



РЕЖИССЕРСКИЕ



ПРОМ



БАХТАНГОВА





А. Горюков

РЕЖИССЕРСКИЕ УРОКИ

ВАХТАНГОВА



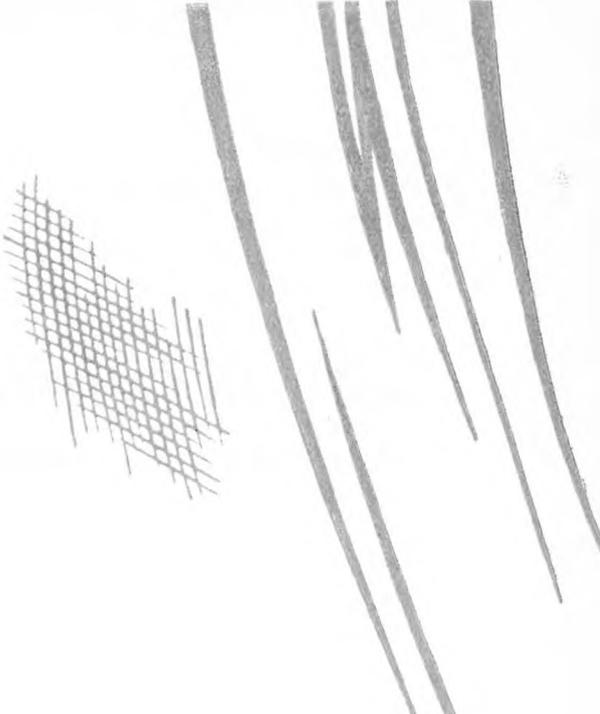
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

"ИСКУССТВО"

Москва

1957

РУКОПИСЬ ПОДГОТОВЛЕНА
ВСЕРОССИЙСКИМ
ТЕАТРАЛЬНЫМ
ОБЩЕСТВОМ



Книга Н. Горчакова «Режиссерские уроки Вахтангова» продолжает серию книг, раскрывающих практику репетиционной работы, особенности режиссерского метода крупнейших деятелей советской театральной культуры.

В своей работе автор не претендует на полное исследование и обобщение творчества выдающегося режиссера советского театра Е. Б. Вахтангова. Но и в этом своем виде книга Н. Горчакова довольно широко знакомит читателя со взглядами Вахтангова на театральное искусство, с особенностями его режиссуры и театральной педагогики.

Издательство сочло целесообразным предпослать книге статью А. В. Луначарского, написанную им в 1928 году в связи с предстоящими гастролями театра имени Евг. Вахтангова в Париже.

В этой малоизвестной статье Луначарский дает интересную, многостороннюю характеристику творчества Вахтангова, говорит о месте и значении этого замечательного режиссера и созданного им театра среди разнообразных театральных течений первого десятилетия советского театра.

В подготовке книги деятельное участие приняли работники театра имени Евг. Вахтангова.

А. В. Луначарский

КУЛЬТУРНОЕ ОБЩЕНИЕ

(К ОТЪЕЗДУ ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА В ПАРИЖ)

Советский театр представляет собой явление чрезвычайно интересное.

Общее его устремление, вполне заметное теперь за десять лет, по содержанию своему характеризуется постепенным подходом к театральному освещению основных явлений и основных проблем нашей послереволюционной действительности. Именно для того, чтобы с полной художественностью и с использованием всех ресурсов театральной традиции выполнить это дело, сохраняем мы с величайшей тщательностью наследие нашего театрального прошлого.

С другой стороны, театр искал формы, которые смогли бы в наибольшей мере, с наибольшей гибкостью вмещать в себе новое, бурное содержание, порожденное революцией.

И сейчас мы имеем уже первые проявления превосходного синтеза, в котором основные ноты социального реализма богато сочетаются со всевозможными приемами стилизации, фантастики, гиперболы и т. д.

