ВАХТАНГОВЦЫ

Е. СУРКОВ

ТЕАТРЫ стареют, как и люди. Как и люди, они знают полосы радостных весений и затяжных неудач. И, как люди, проходят когда-то через свой апогей, с той, впрочем, разницей, что у театров все повторяется: и молодость, и годы зрелости, и закатные сумерки.

Из театров, известных мне на протяжении многих лет, вахтанговский оказался не подвержен этим законам.

Он умудрился прожить полвека, — конечно, за эти полвека на его дорогах были и высокие горные пики, и глубокие провалы, — так и не узнав обессиживающей горечи постарения.

К общему нашему горю, человека, сумевшего оберечь вахтанговский театр от общего для всех живых организмов опускания «в долину лет преклонных», не было с нами вчера в зале, который столько раз с нежной влюбленностью, в порыве восхищения аплодировал его искрометному, бравурному, отточенному до блеска, безупречно элегантному и неутомимому актерскому мастерству.

Но вспоминаем мы сегодня Рубена Симонова не только как блистательного актера и режиссера, но и (может быть, в первую очередь) как того самого волшебника, у которого обе горсти оказались полны живой водой, вернувшей молодость театру как раз в тот самый момент, когда для него наступала пора неизбежного постарения.

В самом деле, постараемся во всю меру оценить мудрость Симонова, понявшего, что настала пора сказать шекспировские слова «лети, мой сокол» тогда еще совсем юным Михаилу Ульянову, Юлии Борисовой, Николаю Гриценко, Юрию Яковлеву, Ларисе Пашковой, Василию Лановому. Сказать еще в те годы, когда Цепилин Мансурова блистала в «Филумене Мартурано», Михаил Астангов поражал глубиной темперамента в «Перед заходом солнца», Николай Плотников удивлял переходами от Земляники к Труффальдино и от Василия Шуйского к Сердюку, в годы, когда светилось покойной, зрелой мудростью искусство Иосифа Толчанова, Елизаветы Алексеевой, Елены Понсовой, Марии Синельниковой и многих других превосходных актеров и актрис, которым выпало гордое право именоваться поколением зачинателей вахтанговского театра.

Не надо быть особым знатоком театральных нравов и обычаев, чтобы понять, как труден был для Рубена Симонова перенос внимания с поколения, к которому принадлежал и он сам, на поколение, ныне несущее на себе основную тяжесть репертуара театра. Но зато сегодня этот пятидесятилетний театр крепко стоит на своих молодых ногах, не испытав тех досадных стариковских недугов, каких не удалось обычно избежать иным из его соседей.

ЗДЕСЬ, впрочем, нам надо поставить не точку, а запятую, потому что для объяснения феномена вахтанговской неувядающей молодости недостаточно сослаться на режиссерскую смелость и педагогическую прозорливость Симонова-старшего.

Тут надо еще обязательно подивиться (в который раз!) редкостной жизнеспособности тех первичных клеток, из которых поднялось и набрало силу раскидистое и буйными соками напитанное древо вахтанговской театральности. В самом деле, сколько лет был со своими учениками этот гениальный художник — Евгений Вахтангов, — сгоревший, словно свеча на ветру, еще в те дни, когда семя, брошенное им в борозду, только что успело прорасти первыми всходами? Он ушел из жизни, когда еще только появлялась на свет «Принцесса Турандот», жарким светом которой мгновенно осветилась засыпанная тогда сугробами, голодная и холодная Москва. А между тем он всегда оставался со своими учениками на протяжении всех этих пятидесяти лет, и Р. Симонов ни в одном звуке не погрешил против истины, когда назвал свою книгу, где он подвел итог своим и театра многолетним художественным исканиям, коротко и просто — «С Вахтанговым».

Да, они никогда не расставались — вахтанговцы и Вахтангов, и самое поразительное при этом состоит даже не в том, что наследие, оставленного учителем, театру хватило на целое пятидесятилетие, а в том, что из него смогли прорасти две такие разные, такие несхожие ветви, как шукинская и симоновская.

Летучее, как взрывчатый начченное пронней, прихотливое в своей формотворческой неистощимости, сверкающее открытым, пенящимся жизнелюбием искусство Симонова, и строго сосредоточенный на самых важных, самых трудных вопросах века, могучий и мудрый, в именно в силу своей «почвенной» мудрости тоже неистощимо жизнелюбивый, крепко укоренившийся в глубинных пластах взбаламученной революцией русской национальной стихии талант Щукина, — что, казалось бы, могло сближать их, как могли они ужиться под крышей одной и той же театральной системы?

