

ВАХТАНГОВ

Лекция для начинающих

В 1911 году, когда Вахтангов ещё не был Вахтанговым, он выплеснул из себя странный лозунг «Изжить из театра театр». Предлагалось играть без грима, без театральных костюмов... То есть это была попытка уравнивать сцену и жизнь.

Не удалось!.. Ставя «Росмерсхольм» Ибсена, Вахтангов, по словам своего ученика Б. Захавы, потерпел «самое крупное творческое поражение».

Почему?

Человечество делится на мерзавцев и порядочных людей. Драма – их столкновения друг с другом.

Актёры в соответствии со своей профессией играют тех и других.

Может ли актёр, будучи порядочным человеком, сыграть подлеца?.. Да запросто, даже с удовольствием!

Но тут появляется режиссёр, который на полном серьёзе говорит: ничего играть нельзя, будьте в роли самим собой. Отрицание перевоплощения как принцип актёрского существования, являлось ошибкой Вахтангова, которую правильнее было назвать временным заблуждением.

Так бывает в Большом Искусстве: даже самый выдающийся талант, прежде, чем обрести зрелость, находится в процессе поиска пути, ищет и пробует различные методики и приёмы, часто несовместимые и противоречащие друг с другом.

Кто-то остается заторможенным на этих сомнительных перекрестках, а кто-то, более ответственный за свой талант, находит в себе силы для ОТКАЗА от собственных завихреней и улетает в сторону настоящего серьёзного искусства.

В «Росмерсхольме» Вахтангову пришлось бороться с самим Ибсеном, изгоняя из пьесы высокопарную символику и предлагая ей взамен волевое мужество духа как абсолютно реальное человеческое чувство «Мне хотелось, чтобы актёры импровизировали весь спектакль, - неожиданно формулирует задачу режиссер. – Ведь они знают – кто он и какие у них отношения к другим действующим лицам; у них есть те же мысли и стремления, они хотят того же, так почему же они не могут жить, то есть действовать?»

Да нет же!.. Артисты Г.М. Хмара (в роли пастора Росмера), О.Л. Книппер-Чехова (в роли Ребекки – убийцы жены пастора Беаты), Л.М. Леонидов (в роли либерала Бренделя) отнюдь НЕ СОВПАДАЛИ со своими персонажами, а талантливо, сколько могли (а могли они многое!) ПРЕОБРАЖАЛИСЬ в них, ИГРАЛИ, честно, экспрессивно и никакая сила не могла отождествить жизнь и сцену.

Конечно, никакого «поражения» не было, о чем нам свидетельствует мнение скупого на похвалы В.И. Немировича-Данченко, по-другому оценившего студийную постановку Вахтангова и далее отметившего достоинства молодого коллеги: «Впечатление внимательности, вдумчивости и мягкости. Это какая-то мягкость, деликатность или общая «воспитанность» был для внешних наблюдателей особенной чертой Вахтангова, и она как будто перешла в весь коллектив 3-й студии (театра его имени)».

Случай с «Росмерсхольмом», сдаётся мне, был в каком-то смысле забавным уроком в судьбе Вахтангова – признанного апологета театральности, соединенной со ставкой на глубинный психологизм.

«Изгнать из театра театр» - да ведь это нонсенс!

Болезнь мейнингенского натурализма, от которой, как мы знаем, быстро излечился Станиславский, поняв: реализм в театре есть нечто другое, нежели дотошное копирование действительности, - это болезнь на какой-то миг заразила и Вахтангова в случае с «Росмерсхольмом», но этот опыт оказался чрезвычайно полезным, ибо «неудача» учит, мировоззрение, в том числе театральное, даётся не сразу.

Вахтангов, может быть, в силу природного романтизма, благодаря изначальной вере в чистое искусство, в его поэтизм и восторженную приподнятость, иная склонность к импровизации и интуитивным решениям, юмору и фантазии, шалости и озорству на сцене – просто не мог задержаться в формах, зажимающих свободную игру.

Чистого искусства нет. Есть чистосердечное искусство Вахтангова, я бы так сказал... Творчество Евгения Багратионовича именно чистосердечно. Оно поставило его фигуру между Станиславским и Мейерхольдом, ибо вбирает всё лучшее от них обоих – образный реализм и могучую театральность.

Но стоя, так сказать, «посередке», Вахтангов прорубил собственную художественную дорогу, с неистовым упорством доказывая: дело театра только тогда пышет здоровьем и развивается, когда имеет в основе этику и практику студийности – единственно правоверную и проверенную театральную доктрину.

