

## С художника спросится!

**З**а последние годы появилось много интересных книг о театре. В 1957 году вышли «Повесть о театральной юности» А. Д. Дикого и «Режиссерские уроки Вахтангова» Н. М. Горчакова, в 1958 году в журнале «Театр» начали печатать мемуары Игоря Ильинского «Сам о себе», законченные в 1959 году. Потом была опубликована книга Серафимы Бирман «Путь актрисы», второе издание книги Алексея Попова «Художественная целостность спектакля», публикуются «Воспоминания и размышления» Алексея Попова в журнале «Театр», которые продолжают печататься и в текущем 1960 году. В начале этого года вышла книга С. М. Михоэлса «Статьи, беседы, речи».

К этой группе интересных и талантливых книг о советском театре относится и книга Рубена Симонова «С Вахтанговым».

Она посвящена творческой истории трех спектаклей, поставленных Вахтанговым в Третьей студии МХАТ — «Свадьбы», «Чуда св. Антония» и «Принцессы Турандот». Но ее содержание гораздо шире. Это — не теоретическое исследование, не воспоминания о пережитом в театре, не исторические материалы. Это программная книга о творческом росте и творческих позициях одного из самых талантливых

и жизнеспособных театров страны, и рассказывает она не только о трех первых спектаклях театра, но и о судьбе актеров, воспитанных Вахтанговым, о судьбе его дела, о судьбе Театра имени Евг. Вахтангова. Ведь книга написана художественным руководителем театра, вдохновителем всех его последних работ, блестящим актером и режиссером, народным артистом Советского Союза Р. Н. Симоновым, которого можно назвать одним из самых ответственных представителей советского театра. От такого большого художника хочется услышать о борьбе передового и новаторского театра за сценическое искусство коммунистической эпохи. Дает ли его книга материал для большого разговора о завтрашнем дне советского театра?

Уже в первой главе, рассказывающей о творческой истории постановки «Свадьбы» Чехова, Р. Симонов поднимает вопрос о сущности реалистического метода Вахтангова. Реализм бывает разный. Вахтангов мечтал о спектакле, в котором были бы объединены «Свадьба» Чехова и «Пир во время чумы» Пушкина. В замысел Вахтангова входило противопоставление трагизма обыденщины, трагического быта — трагическому героизму. От этого героика становится монументальнее. Трагическое угашение человеческого духа мещанским бытом и мещанскими нравами должно быть показано с гневом и горечью, должно быть противопоставлено победе человеческого духа в монументальной героической трагедии. Кто сказал, что человечность Чехова является всепрощением и примиренчеством по отношению к человеческим слабостям и гнусностям? У Чехова не всепрощение, а гнев, страстный протест против равнодушия и обывательского свинства. Вахтангов понял, что основной драматургический жанр Чехова — трагикомедия, а не лирическая трагедия типа Метерлинка. И он был прав.

Это понимание требовало использования метода гиперболизма, сатиры, гротеска, фантастики. Для художника, органически не приемлющего фотографического копирования действительности, пассивного отображательства, эти приемы были вполне пригодны для подлинно реалистического изображения сущности мещанского быта и обывательской психологии.

Вахтанговский реализм, утверждает Р. Н. Симонов, более театрален и темпераментен, чем реализм мхатовский, но он несколько не противоречит школе Художественного театра, он является логическим развитием этой школы. «Приемами трагикомического гротеска блестяще владел Станиславский в ролях кавалера ди Рипафратта («Хозяйка гостиницы»), Аргана («Мнимый больной»), Крутицкого («На всякого мудреца»). Среди актеров октябрьского поколения наиболее полно таким мастерством, которое соединяет глубокую психологическую трактовку внутреннего содержания роли с яркостью и предельной четкостью внешнего воплощения, владели, по мнению Симонова, Щукин и Хмелев.

В Художественном театре Михаил Чехов сыграл Хлестакова в ярком гротескном рисунке. В работе над этой ролью ему помогал Вахтангов, а режиссером спектакля был Станиславский, высоко оценивший мастерство Чехова.