А они не просто ужились вместе, а срослись, да так плотно, так крепко, что только между этими полюсами и мыслится нами сейчас искусство вахтанговского театра. Только их разнородность и породила для всех очевидную художественную однородность самых сильных, самых вахтанговских спектаклей, независимо от того, когда они создавались: в годы молодости Щукина и Симонова или сейчас, когда их обоих, теперь уж навсегда, соединили стены Новодевичьего кладбища. И дело не только в том, что щукинское так часто, так зримо проступает в страстном, до самого сердца распахнутом искусстве Михаила Ульянова, а в легком, узорчатом, чарующе грациозном даровании Юлии Борисовой слышатся отзвуки артистической индивидуальности ее учителя, Симонова-старшего. Гораздо существеннее другое.

ДВИЖУТСЯ годы. Меняется вокруг театра Москва. В другой, на новом, соотношении сил построенный мир выплывает многопушечный фрегат вахтанговского искусства. И само искусство вахтанговцев меняется. Достаточно сравнить аскетическую суровость, сухой, горячечный жар той «Виринеи», какую на самой заре революции поставил с Е. Алексеевой и Б. Щукиным Алексей Попов, с романтически окрыленной, на лирических полутонах разыгранной «Виринеей», два или три года тому назад заново поставленной с Ю. Борисовой и М. Ульяновым Евгением Симоновым, чтобы различить эти перемены. И таких сдвигов, принципиально новых сценических решений, таких, с которыми зрители ранних вахтанговских спектаклей не сталкивались, в работах театра последних лет можно привести множество.

Да это и понятно. Движется время, и движется вместе с ним искусство, в которое Время заглядывает именно для того, чтобы увидеть, как и с какой быстротой меняется его лик. И все-таки, кто из постоянных посетителей Театра имени Евгения Вахтангова усомнится в том, что и «Иркутская история», и «Наивского мудреца», и «Стряпуха», и «Конармия», и маленькие пушкинские трагедии, и «Варшавская мелодия», и «Дети солнца» — это такие же, чистой воды вахтанговские сценические бриллианты, как и «Фронт», «Олесь Дундич», а еще ранее — «Принцесса Турандот», «Лев Гурыч Синичкин», «На крови», «Разлом», «Интервенция»...

И, конечно же, те два истинно великих спектакля, масштабом которых прежде всего и определяется величина вклада вахтанговского театра в сокровищницу советского искусства, всей нашей духовной культуры.

...ЯЗНАЮ, тот вечер столько раз был описан в театроведческой литературе, что уже ни одного нового слова к этим описаниям прибавить невозможно. И все-таки нельзя не забыть, не удержаться от желания снова оживить в себе те чувства, которые 34 года тому назад (к сожалению, не на первом, а только на двенадцатом представлении) довелось испытать и мне, когда из самой глубины вахтанговской сцены стремительно дунулся на нас Ленин, и каждый из нас, даже не пытаясь сравнивать, сопоставлять, не рассудком, а сердцем, всем своим потрясенным существом поверил в чудо. В то, что вот сейчас, в эту самую минуту к нам подойдет не актер, а ОН САМ, во всей своей человеческой неповторимости и подлинности.

Помню, что на какой-то минуте я заметил и те черты внешнего несходства, которые, мне приходилось в этом не раз убеждаться, отыскивают сейчас и некоторые зрители знаменитых ленинских фильмов М. Ромма. Но, странное дело, в тогда, и сейчас это несходство ровно ничему не мешало и не мешает. Потому что было и есть сходство внутреннее. Нет, даже не сходство, а какая-то такая сверхъестественная сила перевоплощения, что если бы внешнее несходство было еще разительнее, все равно места для сомнений не оставалось бы. Так думать, чувствовать, жить мог только один человек в истории, и истинное величие Щукина в том и состояло, что он мог подняться на вершины его героического духа, сохранив и его поразительную, беспримерную в человеке такого исполинского масштаба, простоту.

Так же, как в другом своем справедливо прославленном спектакле, Щукин успевал пропустить через себя не только жажду жизни, бушевавшую в рыжем, нескладном, каком боком к жизни стоявшем костромском купце, и не только ужас настигающей его смерти, а и всю ту трагическую российскую несладеку, которую Булычов начал постигать так безнадежно поздно. Как раз в те самые дни, когда совсем другие силы, Булычову неведомые, положили этой несладеке конец.

Все согласны в том, что Щукин играл Егора Булычова щедро, многогенно, озорно, с какой-то почти ушкуйнической удалью и ширью. Верно: все это было в его игре, как было и во всем спектакле, поставленном Борисом Захавой. Но главное было в том, как мысль Щукина натыкалась «на острое», как она все шире и полнее охватывала исторические просторы, охваченные ветром революции.

И если говорить о самой драгоценной особенности сценического искусства, культивируемого в Театре имени Вахтангова, то эта особенность, пожалуй, в том и состоит, что в лучших своих спектаклях, таких, как «Олесь Дундич», «Фронт», «Иркутская история», «Человек с ружьем» (на этот раз я имею в виду новую редакцию спектакля, осуществленную Е. Симоновым с Ульяновым в образе Ленина и Шадриным — Гриценко), «Варшавская мелодия», театр ищет. Ищет самозабвенно, страстно, получая истинное наслаждение от этих поисков, ту единственную сценическую форму, которую требует завладевшая им идея. Но ищет именно потому, что эта идея и тянет за собой театр ввысь, к совершенству, требует выражения.