Не скрою, он мне близок как раз этим: начав с любительства в спектаклях студенческого драмкружка при Московском университете в доме «Романовка» на Бронной (!), - Вахтангов в финале кратковременной жизни ставит гениальную «Принцессу Турандот» в 3-й студии МХАТ (1922).

Я не буду здесь пересказывать биографию Мастера, но сосредоточиться хотя бы на кратком комментарии этих двух его этапных спектаклей, - первого («Больные люди» - это переименованный «Праздник мира» Гауптмана) и последнего (только что упомянутая «Принцесса Турандот» Гоцци).

Это даст возможность уяснить ПУТЬ, тернистость которого объясняется неутихающим ни на минуту ПОИСКОМ, - от психологизма к гротеску, от отрицания театральности к тотальной театральности, от замкнутого воспроизведения авторского текста к её Величеству ИГРЕ и ИМПРОВИЗАЦИИ.

Остальное сознательно пропустим не потому вовсе, что они, другие спектакли, мол, слабы и не идут в сравнение с названными опусами, - наоборот, они сильны каждый по-своему и в не меньшей степени характеризуют Вахтангова-режиссера: это «Потоп» Бергера, «Чудо святого Антония» Метерлинка, - о «Росмерсхольме» Ибсена уже говорили, «Сверчок на печи» Диккенса, «Эрик XIV» Стриндберга, наконец, «Гадибук» Анского в еврейской «Габиме». Одно это перечисление дает возможность увидеть рост, возвышение и метания художника, родившегося 1 февраля 1883 года в славном городе Владикавказе, где и мне выпала судьба ставить в не столь давнее время спектакль «Похороните меня за плинтусом» в замечательном русском театре, носящем теперь имя Вахтангова. Но сначала о начале... Самом начале.

Будучи студентом естественного (1903), а затем юридического (1904) факультета, наш начинающий гений участвовал и организовывал студенческие спектакли на гастролях в Моздоке, Кизляре, Грозном и, понятное дело, в самом Владикавказе.

Далее – Москва. Студенческие спектакли (опять-таки организация и участие) в Смоленске, Вязьме, Гжатске... тут есть интересное объяснение.

В эти годы (1908-1910) студент Вахтангов случайно избирается Председателем смоленско-вяземского землячества при Московском университете.

Очевидно использование общественной должности в личных театральных целях. Сцена зовет юного Вахтангова к себе. Он поступает в школу драмы А.И. Адашева, где преподают Л.А. Сулержицкий, В.В. Лужский, Л.М. Леонидов, В.И. Качалов, С.С. Глаголь – знаменитости МХТ и его интеллектуального окружения. В марте 1911 (заметьте, обучение – трехгодичное) школа заканчивается и... Представим следующую сцену.

Кабинет Владимира Ивановича Немировича-Данченко в МХТ. Входит молодой элегантный человек 24-х лет от роду. Взор пылает, сердце бьется...

«– Садитесь, пожалуйста!

Вахтангов сел.

– Ну-с, что же вы хотите получить у нас и дать нам?

– Получить всё, что смогу, дать – об этом никогда не думал.

– Чего ж вам, собственно, хочется? –

Научиться работе режиссёра.

– Значит, только по режиссёрской части?

– Нет, я буду делать всё, что дадите.

– Давно вы интересуетесь театром?

– Всегда. Сознательно стал работать 8 лет тому назад.

– Восемь лет? Что ж вы делали?

– У меня есть маленький опыт... оканчиваю школу, преподаю в одной школе, занимался много лет с Л. А. Сулержицким, был с ним в Париже.

– В самом деле? Что ж вы там делали?

– Немножко помогал Леопольду Антоновичу.

– ?

– У меня Болеславский получает 50 рублей. Я могу предложить вам 40 рублей.

– 40 рублей меня удовлетворят вполне.

– Сделаем так: с 15 марта по 15 августа вы будете получать 40, а там увидим, познакомимся с вами в работе.

– Благодарю вас.

– Вот и всё».

10 марта Сулержицкий представил своего ученика К. С. Станиславскому.

«— Как фамилия?

– Вахтангов.

– Очень рад познакомиться. Я много про вас слышал».

Не дожидаясь официального зачисления, Вахтангов начал посещать лекции Станиславского.

«— Вот молодец! – воскликнул Константин Сергеевич, просмотрев запись своей первой лекции, сделанную Вахтанговым:

– Как же это вы успели? Вы стенограф».

Так началось постепенное сближение Вахтангова со Станиславским.

Приведённые диалоги взяты из дневника Вахтангова .

Итак, старт Вахтангова в МХТ состоялся. Движение произошло волшебным образом: недавний ученик стал учителем. Вот так, сразу!.. Начал преподавать в школе драмы С.В. Халютиной (1911).

