Лобашов.
Турандот, китайская принцесса, его дочь.	Ц. Л. Мансурова.
или	М. Н. Грачева.
Адельма, тапшарская княжна, рабыня Турандот.	А. А. Орчино.
Зелима, рабыня Турандот	А. Н. Ремизова.
или	В. Н. Львова.
Скирина, мать Зелимы.	Е. В. Лууданская.
или	В. Д. Бендина.
Тимур, аспраханский царь	Б. Е. Захава.
или	Н. О. Турдав.
Калаф, его сын.	Ю. А. Завадский.
или	Л. Ш. Шихматов.
Барах, под именем Гассана, вос- питатель Калафа или	И. М. Толчанов.
	В. В. Балихин.
Измана	К. Я. Миронов.
или	А. В. Жильцов.
	Н. П. Яновский.
Паншалоне, секретарь Алпоума или	И. М. Кудряцев.
	Л. П. Русланов.
Таршаля, Великий Канцлер	Б. В. Щукин.
или	О. Н. Басов.
Труффавадино, начальник евну- хов гарема Турандот.	Р. Н. Симонов.
или	А. И. Горюнов.
Бригелла, начальник стражи.	О. Ф. Глазунов.
или	А. Д. Козловский.

Мудрецы, члены Ди- вана.	{ В. В. Балихин, А. И. Горюнов, А. В. Жильцов, Б. М. Королев, В. И. Москвин.
Рабьини Турандот.	{ Е. Г. Алексеева, В. Л. Голованна, И. П. Рускина, И. И. Сластенина, А. И. Степанова, Т. М. Шухмина
Рабьи	{ В. И. Беллинин, В. В. Куза, И. П. Яновский, Т. М. Шухмин.
Слуги просцениума.	{ А. П. Алексеева, З. И. Бажанова, В. Д. Бендина, Т. В. Берви, Е. Ф. Иванова, В. К. Львова, А. И. Наль.

Постановка Евг. ВАХТАНГОВА.

Художник **Иги. Ивнинский.**

Дамские платья **Н. П. Лашиновой.**

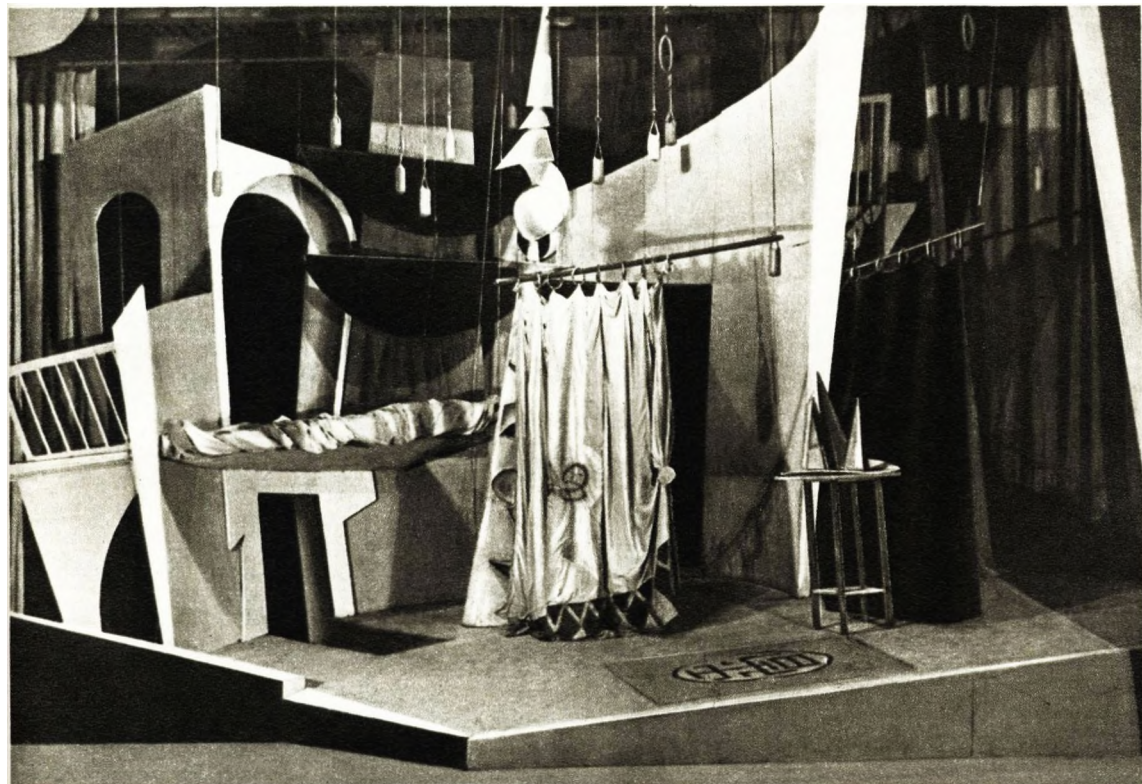
Мужские головные уборы **И. С. Алексеевой.**

