

ТЕАТР ОДНОГО АКТЕРА

Все, кому довелось когда-нибудь слышать, как читал Яхонтов, навсегда сохранили память об этом удивительном художнике и его своеобразном, всегда современном, всегда неожиданным и взволнованном искусстве.

Глазы из его книги «Путь актера», опубликованные в журналах «Знамя» и «Молодая гвардия», дают нам возможность заглянуть в лабораторию этого выдающегося мастера «зримого слова» и снова задуматься над непреходящим значением и смыслом его новаторского труда.

Вся жизнь Яхонтова в искусстве была непрерывным поиском своего театра, своей темы, своей драматургии, изобретением своих собственных образных средств и приемов, которые позволили ему полнее и лучше выразить на сцене борьбу идей современного мира. Он шел по земле, где «нет проторенных дорог и законы создаются в процессе движения вперед». И он пришел к созданию театра, которого до него не было, театра, возникающего где-то на стыке оценки и «территории литературы», — «театра одного актера».

С чисто писательским умением и талантом рассказывал Яхонтов о том, как с самых детских лет театр вошел в его жизнь, став навсегда властелином его «дум и восторгов».

Книга Яхонтова несет в себе, если можно так сказать, активно-поэтическое отношение к сцене. Это рассказ о беспокойных поисках художника влюбленного в Театр и в свое Время (недаром, когда Яхонтов создал свой театр, он назвал его «Современник»). Желание слушать свое время, «его смысл, содержание и идеи», жаркое, заветное желание найти свое место в строю, свой путь в современном искусстве определяло собой искания Яхонтова, Пафос и напряженность этого поиска составляют основную мелодию его увлекательной книги.

«Где берег? Где причал?» — вопрошал себя юноша Яхонтов, в то время, по его собственному определению, «экспансивный молодой человек», мечущийся в поис-

ках своего театра. «Где та волшебная страна, в которой все меняется, все чарует, ослепляет, потрясает, звучит незабываемыми голосами?». Читая книгу, мы видим, что ответ на этот вопрос Яхонтов ищет сначала в ученичестве у Станиславского, от которого уходит для того, чтобы вновь по-настоящему прийти к нему в пору своей зрелости. Видим, как творчески обогащает актера встреча с Вахтанговым и Мейерхольдом, воспитавшими в нем драгоценную способность смелого и творчески активного подхода к явлениям и фактам искусства и жизни.

С захватывающим интересом следим мы в книге за тем, с какой настойчивой принципиальностью и бескомпромиссностью ищет художник «свой театр», театр без грима и декораций, театр «слышимой литературы». «Человек — настолько совершенное создание, что ему требуется очень немного, — пишет о своем «открытии» Яхонтов, — иногда — платок, иногда — свеча, голос, руки, коврик на площадке — вот, может быть, и все, чтобы объять мир и подарить его зрителям, то есть своему народу». Так возникает яхонтовский «театр одного актера».

В рабочих аудиториях грозненских нефтяных промыслов он выступает со своей первой программой, посвященной Ленину. В этой программе он впервые пробует сделать то, что до него не делал никто, и побеждает. В наше время жанр «литературного монтажа» — огнюдь не новость. Его можно услышать в репертуаре множества чтецов; но тогда, в двадцатых годах, Яхонтов сделал это впервые! Переоценить это невозможно!

Правда, у него был великолепный учитель, который подсказал чтецу, что самая высокая поэзия отлично может чувствовать себя рядом с газетной статьей, научил его соединять политичку с лирикой, бытовой факт с философией века. Этим учителем был Маяковский. «Я сделалась негласно его учеником», — писал Яхонтов, четко декларируя свою принадлежность к школе великого поэта революции.

Читая книгу Яхонтова, мы видим, как его горячая влюбленность в современную тему, его смелые опыты в области литературной композиции приводят к рождению своеобразной публицистической драматургии яхонтовского театра. Это поэтические монтажи Яхонтова о Ленине, его страстные композиции, посвященные войне, его работы о Пушкине, наконец, его знаменитый «Петербург», в котором в единый драматургический узел связывались судьбы героев Пушкина, Гоголя и Достоевского.

Театр Яхонтова нес в себе не только своеобразную драматургию, но и весьма примечательную театральную и образную режиссуру. С глубокой благодарностью говорит Яхонтов в книге о своем творческом союзе с режиссером В. Поповой, бывшей соавтором всех его открытий. Как часто, кстати, наша критика забывает о неразрывности и плодотворности этого «соавторства» режиссера с актером. Как редко, к примеру, в статьях о наших лучших чтецах мы находим упоминание о режиссерах Е. Гардте и Е. Эфроне. А Семе и В. Воронове, чья талантливая и подвижническая работа с актером сыграла такую большую роль в развитии искусства художественного слова... Вместе с Е. Поповой Яхонтов находит лаконичные и выразительные средства для своего «театра на коврике», в котором, подобно старинному площадному театру бродячих комедиантов, декорации и костюмы возникают в воображении зрителя, где все падает на мастерство актера, остающегося почти на пустой сцене один на один со зрительным залом. Здесь возникают свои законы, своя особая правда.