То есть педагогику удалось в один миг соединить с практикой. Вахтангов с первых шагов профессиональной деятельности посвящает себя этому синтезу и будет следовать по сей стезе до конца.

Мне кажется, самое сущностное измерение таланта и личности Вахтангова зиждется на этой двуединости – великого режиссёра и великого педагога. Великим актёром его трудно назвать, хотя не раз он вызывал восхищение, скажем, его лицедейские этюды с Михаилом Чеховым, великим однозначно, впоследствии сделались легендарными.

Итак, первой режиссерской работой Вахтангова в 1-й студии МХТ стала пьеса Гауптмана «Праздник мира».

Символично: творчество Евгения Богратионовича началось со слова «праздник», Спектаклем-праздником «Турандот» оно и завершится.

Опять-таки в студии, а именно в 3-й студии МХТ, которая по смерти (1922) Вахтангова преобразится в Театр его имени, со своей историей и величием.

Но тогда, в году 1913-ом, до всего этого было далеко.

«Праздник мира» (московская постановка) как уже было отмечено явился второй попыткой освоить материал этой пьесы (грозненская постановка). Мы видим – с 1904 года прошло чуть меньше 10-ти лет, и тот стародавний любительский опыт пригодился начинающему профессионалу, то, что было создано силами Владикавказского музыкально-драматического кружка, оказалось правильным выбором для самоутверждения на ответственной сцене студии МХТ. В первом варианте пьесы Гауптмана была переименована в «Больные люди». Но случайное своеволие!.. В МХТ Вахтангов вернулся к авторскому названию первоисточника, но смыслы укрепились, семейная драма Гауптмана получила новое, более изощренное прочтение.

Распад буржуазной семьи, где ссора «всех со всеми» приводит к неизбежной гибели и патологическому недержанию себя в моральной узде – вот что интересовало Вахтангова. Он демонстрирует на сцене паранойю взаимоненависти людей, теряющих на глазах доброту и человечность. Эти издерганные, истеричные существа, в которых то и дело поочередно вселяется дьявол, творят саморазрушение. Они руководствуются злобой, какой-то

неутоленной жадой торжества темных страстей. Что-то роднит пьесу Гауптмана с чеховским «Дядей Ваней», - и там и тут иронико-трагическое примирение в финале «больных людей».

Человек теряет человеческое и превращается, точнее, становится похож на мелкое по размеру насекомое или на большое разъярённое животное, как только проявляет нетерпимость – основную причину вражды.

Находясь в условиях ссоры, эгоизм, себялюбие, нарциссизм разрастаются мгновенно и мимикрируют в длительный конфликт, который, собственно, и питает настоящую драму.

Отклонения от нормы спокойного поведения в театральной игре становится интереснее по мере разрастания конфликта и зритель поначалу наблюдающий, ВТЯГИВАЕТСЯ в происходящее на сцене, незаметно становится соучастником представления, принимая ту или другую сторону – в зависимости от своих личных позиций по отношению к разыгрываемому конфликту.

Отчего человек повышает голос, откуда возникают первоисток ненависти и агрессии, где нетерпимость переходит всякие границы, когда спорящие звереют, лаются как собаки, насколько логично их состояние аффекта – эти вопросы глубинного распознавания причин и следствий поведения людей в предлагаемых обстоятельствах то вспыхивающей, то затихающей ссоры – вот что стремится выявить режиссер в своем первом спектакле на студийной сцене МХТ, где главный принцип состоит в проникновении во внутренние миры взбесившегося живого существа.

Тем не менее, подход Вахтангова вызвал жестокое неприятие Леопольда Антоновича Сулержицкого – толстовца по «идеологии» и Учитель по части «театра переживаний». Сегодня интересна их художественная схватка. Боготворимый Вахтанговым милейший Л.А. Сулержицкий писал:

«Предавать на сцене истерические образы, издёрганные души тем, что актёр издёргает себе нервы и на этой общей издёрганности, на общем тоне издёрганности играет весь вечер, заражая публику своими расстроенными нервами, – приём совершенно неверный, безвкусный, антихудожественный, не дающий радости творчества ни актёру, ни зрителям. Хотя приём этот и сильно действует, но тут действуют больные нервы актёра, а не художественное воспроизведение образа, – это у актёра испорченные нервы, а не у его героя. Образ издёрганного, истерического человека художественно достигается, как и всякий образ, не общим тоном, а правильным подбором задач, их расположением, правильным рисунком роли и искренним, насколько можно от себя, выполнением в этом рисунке каждой отдельной задачи, лежащей в основе каждого отдельного куса, объединённых сквозным действием. Тогда это искусство, которое, какие бы ужасные образы ни воплощало, всегда радует и дивит, в противном же случае это сдиранье своей кожи для воздействия».

