

10 февраля 1983 г. № 18 (5650) —

РЕЖИССУРА ВАХТАНГОВА И СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР



проблему, связанную с его творчеством. Имеет ли оно пусть самое большое, но только историческое значение, относящееся лишь к прошлому, или же заслуги Вахтангова существуют и для настоящего, для сегодняшнего дня театра и для его будущего?

Острый и напряженный интерес к творчеству Вахтангова определенно свидетельствует о втором. Но можно ли сегодня указать конкретно (сам Вахтангов во всех своих мыслях и действиях был предельно конкретен), в чем именно заключается то ценное в вахтанговском наследии, что способно и сегодня иметь существенное значение для нашего театра? Ведь после смерти Вахтангова прошло более шестидесяти лет, и за это время, без сомнения, было сделано многое, освоено немало новых путей.

Попробуем ответить, что из сделанного Вахтанговым вошло как неотъемлемая часть в деятельность нашего театра и находится на самых передних ее рубежах и что может быть использовано в большей степени, чем это имеет место в настоящее время. Сразу же оговоримся: речь пойдет о вещах очень тонких и сложных, иначе они при их важности не могли бы оставаться неосвоенными в течение более чем столетия.

Начнем с такого пункта «феномена Вахтангова», как замечательная «кучность» попадания всех его последних постановок, на которых основана его слава, точно в цель. Каждый из его последних спектаклей — и «Свадьба», и вторая редакция «Чуда святого Антония», и «Эрик XIV», не говоря уже о «Гадibuке» и «Принцессе Турандот», — был крупнейшим театральным событием. В каждом ощущалась теснейшая связь с эпохой, чувствовалось живое, горячее дыхание современности.

В чем же секрет этих его побед? В конце первого этапа своей режиссуры Вахтангов потерпел жестокую неудачу. Его постановка «Росмерсхольма» Ибсена в Первой студии МХТ, осуществленная в 1918 году в самых лучших в его жизни условиях, даже несподручавшись с условиями его последних постановок (замечательная пьеса, два года работы, такие актеры, как Книппер-Чехова и Леонидов), не имела никакого успеха и очень быстро сошла с репертуара, хотя это был спектакль, бесспорно, глубокий и значительный, заслуживший самый высокий отзыв Немировича-Данченко.

Традиционному зрителю Художественного театра и его студий было не до «белых коней» Росмерсхольма, когда рядом скакали огненные кони революции и гражданской войны. А для нового зрителя, приведенного в театр революцией, самоубийство героев при полном благополучии и взаимном чувстве могло показаться нелепым и даже смешным на фоне массовой гибели людей от пуль, голода, тифа.

С этих пор Вахтангов начинает поиск путей к режиссуре универсального воздействия. К спектаклям, действующим с достаточной силой на каждого зрителя в любых условиях. Он стремится исследовать все средства сценического воздействия во всех возможных их сочетаниях. В частности, в тех спектаклях, которые он успел осуществить (напомним, что он успел сделать только первые подготовительные шаги в своем творчестве), он огромное внимание уделял изучению ритма как одного из самых сильных и массовых средств сценического воздействия.

При этом особый интерес Вахтангов проявлял к связи выбираемых в каждом случае путей выразительности с идейной, содержательной направленностью спектакля.

В «Свадьбе», разоблачающей мещанство, Вахтангов изучал самые различные разновидности действенных бытовых ритмов: от одуряющих, механических ритмов танцулек до ритмов злых, недовольных мещанских ртов. Вторая редакция «Чуда святого Антония», раскрывающая подлинное звериное обличье «культурного» буржуазного общества, — замечательный по мастерству всесторонний показ отвратительных черт этого общества: ханжества, цинизма, равнодушия, тупости, хамства, лакейства. В «Эрике XIV», спектакле об антинародности монархической власти по самой ее сути, Вахтангов рассматривал ритмический контрапункт, силу воздействия противоположных ритмических линий. В «Гадibuке», где показывалась страшная, мертвящая власть того прошлого, в борьбу с которым вступила революция, его привлекало выяснение предельных грани ритмической напряженности, доступной искусству театра, максимальной заостренности контрастов. «Принцесса Турандот» — богатейшая полифония ритмов, тесно перекликающихся с ритмами современными. Эти поиски и находки, несомненно, способствовали победам Вахтангова.

В то же время Вахтангов шел к своей универсально действенной режиссуре и с противоположной стороны. Он вводил как принцип многослойности в спектакле.

Блестящее сочетание этих двух путей воздействия и обеспечивало полную универсальность действенности вахтанговской режиссуры. Однако сделанное Вахтанговым на путях создания режиссуры универсального воздействия — это только начало тех его находок, которые и сегодня имеют значение для современного театра. Одна из них и самая главная — это особый подход к ассоциативному воздействию, составляющему основу зрелой режиссуры Вахтангова.