Вообще Р. Н. Симонов отстаивает тезис, что метод Вахтангова сводился к «органическому и гармоническому слиянию искусства переживания с искусством воплощения». Вахтангов советовал своим ученикам учиться сценической речи у А. И. Южина-Сумбатова, непосредственности — у М. А. Чехова,

<sup>1</sup> Рубен Симонов, С. Вахтанговым. «Искусство», 1959, 194 стр., ц. 13 р. 40 к.

идеальному сочетанию внутренней и внешней техники — у В. И. Качалова и Ф. И. Шаляпина. «Вся речевая, голосовая, дикционная сторона у актеров театра представления почти всегда бывала более совершенна, чем у актеров школы переживания... Актеры театра представления прекрасно двигаются, они ритмичны, мюзикальны. Мастерство жеста, мимики, скульптурной выразительности у них лучше отработано».

Симонов считает необходимым использование техники школы представления для нахождения наиболее совершенной и современной формы спектакля. Даже натуралистические приемы могут быть использованы художником-реалистом в определенных обстоятельствах и с определенной целью. Самое главное — донести до зрителя сокровенный смысл изображаемых явлений, их идейную и жизненную сущность. Симонов подчеркивает обостренный интерес Вахтангова к актерам школы Малого театра.

В постановке метерлинковского «Чуда св. Антония» Вахтангов добивался сатирического обличения пороков буржуазного общества при помощи средств графической выразительности, в особенности утонченного рисунка в игре рук. Громадную роль в работе играл режиссерский показ. Но Вахтангов никогда не допускал, чтобы актеры ограничивались только формальным выполнением режиссерских предложений. Он не терпел актеров, лишенных самостоятельной мысли и художественного воображения. Симонов извлек глубокий урок из практики режиссерских показов Вахтангова. «Режиссерский показ, — пишет Симонов, — должен быть точен и увлекателен. Если режиссер хоть на минуту сомневается в правильности своих предложений, не убежден в том, что показанное будет очень убедительным, — лучше ему на сцену не выходить. Нужно учесть, что вообще не все режиссеры наделены даром показа характера-образа, но, сколько мне известно, почти все режиссеры обязательно показывают, иногда грубо нарушая при этом естественный процесс создания роли».

Самая сильная часть книги Р. Симонова посвящена творческой истории постановки «Принцессы Турандот». Он горячо защищает этот спектакль от обвинений в формализме. И жаль, что, говоря об извращении идей Вахтангова некоторыми театроведами, Р. Симонов не называет имен.

«Принцесса Турандот» поставлена в традициях народного импровизационного театра. Это яркий, красочный, жизнерадостный спектакль, полный юмора, чудесной фантазии и вдохновения. По четкости, точности и рельефности образов, по торжественной праздничности основной своей тональности, по чувству ритма, чеканной выразительности мысли и чувства, по звучности языка и скульптурности лепки фразы спектакль этот является образцом агитационного патетического искусства большого стиля. Этот спектакль с предельной четкостью продемонстрировал метод театра, показал могущество театра в деле воспитания человека, дал сокрушительный отпор натурализму на сцене, показал его бессилие и развращающую роль, подчеркнул значение в искусстве творческого воображения. «Турандот» была торжеством поэтической фантазии на сцене.

Р. Н. Симонов так определяет фантазию: «Такое состояние художника, когда он, увлеченный предметом своего искусства, сначала представляет его себе лишь в самых общих очертаниях, может быть, даже в отдельных частностях, но постепенно охватывает воображением этот предмет, образ в целом,

во всей совокупности его подробностей, во всем богатстве его содержания. Творческое воображение помогает ему найти соответствующее этому образу внешнее облачение... целостную форму... завершенную и единственно возможную для выражения идеи произведения». Для верного понимания особенностей режиссерского искусства Вахтангова чрезвычайно важно усвоить значение творческой фантазии в его работе, в особенности в деле воспитания актеров.

С чем же боролся Вахтангов в искусстве театра? Что нового он внес в это искусство? Эти вопросы должны определять тематику программной книги одного из самых талантливых учеников Вахтангова.