Кто же был в конце концов прав – студийный ученик или учитель, принадлежащий к метрополии МХТ?

Мне кажется, «Праздник мира», показывая «больных людей», которые в канун революции и гражданской войны, где сын пошел на отца, а брат на брата, актуализировался сам по себе благодаря злобе дня, именно злобе исторического контекста. А раз «больные», обратимся к лечащему врачу-психиатру Фрейду, которого Вахтангов, естественно, не мог читать, но который в своей знаменитой книге «Психология масс и анализ человеческого «Я» приводит следующую не менее знаменитую цитату из Шопенгауэра о... замерзающих дикобразах.

«Холодной зимой общество дикобразов теснится близко друг к другу, чтобы защитить себя от замерзания взаимной теплотой. Однако вскоре они чувствуют взаимные уколы, заставляющие их отдалиться друг от друга. Когда же потребность в теплоте опять приближает их друг к другу, тогда повторяется та же беда, так что они мечутся между двумя этими невзгодами, пока не найдут умеренного расстояния, которое они смогут перенести наилучшим образом» .

В «Празднике мира» у Вахтангова персонажи делались такими «дикобразами», забывшими своё человекоподобие. Далее, мы находим у того же Фрейда как бы «ответ Сулержицкому» в защиту вахтанговской позиции:

«По данным психоанализа, каждое длительное, интимное, чувственно окрашенное отношением между двумя людьми – брак, дружба, детско-родительские отношения – оставляет осадок отторгающих враждебных чувств, которые уничтожаются путём вытеснения. Эти враждебные чувства проявляются более отчётливо, когда партнёры постоянно ссорятся между собой или если подчинённые всё время высказывают недовольство своими руководителями. То же самое происходит, когда люди объединяются и в более многочисленные группы. Всякий раз, когда две семьи рождаются в браке, каждая из них считает себя лучше и благороднее другой. Два соседних города изо всех сил конкурируют между собой; каждый кантон пренебрежительно смотрит на другие кантоны. Близкородственные племена недолюбливают друг друга: южный немец терпеть не может пруссака, англичанин злословит в отношении шотландца, испанец презирает португальца. То, что между неродственными группами существует сильная неприязнь – галла против германца, арийца против семита, белого против цветного, – уже давно никого не удивляет.

Если враждебность направлена против любимого в других отношениях лица, то мы обозначаем её как амбивалентность чувства, и весьма рационально объясняем такой случай многочисленными поводами к конфликтам интересов, каковые неизбежно возникают при длительных близких отношениях. В неприкрытых проявлениях враждебности и неприязни, направленных против окружающих чужих людей, мы можем распознать выражение себялюбия, нарциссизма человека, который стремится к самоутверждению и ведёт себя так, будто само существование отклонения от его индивидуального развития требует от него критики и изменения».

Завершая наш разговор о «Празднике мира», сделаем вывод: вахтанговский дебют знаменовал появление в русском театральном искусстве художника, отправной точкой которого оказывается самый ядрёный психологизм, не существующий в отрыве от исследовательской психиатрии.

Этот метод представляется годным и сегодня, спустя столетие с лишним.

Теперь о «Принцессе Турандот».

Невиданная феерия! Неслыханное зрелище! Невероятная театральность! Буйство красок и праздничная весёлость игры!

1920-й год. Вахтангов, уже не начинающий карьеру в Москве провинциал, а зрелый Режиссёр, имеющий грандиозный собственный актерский опыт и, что важнее, ещё и опыт постановочной работы в самых разных стилях с самыми разными артистами, в том числе знаменитыми наравне со школярами.

Он полон суперсложных творческих планов.

По свидетельству Х. Херсонского – одного из серьёзных биографов–поклонников Вахтангова – «Евгений Богратионович задумывает постановку «Неба и земли» Байрона. Готовит «Гамлета». Разрабатывает оригинальный план постановки «Плодов просвещения» без грима и в обычных будничных костюмах, как бы в одной из комнат дома в Ясной Поляне (вот вам предтеча сегодняшних иммерсивных экспериментов. Прим. М.Р.). Намечает постановку «Фауста» Гете, «Отелло» Шекспира, комедий Аристофана, подготавливает «Смерть Тарелкина» Сухова-Кобылина, «Поклонение кресту» Кальдерона, «Маскарад» Лермонтова, «Правда хорошо, а счастье лучше» Островского, «Кот в сапогах» Тика, «Интермедии» Сервантеса, хочет инсценировать Диккенса и Уэллса».

