

# ВАХТАНГОВ и ЧЕХОВ

Для полного освещения темы, представленной в заглавии этой статьи, у меня нет достаточно материала, но я могу поделиться своими воспоминаниями о том, как Е. В. Вахтангов работал над небольшими произведениями Чехова.

Когда я начинал свою режиссерскую работу у Вахтангова (а это было в 1914 г.), в театральных школах были очень в ходу в качестве материала для учебы чеховские миниатюры. И здесь мне пришлось быть свидетелем того, как Вахтангов работал над литературным материалом Чехова, как своеобразно и глубоко подходил он к его творчеству.

В эти годы в студии Вахтангова было сработано огромное количество мелких по размерам чеховских вещей. Я вспоминаю «Враги», «Вечерку», «Длинный язык», «Злоумышленника», «Егеря», «Юбилей» и др.

На чеховском материале в студии Вахтангова мы учились говорить не слова, а мысли, заключенные за словами, овладевать внутренней техникой актерского искусства. В маленьком чеховском рассказе, посвященном какому-нибудь житейскому нелюбому и ничего глубокого как будто в себе не заключающему, Вахтангов умел находить глубокое социальное содержание. Случайное недоразумение он умел показать, как большую нелепость жизни, при том — нелепость, имеющую глубокие социальные корни в тогдашней русской действительности.

Гравюра П. ПАВЛИНОВА



А. П. ЧЕХОВ

К 75-летию со дня рождения

С особенной любовью Евгений Вахтангович работал над известным рассказом Чехова «Злоумышленник». Обычно эта миниатюра трактуется так, что мужиченко, который судится за то, что отвернул гайку, исполнителем характеризуется как темный, но с большой хитрецой человек, который только притворяется непонимающим и пытается заговорить следователя. В руках Вахтангова мужиченко превращался в существо, характерной чертой которого было необыкновенное добродушие и нежность; он выглядел очаровательным бородатым ребенком с изумительными поэтическими наклонностями и вызывал даже в несовершенном ученическом исполнении огромные симпатии зрительного зала.

Вахтангов говорил нам, что на всем протяжении сцены этот человек живет одним желанием помочь следователю в его задаче, всячески хочет пойти ему навстречу. Он видит, что следователь мучается, он старается прочесть в его глазах, что же следователю надо, и сделать все, чтобы доставить ему радость. Ему и в голову не приходит, что его могут осудить за то, что он отвернул гайку — это не укладывается в его сознании. Поэтому, когда следователь говорит, что его отведут в тюрьму, — его охватывает глубочайшее негодование: он пойдет туда с сознанием, что над ним совершена несправедливость, что его осудили понапрасну.

Давая такие указания исполнителю роли «злоумышленника», Вахтангов требовал от актера, игравшего

следователя, чтобы тот ни в коем случае не шел навстречу злоумышленнику. Следователь с самого начала убежден, что тот хитрит, и в допросе находит только подтверждение этого. При таком толковании два лица рассказа выглядели, как такие представители власти и народа, которые никогда ни при каких условиях не могут понять друг друга. Маленький чеховский рассказ вырос в произведение искусства, имеющее огромное социальное значение.

Еще одну сторону любил Вахтангов в чеховском творчестве. Сопровождая свои пояснения режиссерским показом, Вахтангов подчеркивал, что мужичок — поэтическая натура. Он показывал, например, исполнителю, как мужичок должен говорить о рыбной ловле. Мне особенно запомнилась интонация, с которой Е. В. произносил слова «Рыба простор любит». Образ мужичка вырос в фигуру, наделенную большими поэтическими свойствами. А потому еще надрывнее воспринимался зрителем финал рассказа.

Ту же романтическую, поэтическую сторону Вахтангов подчеркивал и в фигуре егеря (на одноименного рассказа Чехова), которого барин женил на нелюбимой им женщине в отместку за то, что он лучше стрелял, чем барин.

Позднее — незадолго до смерти — в 1921 г. Вахтангов закончил работу над чеховским водевилем «Юбилей». Работу эту он поручил мне в плане режиссерского учебно-зачетного

из крупнейших произведений режиссерского искусства.