И Р. Н. Симонов, конечно, отвечает на эти вопросы. Он говорит, что Вахтангов изгонял из театра «келейные методы работы», культивировавшие сентиментальные мелкие чувства и самодовлеющие переживания, что он вскрыл и со всей непримиримостью показал несоответствие этих методов величию эпохи, что он содрал «покрытия таинственности, которой окружали многие деятели театра свое «необычайное» искусство снобов, прятавшихся от жизни и революции под предлогом служения искусству». Кто эти деятели театра, Симонов не говорит. Он утверждает, что Вахтангов «не побоялся, обладая всеми богатствами реалистического искусства, пойти дальше по пути расширения диапазона реалистического театра, его выразительных средств, его поэтической сущности». (Разрядка моя — П. Н.). В чем же выразилось это «расширение диапазона»? Симонов отвечает: в многообразии, в щедрости средств сценической выразительности, в поисках самой яркой, интересной и свежей формы, в органическом синтезе самых сильных и жизнеспособных элементов школы переживания и школы представления, в смелости творческого эксперимента.

Но разве этими качествами не отличалась режиссерская работа великих реформаторов и деятелей театра К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко?

Р. Н. Симонов с гневом говорит о косной тенденции, время от времени подымающей свою тупую и ядовитую голову, о нивелировке театральных направлений и творческих течений. «Все мы говорим о необходимости настоящих театральных экспериментов и все-таки боимся их. Наши призывы к режиссерской смелости остаются больше на страницах театральных газет».

Но сам Р. Н. Симонов на каждом шагу, при любом своем утверждении о своеобразии творческой манеры Вахтангова, стремится доказать, что Вахтангов всегда следовал учению Станиславского и не нарушал ни одного из принципов его системы. Это — рефрен всей его книги. Он дважды подчеркивает свою мысль, что работа над «Турандот» «ни в какой мере не свидетельствовала об отходе Вахтангова от учения Станиславского». Отмечая, что Вахтангов «придавал большое значение музыке, ритму слов и движению, как действенным возбудителям актерских переживаний», Р. Н. немедленно заявляет: «Мы вправе здесь еще раз подчеркнуть единство творческих взглядов Станиславского и Вахтангова на роль и значение ритма в создании спектакля». Вахтангов «оставался и в вопросах сценического общения на позициях Станиславского». Вахтангов «в своих творческих поисках приходил к расширению и развитию отдельных элементов его системы». (Подчеркнуто мной. — П. Н.) «Своим творчеством Вах-

тангов утверждал в театре театр (подчеркнуто Р. Н. Симоновым.— П. Н.), искал новые формы выражения правды жизни в правде театра. И в этом смысле искусство Вахтангова шло в русле верного и талантливой развития реалистических традиций его учителей—Станиславского и Немировича-Данченко».

Я не оспариваю всех этих утверждений. Конечно, Вахтангов был подлинным, лучшим и любимым учеником Станиславского и Немировича-Данченко. Но они сами понимали, что Вахтангов не только ученик, что его миссия не ограничивается годами ученичества. Станиславский считал Вахтангова «единственным преемником», «создателем новых принципов революционного искусства», «надеждой русского искусства». Немирович-Данченко признавался, что Вахтангов «создавал новый театр», что он «оказал сильный сдвиг» в искусстве Художественного театра. Пора ученичества в свое время проходит. Наступает период зрелой мужественности, когда ученик сам становится учителем и не терпит эпигонов, подражателей и догматиков. Развитие искусства невозможно без воспитания самостоятельных мастеров. Воспитание творческой инициативы и самостоятельности—это высшая ступень руководства и обучения. Учитель, если он сохраняет мудрость, радуется самостоятельности и любит свободными и оригинальными решениями своего ученика, приветствует своеобразие его творческой индивидуальности. Преданный и подлинный ученик не повторяет открытий своих учителей, а продолжает и во многом изменяет дело своих учителей, делает свое, новое открытие, говорит свое, новое слово. Иначе ему нечего делать в искусстве и науке. Он творит на новом этапе. Традиции учителей должны вдохновлять его самостоятельное ответственное мастерство. Я понимаю гордую нетерпимость и чувство ответственности Александра Блока, когда он писал в своем дневнике 10 февраля 1913 года: «Пора развязать руки, я больше не школьник. Никаких символизмов больше—один отвечаю за себя».