Согласитесь, список впечатляющий! Он предположительно выражает партитуру могучего творчества Вахтангова, живи он дольше, чем оставшийся ему один-единственный год пребывания в нашем мире. Однако сослагательное наклонение тут неуместно, поскольку последняя работа сделалась непревзойдённым шедевром. Можно без преувеличения сказать, что «Принцесса Турандот» - спектакль-феномен создан на театральном языке, на котором русский театр еще не говорил.

Конечно, связь вахтанговской эстетики с *comedia del arte* была очевидна, но это не прямая связь. Вахтангову удалось использовать некоторые приемы и каноны итальянской формы и дать СВОЮ, совершенно новую форму. Цитатность исключена. Копии неприемлемы.

Эту форму я бы назвал ошеломительной СТИЛИЗАЦИЕЙ, которую требует любая сказка на сцене. В данном случае имел место декоративный СДВИГ, явно задуманный и воплощенный прежде всего в шутовстве гримов и костюмов, в организации внешней выразительности Театра масок, - Тарталья, Панталоне, Труффальдино и Бригелла импровизировали и валяли дурака с таким упоением, жизнерадостностью и веселостью, что любая фантазия и актерское озорство воспринимались как абсолютная правда. Диво Театра, таким образом, становилось реальностью. Условность и знаковость отнюдь не противоречили естеству и органике.

Какой уж тут «театр без театра»!.. Вахтангов словно перебежал с полюса на полюс. То, что он так истово отстаивал в «Росмерсхольме», теперь перевернулось в «Турандот», но это было не предательством самого себя, а движением к самому себе, - здесь, может быть, стоит вспомнить полезный опыт в «мансуровской студии» (1914-1920) над пьеской Павла Антокольского (в будущем известный советский поэт) «Кукла Инфанта», где Вахтангов советовал тогда юному режиссёру Ю. Завадскому раскрыть «психологию кукол».

Это как? Задумаемся, как выполнить такую задачу?

Оказывается, живой актёр в образе куклы должен найти и жест, и взгляд, но главное, - обрести «кукольную душу»!.. Вахтангов обладал верой, что в театре возможно всё, и эта вера всё время подталкивала его художественное мышление к смелым решениям вплоть до «Принцессы Турандот».

Иначе откуда взялись неожиданные гребешки в оркестре и прочие удивляющие находки!

«Хан Тимур-Захава привязывает вместо бороды кашне. Головной убор у хана Альтоума-Басова сделан из абажура, скипетром хану служит теннисная ракетка, футбольный мяч заменяет державу. Головные уборы мудрецов сделаны из корзинок хлеба, суповых ложек, фотографических ванночек, салфеток. Скирина-Ляуданская приходит ночью к Калафу с пишущей машинкой вместо пера и чернильницы. Удирать из Пекина Калаф-Завадский собирает со множеством чемоданов» .

Карнавализация театрального представления была предпринята задолго до литературоведческих концепций М.М. Бахтина, но вполне могла стать ей документальным примером, обосновывающим игровую стихию как народный площадной праздник.

Понятие спектакля-праздника принадлежит Вахтангову как первооткрывателю. В этом смысле самым драгоценным открытием Вахтангова в «Турандот» было, несомненно, доселе не культивируемое умение импровизировать. Нигде никогда импровизация не ставилась так высоко. Никто никогда не создавал на сцене такое пиршество острот и шуток. Спектакль-бомба. Хит и шлягер.

Именно от Вахтангова у нас пошла традиция высокого «капустника» - самого сложного вида комического искусства.

В этом деле сказывается высокий профессионализм актёрской личности. Школа Вахтангова отныне есть школа великого импровизационного изъяснения. Это мастерство требует чаплинского гения. Не было бы у нас Вахтангова – не было наших самых выдающихся мастеров. Это надо понимать!.. Этим восхищаться! Театр интеллектуального юмора всегда уникален, как никакой другой театр. Хотя импровизация только в одном случае искусство. Когда она УДАЧНА. То есть вызывает реакцию – смех, аплодисменты.

Если импровизация неудачна, мы зовём её «отсебятиной». Вместо смеха – раздражение, вместо аплодисментов – недоумение...

Зритель зол. Он не принимает «отсебятину».

Вахтангов предупреждает об этом нас, нынешних. Далеко не всякая импровизация необходима. Иногда она мешает, становится лишней... Опыт Вахтангова учит нас и этому.

Сам Вахтангов, как говорили о нём коллеги, обладал многими талантами. Он великолепно чувствовал РИТМ спектакля, откликался чувственно на любые нюансы игры. Играл с куском материи, как заправский циркач.