Музыка **И. И. Сизова и А. Д. Козловского.**

Оркестр—**Школа Студии.**

Режиссеры: | **К. И. Котлубай**
| **Ю. А. Завадский**
| **Б. Е. Захава.**

Заведующий Постановочной Частью **И. М. Горчаков**



Эскиз декорации к «Принцессе Турандот». Художник Игн. Нивинский

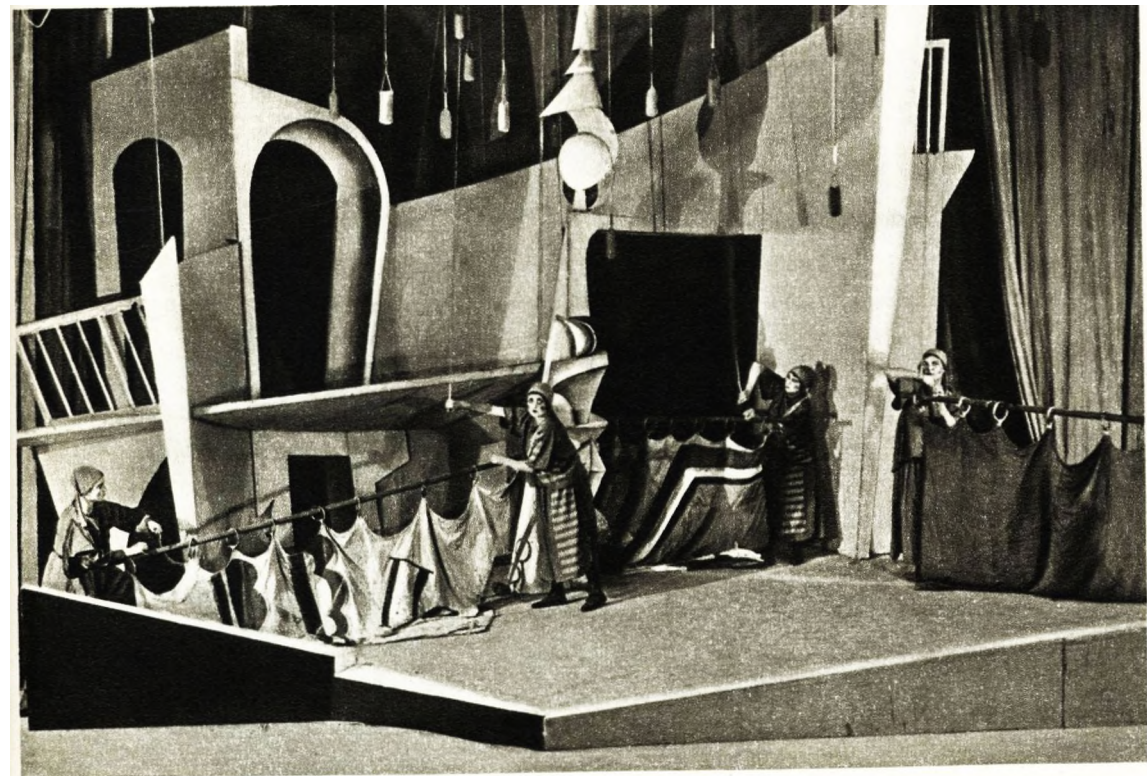


Парад актеров

Маски объявляют о начале спектакля.

Тарталья — Б. В. Щ у к и н, Бригелла — О. Ф. Г л а з у н о в,
Панталоне — И. М. К у д р я в ц е в, Труффальдино — Р. Н. С и м о н о в





Цанни готовят сцену

Встреча Калафа с Барухом



Калаф видит портрет Турандот





Пангалоне — Р. Н. С и м о н о в , Таоталья — Б. В. Щ у к и н .
Фотография с зарисовки И. М. Петухова



Таргалья — Б. В. Щ у к и н



Тарталя — Б. В. Ш у к и н



Бригелла — О. Ф. Глазунов



Панталоне — И. М. Кудрявцев



Труфальдино—Р. Н. С и м о н о в



Труффальдино — А. И. Горюнов



Турандот — Ц. А. Мансурова



Турандог — Ц. Л. Мансурова



Калаф отгадывает загадки Турандот

Калаф предлагает Турандот отгадать его загадку





Цанни играют сказку «Принцесса Турандот»



Выход мудрецов



Встреча Тимура с Калафом

Турандот раскрывает имя Калафа





Неосуществленный эскиз декорации к «Принцессе Турандот».
Художник Игн. Нивинский

Калаф — Ю. А. Завадский



Калаф — Л. М. Шихматов



Адельма — А. А. Орочко



Зелима — А. И. Ремизова



Зелима — Е. М. Симонов а-Б ерсенева



Альбом — О. Н. Б а с о в



Тимур—Б. Е. З а х а в а



Скрипка — Е. В. Ляуданская



Измаил — К. Я. Миронов



Барах — И. М. Толчанов



Венчание Турандот и Калафа



Прощание актеров с публикой



Ю. А. Завадский гримирует Ц. Л. Мансурову — Турандот.
У стола А. А. Орочко — Адельма



Оркестр спектакля. Дирижует А. Д. Козловский.
У стены — Н.И. Сизов

О Г Л А В Л Е Н И Е

От автора.....	3
<i>Глава первая.</i> «Свадьба».....	5
<i>Глава вторая.</i> «Чудо святого Антония»	65
<i>Глава третья.</i> «Принцесса Турандот».....	107
Послесловие	193
Иллюстрации	195

Рубен Николаевич Симонов

С ВАХТАНГОВЫМ

Редактор *А. А. Амчиславская*
Оформление художника *Е. Н. Голяховской*
Художественный редактор *Э. Э. Ринчино*
Технический редактор *Н. Г. Румянцева*
Корректор *7*. В. Кудряцева*

Сдано в набор 20/IV 1959 г. Подписано в печать 25/IX 1959 г.
Формат бум. 70x92 ¹/₁₆ Печ. л. 16 (усл. 18,72) Уч.-изд. л. 18,27
Тираж 4000 экз. ПИ07631 Изд. № 4306. Закар 167 Цена 13 р. 40 к.

„Искусство“, Москва, И-51, Цветной бульвар, 25
Московская типография №2 Мосгорсовнархова, Москва, Проспект Мира, 105.

„ИСКУССТВО“