Ученикам Вахтангова надо учиться великому искусству своего учителя—воспитывать самостоятельность в молодых актерах, помогать им находить самих себя и обогащать свою творческую индивидуальность. Им надо научиться понимать не только великие традиции, которым он следовал, но и те новые открытия, которые он самостоятельно сделал, те особенности, которыми он отличался от всех других мастеров, в том числе и от своих учителей. Почему же творческую индивидуальность Вахтангова они сводят только к ученичеству и традициям?

Величие Станиславского и Немировича-Данченко заключается между прочим в том, что они гордились будущим Вахтангова, его будущей ролью в создании и руководстве революционным новым театром, то есть театром коммунистической эпохи. И сила их была в том, что они были разными, а не повторяли друг друга. Одна цель, одно общее дело, но различные творческие индивидуальности, темпераменты и характеры.

Следует пожалеть, что Р. Н. Симонов не сосредоточил свое внимание на выяснении того действительно нового, что внес в теорию и практику передового театра мира Е. Б. Вахтангов.

Вахтангов, как известно, вынашивал программу будущего эпического, героического театра, в искусстве которого должны быть органически слиты лирика, музыка, героическая патетика и эпическая

монументальность. Он мечтал о героическом репертуаре великого народного театра, выражающего в новых формах новое в сознании и жизни народа

Кстати, об этом мечтал и Маяковский. Р. Н. Симонов вспоминает о нем. Он пишет: «Я смею думать, что если бы Вахтангов дожил до момента, когда появились пьесы Маяковского, он был бы лучшим их постановщиком». Я присоединяюсь к этому мнению. Но я думаю о том, почему сам Р. Н. Симонов не посвятит свой блестящий талант разрешению этой задачи, почему он до сих пор не поставил ни одной пьесы Маяковского.

В книге Р. Н. Симонова много ценного. В ней прекрасно рассказана творческая история трех спектаклей, поставленных Е. Б. Вахтанговым и послуживших основой всей деятельности театра имени Евг. Вахтангова. В ней ярко показано влияние режиссерских принципов «Принцессы Турандот» на ряд лучших спектаклей этого театра и влияние школы и творческого метода Вахтангова на всю жизнь советского театра. В ней поставлен вопрос о сущности и программе школы и метода Вахтангова. В ней рассказано о творческом росте и судьбе актеров, участвовавших в «Чуде» и «Турандот». Особенно волнуют страницы, посвященные Б. В. Шукину.

В ней рассказано о заблуждениях и ошибках театра («Гамлет», «Женитьба», «Коварство и любовь»), о его творческих победах и достижениях («Разлом», «Егор Булычов», «Интервенция», «Человек с ружьем», «Перед заходом солнца», «Седая девушка», «Филумена Мартурано», «Идиот»). Иными словами, книга является своего рода творческим отчетом руководителя одного из самых замечательных театров нашей эпохи. Да она и не может быть иной. Не может быть ни одной книги о Вахтангове, которая не трактовала бы основных проблем советского театра и его завтрашнего дня.

Ограничиться хронологическими рамками тут нельзя. Умолчать о своем ближайшем будущем, о своих намерениях, о своей творческой программе нельзя. Но разговор должен быть продолжен. Как вы относитесь к другим творческим течениям в советском театре? Как вы относитесь к современной советской драматургии? Кого вы считаете своим драматургом? Какова программа ближайшего будущего театра имени Евг. Вахтангова? Какие задачи вы собираетесь разрешать?

Вы сами знаете: с художника спросится!

Павел Новицкий

## Глазами англичан

Центральный комитет профсоюза работников культуры СССР поддерживает тесные дружеские связи с шестью родственными профсоюзами Великобритании, объединяющими артистов и других работников театров, кино и телевидения.

<sup>1</sup> «Entertainment in the Soviet Union». An official report by the six british entertainment workers' trade unions. London, 1960.