Прекрасно пел. Армянское происхождение давало себя знать, когда в кругу друзей Вахтангов увлечённо вибрировал голосом. Будучи музыкален от природы, имел абсолютный слух, гибкость тела, точность фиксированной пластики и какую-то особую артистичность жеста, интуитивную способность к красоте замирания – всё это проявлялось и на репетициях с другими и в исполнении собственных ролей.

Владел гитарой, мандолиной (виртуозно!), балалайкой и скрипкой. Музыка – допинг для режиссёра. Отсюда неповерхностное чувство восторга художника перед многоцветьем жизни, сила его глубоко поэтической натуры.

Солнечная «Турандот» родилась наперекор тёмному революционному времени и буквально потрясла зрителя, Станиславского в их числе. Почему?

Было обнаружено родство противоположностей и их единство. Стало как-то не до эстетических перепалок, гуманность многоформного русского искусства победила, ошарашив высокий берег Московского Художественного Театра, принявшего в своё незыблемое лоно режиссёра, который учудил с триумфом то, что только что казалось чужим и чуждым.

А ведь начиналось, напомним, с курьёза... Ведь Вахтангов сперва выбрал для постановки совсем другую «Турандот» - пьесу Шиллера! Вот ведь как бывает...

Одна из его учениц прочитала на учебном занятии отрывок из этой романтической – Шиллер есть Шиллер! – пьесы.

Вахтангов увлёкся этим материалом, студийцы показали ему самостоятельную работу – между прочим, вполне весомую и убедительную.

Реакция оказалась взрывная. Вахтангов в считанные секунды, как сказали бы сегодня, «зарубил проект».

Студийцы опечалены. Их труд – псу под хвост?

Но нет. Их педагог предлагает заменить пьесу Шиллера на пьесу Гоцци.

Другой автор – другое решение, о котором поначалу даже не мечталось во снах!

Об этой театральной истории сегодня уже подзабыли, разве что специалисты-театроведы, которых ныне маловато, наверное, помнят... Но нас интересует другое: великое вахтанговское чутьё.

Лично меня поражает способность художника круто оборвать работу и крутануть руль в сторону совсем другого во всех отношениях творчества.

Только гений может себе позволить такое!

Но давайте представим: могло ли что-либо подобное произойти в условиях обыкновенного театра?

Вряд ли. Ибо чревато скандалом, расколом и прочими неприятностями.

Нет, ТОЛЬКО В УСЛОВИЯХ СТУДИИ возможна сия история, я ставлю здесь знак, призывающий вас и всех нас, театральных людей, к пониманию особого статуса организма, могущего буквально спасти шедевр в его зародыше, не так ли? Студия и есть этот уникальный, единственно правильный организм. По мысли Вахтангова здесь находятся в монолите ОБУЧЕНИЕ и ВОСПИТАНИЕ.

Он пишет (внимание!):

«Воспитание актёра должно состоять в том, чтобы обогащать его бессознание многообразными способностями: способностью быть свободным (это на первом месте! – Прим. М.Р.), быть сосредоточенным, быть серьёзным, быть сценичным, артистичным, действенным, выразительным, наблюдательным, быстрым на приспособления и т.д. Нет конца числу этих способностей.

Бессознание (надо же, опять Фрейд и опять раньше Фрейда! – Прим. М.Р.), вооружённое таким запасом средств, выкует из материала, посланного ему, почти совершенное произведение... Актёр непременно должен быть импровизатором. Это и есть талант».

К.С. Станиславский, будем честны, мыслил несколько по-иному. Да, внешне они были в одном лагере, и их взаимоотношения всегда были взаимоотношениями, более того, и дружественными, и близки по части признания приоритета глубинного психологизма, но что касалось примата изошённой формы, расхождения были налицо, хотя многие годы или скрывались, или интерпретировались как «сложные», не достойные акцента. Смазывалось не столько художественное противостояние, сколько различное понимание роли формы в процессе творчества. Хотелось одинаковости по всем вопросам, и они мерещились обоим, достигая при этом словесного апогея, когда Вахтангов искренне славил Константина Сергеевича, а милостивый и величественный Станиславский называл Вахтангова лучшим учеником и даже «преемником». Более того, «надеждой русского искусства, будущим руководителем русского театра». Ого!

Между тем, расхождения были, и они выплеснулись в принципиальном споре о гротеске.

Почему принципиальным? А вот почему.