Во второй редакции «Чуда святого Антония» наряду с богатейшей индивидуализацией наследников мадемуазель Ортанс у всех них есть и общие, объединяющие их черты, высвечивающие главное в них: жадность и стяжательство. Это острые локти, всегда готовые отпихнуть других, хищные, загребущие кисти. И когда в групповых мизансценах все персонажи делали стадные, крадущиеся движения, вдруг с неодолимой силой возникала ассоциация со стаей вороны, слетавшегося на падаль.

Это ассоциативное воздействие в вахтанговской режиссуре существенно отличалось от имеющего место у других режиссеров обязательностью, общедоступностью, точностью, емкостью и значимостью возникающего ассоциативного ряда.

Ассоциации подобного масштаба имели место лишь в считанных спектаклях за всю историю театра. Так, неизгладимо остались в памяти образ бесконечной дороги, ведущей вперед, в «Оптимистической трагедии» Камерного театра: трепетная жизнь красного знамени в охлопотской «Молодой гвардии», «История лошади» в БДТ. Но это лишь отдельные «всплески», взлеты творчества талантливейших наших режиссеров. У Вахтангова же это было системой, одним из принципов построения спектакля. Ассоциация подобного рода в «Эрике XIV» отмечал наш крупнейший театровед П. А. Марков.

Разве можно сказать, что режиссура подобного типа уже полностью освоена нашим театром? А ведь она, как показывают примеры ее использования, обладает чрезвычайно большими и ценными действенными возможностями.

В «Принцессе Турандот» особенно ярко прослеживается еще одна интереснейшая сторона режиссуры Вахтангова, о которой не раз высказывался он сам. Это

неразрывность формы спектакля с современным, сегодняшним характером зрительского восприятия.

Так, в «Принцессе Турандот» большое значение имели цанни — слуги просцениума, введенные Вахтанговым. Их рабочая одежда была подчеркнута удобна и красива, движения после бесчисленных репетиций ловки и точны. Все цанни были уверены в себе, свободны, полны энтузиазма. В дни, когда кончалась гражданская война и все зрители были полны думами о новой мирной жизни, мечта о том, чтобы быть такими же сильными, ловкими, уверенными, мастерски делающими любимое дело, жила в сердцах многих и многих зрителей. И возникала одна из многих незримых, но прочнейших нитей, связывающих сцену и зрительный зал. Вахтангов с исключительной точностью умел держать руку на пульсе времени, и этому у него могут поучиться многие наши режиссеры.

Замечательные достижения Вахтангова в работе с актерами общезвестны. Не случайно говорили, что «Вахтангов из стула может сделать актера». Он тщательно и всесторонне изучал своих исполнителей, открывая в них порой возможности, неведомые им самим, экспериментально проверяя свои наблюдения на репетициях. Он всячески развивал эти актерские возможности, учитывал их при создании того или иного образа и даже спектакля в целом. В «Принцессе Турандот», например, заглавная роль была поручена Ц. Мансуровой — актрисе специфических данных и совершенно еще неопытной.

Чрезвычайно интересны и перспективны взгляды Вахтангова на искусство переживания и представления и их соотношение.

У русского театра и сейчас есть свои непокоренные вершины, в частности драматургия Пушкина, к кото-

рой, кроме как в театре музыкальном, верного ключа еще не подобрали. Между тем метод Вахтангова (этому есть и практическое свидетельство — его незаконченная постановка «Пира во время чумы») говорит о том, что режиссура в принципе имеет возможность найти такой ключ к любой пьесе, создавая, если это требуется, совершенно уникальную форму каждого спектакля. Ведь не ломая внешней стилистики автора, Вахтангов создал вторую редакцию «Чуда святого Антония», диаметрально противоположную по звучанию первой, следующей за замыслом Метерлинка.

При этом «нафантазированная», как говорил Вахтангов, максимально действенная форма спектакля получала внутреннее оправдание.

Замечательный пример того, насколько был широк, свободен и совершенно непредсказуем в своих «режиссерских дополнениях» Вахтангов, — его «План постановки «Плодов просвещения» (еще не проанализированный в обширной литературе о Вахтангове). Введение совершенно необычного внешнего обрамления спектакля должно было привести к тому, что из «комедии будет сделана мистерия».

Вахтангов дал толчок новому взгляду на понятие реалистического психологического театра, выдвинув в качестве его критерия характер воздействия на внутренний мир зрителей, а не тип используемых выразительных средств. Уже в те далекие времена, в которые проходила его деятельность, он полностью провидел этот магистральный путь будущего развития искусства театра. Поэтому сделанное им так важно и современно сегодня.

Мы не должны забывать и о том, что в истории театра не было другого художника, который бы со скудными средствами — он работал с неопытными актерами в условиях достаточно тяжелых — достиг таких замечательных результатов и показал, насколько могущественно искусство режиссуры, далеко еще не исчерпанное в своих возможностях.

К. КРИВИЦКИЙ.