Вот, сидя за столом, Яхонтов рассказывает о днях Пушкина в Михайловском. Но вот он сел на стол, взял палку и чемодан — и мы сразу поверили: Пушкин мчится в кибитке по калмыцким степям! Минута — и напеленная на нас палка превращается в роковой пистолет Дантеса. Знакома нас с мечтателем из «Велих ночей» Достоевского, Яхонтов надевал цилиндр, брал в руки зонтик, выходил на просцениум, и мы верили, что его герой отправляется гулять на Невский. Потом в руках актера оказывался маленький жен-

ский зонтик — и перед нами возникала Настенька. Актер сталкивал между собой героев, один играл массовые сцены, делал убедительными самые неожиданные образные акценты, превращая, скажем, статую командора из пушкинского «Каменного гостя» в злобещую фигуру императора Николая I, сжимающего своей «каменной десницей» руку умирающего Пушкина.

Читая книгу Яхонтова, как бы заново видишь и слышишь его своеобразные спектакли. Иногда они были спорны, чрезмерно усложнены по форме; порой полемическое озорство, желание «все сыграть» или пристрастие к тому или иному формальному приему слишком увлекало исполнителя. Но основное идейное направление его работы, его принципы активного творческого, пристрастно-современного, партийного отношения к материалу, его поиски в области соединения слова и действия на сцене, его углубленная работа над ролями своих спектаклей были глубоко плодотворны, убеждая нас снова и снова в безграничном многообразии форм социалистического реализма в искусстве.

Читая книгу, воочию видишь, какой огромный труд лежит за каждым «открытием» в искусстве, за каждой находкой подлинного чтеца-новатора. На берегу Москвы-реки, в Нескучном саду Яхонтов до зари работает со своим режиссером над тем, чтобы слова у него запели «по-скрипичному», как об этом мечтал Станиславский, чтобы музыка слов помогла ему, скажем, передать бег сапог по пушкинскому Петербургу, чтобы прозрачность фразы создавала ту торжественную предугианную прохладу, которой Пушкин хотел окружить появление своей Татьяны.

Читаешь эти прекрасные страницы книги, и наряду с безмерным уважением к творческому подвигу художника тебя охватывает досада и злость. Черт побери, думаешь ты, почему так много дилетантов просочилось к высокому искусству художественного чтения? Почему каждый молодой человек или девица, способные заучить наизусть стишок или рассказик и обладающие какими-то голосовыми данными (а иногда и

без оных), могут считать себя мастерами слова? Что у них есть, кроме памяти, голоса и развязности? А ведь они работают на эстраде и дискредитируют этот прекрасный вид искусства. «Художественное чтение — это так скучно, — говорит подчас имеющий горький опыт зритель и выходит из зала, не зная, что он может пережить минуты высокой радости, какую переживали мы все, слушая по-шалыпински великого на эстраде Качалова, Закушняка, Яхонтова, Шварца, может встретиться с настоящим и глубоким искусством Журавлева и Кочаряна, Балашова и В. Поповой, Аксенова и Каминки, Царева, Ильинского и Мордвинова, Тимме и Кайранской, Эфроса и Ярославца.

Недавно мне довелось услышать новую работу Сергея Балашова «Времена года», посвященную Есенину. Это подлинный «театр одного актера», имеющий своим истоком традицию Яхонтова. Светлый образ поэта, идущего через поля и леса своей Родины, созданный актером в его композиции, позволяет Балашову по-новому, как это всегда делал Яхонтов, раскрыть современное значение есенинской поэзии. Полемическое решение «Черного человека», в котором благодаря неожиданной и талантливой режиссерской трактовке черный человек превращается из двойника Есенина в его идейного противника, обогащает, как мне кажется, не только наше чтецкое искусство, но и литературоведческую науку о поэте. Можно принимать или не принимать балашовского Гамлета, но, так или иначе, этот смелый опыт дал возможность сыграть бессмертную шекспировскую трагедию в «театре одного актера».

Яхонтовские принципы театрального «зримого» слова нашли свое выражение и в интересной работе Н. Першина и С. Фадеевой, в течение многих лет с большим успехом исполнявших театрализованную композицию «Молодой гвардии». Свои пути, свой театр одного актера ищет и чтец Л. Петрейков, выступивший недавно с примечательной работой, сделанной на материале рассказов прогрессивного негритянского писателя Ленгстона Хьюза. Соединяя текст поэта с песней Поля Робсо-