Надо понимать контекст времени. «Серебряный век» на дворе. А это значит, что в обществе созрели совершенно новые вкусы, для многих непривычные, дерзкие, часто просто непонятные для обывателя! Поэты заболели «космизмом», образы их литературной речи стали наполняться далекими от житейских реалий символами и метафорами, прочитать которые сходу не всегда удавалось. Экспрессионизм убивал старинную слащавость, футуризм ломал каноны и дал «пощёчину общественному вкусу», все старое подвергалось остракизму, классиков стали сбрасывать с парохода современности, наступала эпоха новаций во всех сферах жизни, революция вдохновляла, звала к бореньям («покой нам только снится») и выходу на улицу, где распоясались грубость и хамство Шариковых – это с одной стороны, а с другой возникла тончайшая, изощрённейшая по форме чувственная поэтика, трагикомическая по сути...

Как тут можно было обойтись без гротеска?

В театре рядом в полную силу работал неистовый Мейерхольд, для которого гротеск был альфой и омегой творчества, и вот вахтанговские слова, знаменитые и пророческие: «каждая... постановка Мейерхольда – это новый театр», «каждая его постановка могла бы дать целое направление», и – вот самое, может быть, главное:

«МЕЙРХОЛЬД ДАЛ КОРНИ ТЕАТРАМ БУДУЩЕГО. БУДУЩЕЕ И ВОЗДАСТ ЕМУ».

Как в воду глядел Вахтангов!.. Дискуссия о гротеске поэтому жива и по сей день.

Что есть гротеск? В записке К.С. Станиславского «Из последнего разговора с Е.Б. Вахтанговым» находим слова о «внешней утрировке без внутреннего оправдания», при которой сущность выглядит как «грудной ребёнок в шинели огромного гренадера».

Читаем далее: «Вы хотите высшую степень нашего искусства, к которой, поверьте мне, я всю жизнь стремился, **СОВЕРШЕННО ТАК ЖЕ, КАК И ВЫ И ДРУГИЕ НОВАТОРЫ** (курсив мой, - М.Р.), вы хотите такие совершенные создания называть гротеском. На это я вам отвечу: «Пусть называется!» К.С. Станиславский остается верен себе, он любит театр во всех его проявлениях и с присущей ему мудростью формулирует: «...настоящий гротеск – это внешнее наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах – надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определён и ясен».

Исключительно точно выраженная позиция.

Но Вахтангова часто окружали «орлята» и «щенята». Им было пока не под силу «потянуть» столь не простую форму изъясления.

Мастерство студийцев росло, да, но окончательный уровень был достигнут лишь в концовке работы над «Турандот».

Кукольность и механистичность Константина Сергеевича не убеждали.

Он сомневался в плодотворности псевдотеатрального языка и стиля, считая, что гротеском часто пользуются для прикрытия своих призрачных успехов неумельцы, среди которых встречаются весьма агрессивные шарлатаны:

«Меня интересует, когда начинают говорить о том, что это сверхсознательное совершенное создание истинного художника, которое вам угодно называть гротеском, могут создавать ваши ученики ничем себя не проявившие, ничего исключительного в своей природе не таящие, абсолютно никакой техники не имеющие, ни одним боком к искусству не примыкающие, не умеющие говорить так, чтобы чувствовалась внутренняя суть фразы или слова, идущая из тех глубин, которые могут выражать общечеловеческие мысли и чувства, ученики, которые не умеют внутренне ощущать своего тела, которые получили лишь внешнюю развязность от уроков танцев и пластики, эти очаровательные «щенята», с еще слипшимися глазами, лепечут о гротеске»

Это был приговор. Жёсткий и справедливый.

Станиславский припечатал дилетантизм с открытым гневом, не стесняясь в выражениях. Он, можно сказать, отхлестал не только учеников Вахтангова, но и нашу сегодняшнюю зелёную молодежь с её амбициями и самоуверенностью, не знающей границ.

Гротеск стал темой полемики для Вахтангова-режиссёра, который не испугался разноса со стороны Станиславского, - наоборот всю оставшуюся жизнь утверждал на сцене театральное преувеличение. «Турандот» в этом смысле явила вахтанговский ответ. При этом Вахтангов стойчески выдерживал критику, лично к нему не относящуюся и без устали твердил ученикам:

- Ради чего существует искусство?
- Ради чего существует театр?
- Ради чего существует наша студия?
- Ради чего студия ставит данную пьесу?
- Ради чего я играю в этой пьесе свою роль?
- Ради чего я играю данный кусок роли?
- Ради чего я выхожу на сцену?

3-я студия МХТ, создавшая под руководством Вахтангова гротескное зрелище «Принцесса Турандот», ушла из-под крыла Станиславского и ныне превратилась в Театр имени Е.Б. Вахтангова – в одного из лучших театров страны.