ИСКУССТВО вахтанговцев всегда (разумеется, за исключением тех случаев, когда и они, увы, терпели поражение в своих поисках) внутренне соразмерно, гармонично. Ему чужды резкие контрасты, диссонансы, неожиданные взрывы, динамическая перенапряженность, эмоциональные пики, чрезмерные преувеличения (даже знаменитые вахтанговские комедийные шаржи и «гэги» редко бывают переизбыточными). Оно многим поэтому кажется скорее элегантным и изящным, чем глубоким, скорее сверкающим и блестящим, чем захватывающим. Мысль — остросовременная, не пассивно констатирующая нечто, а обязательно что-то в страстной и мужественной полемике утверждающая, отвоевывающая у нашего идейного противника — мещанина и себялюбца.

Вот почему публицистический заряд скрыт и в лирической «Иркутской истории», впервые поставленной Евгением Симоновым, и поставленной так, что найденная им сценическая форма как бы слилась с пьесой. И это было в «Варшавской мелодии», и в веселой «Стряпухе», и в «Детях солнца», которые, конечно, тоже выполняли Евгения Симонова и Василия Ланового потому, что от рассказа об интеллигентах протасовской складки они сумели протянуть свою особую, отчетливо различимую дорожку в современность, к злобным проблемам, волнующим интеллигенцию нынешней формации так же.

Мне кажется, поэтому глубоко знаменательным, что перед самым своим пятидесятилетием вахтанговцы поставили «Антония и Клеопатру» Шекспира. Для меня в этом спектакле как бы сфокусировались те внутренние проблемы, под знаком которых идет развитие театра сейчас. Мир, раскроенный политическими распрями, залитый кровью, сотрясаемый войнами, и Антоний, могучий, плотский, живущий одним сердцем, которое, кажется, открыто нашему взору, так сильно и бурно бьется оно в его груди, воин и человек, гибнущий только потому, что не захотел жить по законам того мира, где царит расчетливая, увертливая мудрость Октавия, — так увидел и оценил театр основные противоборствующие начала в шекспировской трагедии. И новый спектакль, поставленный Евгением Симоновым в лаконичных и величавых декорациях Иосифа Сумбаташвили, хотя он еще должен жить и совершенствоваться, прежде чем он достигнет полной внутренней завершенности. Но уже и сейчас ясно, что сделана работа, которая не пройдет бесследно для развития театра, что взята новая высота, откуда по-новому, широко и свободно, просматриваются просторы мировой трагедийной классики. В спектакле Е. Симонова есть величие истинной трагедии, есть тот масштаб, которым режиссер меряет человеческую ценность основных героев шекспировской пьесы, — тот самый масштаб, который, как мне кажется, и был в руках у самого автора трагедии.

Холодное, изысканное и опасное великолепие, которое сообщает В. Лановой Октавию, неприступность внутренних, часто трудно поддающихся расшифровке психологических сдвигов, капризных сломов, взлетов и падений, которыми изумляет и волнует в роли Клеопатры Ю. Борисова, и, конечно, прежде всего Ульянов — Антоний, каждый вечер играющий так, как будто это действительно и есть тот самый вечер, когда по-настоящему решается и его личная судьба, и судьба всего мира, — все это дышит раскаленным воздухом подлинной трагедии. И все это вместе с тем истинно по-вахтанговски отлито в целесообразную и до изящества завершенную форму.

ЧТОБЫ такой спектакль смог появиться на подмостках вахтанговского театра, труппе нужно было пройти путь исканий, которые, возможно, незаметно для них самих подняли их на новую высоту. Научили их чему-то по-новому, чего они не умели делать раньше.

Да это и не удивительно. Сейчас театр находится в отличной форме. Он действительно не испытал разрушающей власти времени. Годы вели его за собой, не отнимая молодости, а лишь прибавляя к ней терпкий и сильный аромат художнической зрелости. Еще полны сил, еще способны на новые поиски Н. Плотников, Е. Алексеева, Ц. Мансурова, М. Синельникова, И. Толчанов, А. Абрикосов, Л. Целиковская. В зените прекрасные дарования Ю. Борисовой, М. Ульянова, Ю. Яковлева, Н. Гриценко, Л. Пашковой, В. Осенева, В. Ланового, В. Шалевича. А уже стучится в двери третье поколение вахтанговцев, уже слышатся молодые и требовательные голоса, которым произнести то новое слово, без которого искусство театра остановится и осудет. Пожелаем же мы, двадцатилетним, чтобы это новое слово было им дано произнести. Чтобы судьба их сложилась столь же счастливо, как и у их прямых предшественников.

Суменный остаться молодым на протяжении полвека, Театр имени Вахтангова должен остаться таким же и в грядущие десятилетия.