Работа имела два этапа. Первый — педагогический этап, когда Е. В. срезетировал пьесу, как реалистически-бытовую комедию, предупредив одновременно, что это — этап учебный, что в дальнейшем представлению надо сообщить остро-театральный выразительность и принятая за осуществление этой задачи, когда образы окажутся уже живенно интересными, но недостаточно театральными.

Е. В. говорил:

— Давайте играть то же, но с предостылкой, что актеры ощущают себя не людьми, а куклами, которые смотрят, говорят, едят и т. д. Как они это будут делать?

Начались разные упражнения, и когда задача была достигнута, спектакль получил иное звучание, иное внутреннее содержание.

Этой кукольности Е. В. не требовал только от одного актера (им был покойный О. Н. Басов), который играл генерала.

Помню, я спросил Е. В.:

— Что же, эту кукольность надо донести до зрителя? Он должен воспринимать нас не как людей, а как кукол?

Е. В. ответил:

— Нет. Это только методологический прием. Зрители должны воспринимать персонажей пьесы, как живых.

Потом Е. В. поставил другое требование формального порядка:

— Нельзя двигаться, когда другие действующие лица «Свадьбы» говорят. И это в отношении каждого лица должно быть оправдано. Одни перестают двигаться, потому что они заинтересовываются тем, что говорит другой, иные — по другим причинам.

В итоге на сцене получилось, что действующие лица двигались во время пауз между разговорами — одни тянулись за бутылкой, другие за поросенком и т. д., — но стояло только кому-нибудь заговорить, все застывало, как на мгновенном снимке.

Зрители этих остановок не замечали. Они не видели, что спектакль построен на определенном формальном принципе. Зрители на спектакле весело смеялись. Среди публики был М. А. Чехов. Я наблюдал за ним. Он ни разу не улыбнулся, а потом сказал Вахтангову:

— Женя, это страшно, что ты сделал.

И зрители, которые в начале спектакля смеялись, в конце понимали это и переставали смеяться. Предельная тупость, квинт-эссенция мещанства Вахтанговым были вскрыты с такой потрясающей силой, что наиболее чуткие натуры не могли смеяться с самого начала спектакля, а менее чуткие зрители осознавали это посредни действия.

В живом человеке Е. В. вскрывал мертвую сущность и достигал этого отнюдь не приемами условного порядка. Спектакль носил реалистический характер, но благодаря своеобразной лепке фигур, движений, интонаций и т. д. он поднимался на высоту больших обобщений и заставлял зрителя задумываться.

Всего замечательнее в спектакле был его финал, когда оплеванный, оскорбленный капитан Ревунов говорил:

— Человек, уведите меня.

И никто не тротался с места.

Капитан смотрел на пьяные неподвижные лица и во второй раз кричал:

— Человек!

Е. В. долго добивался у О. Н. Басова, чтобы этот вокал во второй раз звучал у него не как призыв к лакею, а как вопль человека, чувствующего, что он погибает. И эта разница в первом и втором произношении того же слова доходила до зрителя.

Повисала пауза. Тихонько играла музыка. Слышались слова:

— Я задыхаюсь, дайте мне атмосферу!..

Но этим не ограничились работы Вахтангова над Чеховым. В своем дневнике (1921 г.) он писал, что ему хочется поставить Чехова, Пушкина, Гоголя, хочется поставить в одном спектакле «Свадьбу» Чехова и «Пир во время чумы» Пушкина («Свадьба» Чехова, — писал он, — содержит в себе и «Пир во время чумы»), хотел поставить «Три сестры» и «Чайку».

«Чайка» не лирика, — писал Е. В. — Когда человек стелается, — это не лирика. Это или Подвиг или Пошлость. Ни Подвиг, ни Пошлость никогда не были лирикой. А вот лирика бывает иногда пошлостью».

Вахтангов так и не осуществил своей заветной мечты поставить какую-нибудь из больших пьес Чехова. Но не подлежит сомнению, что если бы он это сделал, то сейчас, в дни чеховского юбилея, мы имели бы полноценное театральное раскрытие чеховских замыслов.

Б. Е. ЗАХАВА