Размышляя о Вахтангове, мы видим, что психологизм, даже самый глубокий, всё-таки имеет границы, позволяющие «дойти до сути», а примат формы в театре поистине безграничен. В замечательной книге «Репетиция – любовь моя» Анатолий Васильевич Эфрос делает выразительное признание, что до него впервые «дошёл» Брехт через Вахтангова, «малознакомая театральная манера» «Берлинского ансамбля» казалась «грубой», философская и эмоциональная насыщенность» удивляла этой вульгарной сказочностью, притчеобразностью, но эффект воздействия был неоспорим.

Далее Эфрос приходит к совершенно не свойственному ему выводу, что «надо всё-таки пытаться пробовать переходить все грани» (!). «Когда я учился, распространено было выражение: «Искусство – это чуть-чуть». А искусство – не «чуть-чуть», а «чересчур». Впрочем, наверное, это и «чуть-чуть» и «чересчур», – вот окончательное суждение Эфроса. Поддерживаю его всецело!..

Всё искусство Вахтангова создало баланс между этими крайностями. Думается так же, что брехтовское «отчуждение» было с успехом применено в вахтанговской «Турандот», где органика условно-знакового театра исключала всякий наигрыш и переборы.

Зато появлялось то, что мы называем по-простецки – яркой игрой. Спектакль-праздник устанавливал новые критерии актерской профессии, для которой озорство, клоунство, способность легко и по смыслу импровизировать – качества первостепенной важности, признаки высшего мастерства. Дурачиться на сцене умели не все, но те, кто умели, становились звёздами.

Эстрадность, да, да, именно она, пришла в серьёзный театр благодаря раскрепощённому таланту Вахтангова. Недаром райкинский театр с его масками, трансформацией и перевоплощением впоследствии, можно сказать, породнился с вахтанговской школой.

Потребность «жить в образах» чувствовалась в каждой постановке Вахтангова, звала к так называемому синтетизму, возвышенной поэтике в самом изысканном жанре – жанре ТРАГИКОМЕДИИ. Слеза и смех – корневые признаки вахтанговской школы, допускавшей на драматической сцене даже цирковой трюк и акробатику. Феерия не бывает избыточной, она обожает солёности, юмор на грани «фола».

«Не хлопчите лицом» как упрек в фальшивой игре (у Станиславского он звучал, как «Ничего не изображайте» или «Не показывайте!»). Вроде бы сам собой обесмысливался изобретением Вахтанговым приёма «театра масок». Это было новое зрелище. Красочно-масочное и притом правдивое.

Таким образом, Вахтангов совершил Большой Скачок, говоря китайским термином в итальянском стиле по китайскому сюжету на русском языке (!), в Театр XXI века, то есть в наше время, и этому эстетическому открытию нет цены!..

Говорят, К.С. Станиславский приходил на первые 10-15 спектаклей «Сверчка на печи» и по окончании устраивал молодым актёрам-вахтанговцам из Первой студии МХТ «головомойку», тут кривляние, там фальшь, представление (самое ругательное в МХТ слова!), и надо только догадываться, что при этом переживал Вахтангов – будущий апологет тотальной театральности.

Понадобилась схватка К.С. Станиславского с Крэгом, чтобы уловить синкретизм и динамику «золотой середины», которую на деле, в практике своей, осуществлял Вахтангов, примкнувший к МХТ и восхищавшийся В.Э. Мейерхольдом.

«Мертвые, о которых помнят, живут так же, как если бы они не умирали», - это из «Синей птицы» Метерлинка, пьесы, доказавшей, что её мучительная для режиссёра К.С. Станиславского постановка не пугала самый реалистический в мире театр гротескностью и метафористичностью. Вахтангов-актёр, как известно, исполнял в ней роль Сахара, и, видимо, уже тогда Евгений Богратионович знал, что в театре всё неодушевлённое может стать одушевлённым.

Следуя Метерлинку, мы ПОМНИМ Вахтангова, считаем его ЖИВЫМ.

...Заболевший воспалением лёгких Вахтангов не мог быть на сдаче «Турандот», прошедшей триумфально в присутствии К.С.

Премьера на следующий день прошла холодно-ватно из-за другой, нэпманской, публики, для которой новый язык изящного и одновременно такого брутального спектакля оказался не тем, чего ждали сытые бюргеры. А ждали они, наверное, вульгарности и «развлекухи».

Зима 1922 года кончилась в этот день.

Вахтангов так и не увидел своего искромётного зрелища в готовом виде. С публикой...

Вечером 29 мая он умирает, едва придя в сознание. К.С. Станиславский пришёл на похороны и покинул могилу последним.

...Когда-то, ещё в Мансуровской Студии, Вахтангов предложил любимым ученикам, как он выразился, «завести сверчка» - в качестве хранителя театрального дома, его благополучия и процветания.

Идея понравилась студийцам, и они повторяли множество раз эти слова как заклинание.

Представьте, действовало!