В исканиях нашего послереволюционного театра совершенно исключительную роль играл гений Вахтангова. Смерть рано унесла его и не дала ему закончить те глубочайшие линии, которые намечались в основных его постановках. Почти по всем возможным линиям глубоко артистического и в то же время популярного театра шло искание этого замечательного человека. Необыкновенно грациозная в своей абсолютной шаловливости «Принцесса Турандот», составленная из элементов фантастики, натурализма и гротеска; метерлинковский спектакль «Чудо св. Антония»; мистико-поэтический и в то же время кошмарный «Гадибук» и ряд других менее значительных спектаклей послужили одним из главных источников дальнейшего развития наших театральных новшеств.

Большим счастьем для нашего театра явилось то, что смерть Вахтангова не парализовала усилий театра. Его молодые, талантливые ученики не рассеялись, как стадо, после гибели пастыря. Они продолжали его дело с величайшим успехом и в целом ряде спектаклей отразили нашу современность, став в первый ряд социальных театров нашего времени. В то же время, однако, они не пренебрегали приемами самого решительного, подчас виртуозного и даже шаржирующего стилизаторства, не отказались от совершенно своеобразной трактовки театра прежних эпох, придавая ему современную остроту и т. д. Молодой театр имени Вахтангова имеет огромный диапазон и может поэтому в значительной мере являться характерным представителем нашего театра вообще. Тот спектакль, который театр везет с собой на Запад, «Принцесса Турандот», как и любой другой спектакль, взятый в отдельности, конечно, не отражает в себе ни всех граней театра Вахтангова, ни тем более всех оригинальных черт современного советского театра, но эта старая итальянская пьеса, сама по себе задуманная в стиле вольной шутки и радостного смеха, в руках Вахтангова и его труппы превратилась в необычайно блестящий образчик творчества свободы, ни перед чем не останавливающейся оригинальности своеобразного наслаждения театром как таковым, как гениальной игрушкой. Быть может, характерно показать эту великолепную шутку одного из серьезнейших мастеров нашего серьезного театра, чтобы доказать тем самым, насколько далеки мы от всякого педантизма и насколько мало сковывает нас тенденция. Мы думаем, что Европа в свое время сможет

ознакомиться с гораздо более тяжелыми, гораздо труднее воспринимаемыми, иногда полными слез, пота и крови художественными отражениями нашей бесконечно серьезной и бесконечно славной эпохи.

*«Красная газета». Вечерний выпуск
от 2 июня 1928 г., Ленинград.*



Посвящаю эту книгу Надежде Михайловне Вахтанговой, верной спутнице моего учителя, замечательного мастера советского театра Е. Б. Вахтангова.

РЕЖИССЕРСКИЕ УРОКИ
ВАХТАНГОВА



Первые уроки

С именем Вахтангова для меня связано первое знакомство с театром — таким, каким я никогда его себе не представлял, смотря спектакли или слыша рассказы о жизни актеров.

Театр в понимании Вахтангова — это не только Театр с большой буквы, как любили говорить о нем и Вахтангов и Станиславский, но еще и единый коллектив, объединенный общими задачами и целями служения народу, коллектив, которому ты отдаешь всю свою жизнь, все свои помыслы, зная, что встретишь в нем самое пристальное внимание к себе как художнику сцены.

Вахтангов строил театр по принципу коллектива, понимаемого им как одна большая семья, в которой творчество каждого неразрывно связано с его жизнью и за стенами театра. Сознание неотделимости нашей личной жизни от жизни всего театрального коллектива воспитывалось в нас постоянно. Об этих высоких этических началах театра, утверждаемых Вахтанговым, приходится говорить потому, что иначе

многие принципы его уроков покажутся изложенными в книге односторонне.

Мы шли к Вахтангову учиться не только профессиональному мастерству, — мы шли к нему как к воспитателю, учителю жизни.

Мечтая о том, чтобы работать в театре, который я любил с детства, я, однако, отчетливо сознавал, что хорошего актера из меня не выйдет. Зная за собой некоторые достоинства организатора (я их приобрел и проверил на деле в первые годы советской власти и гражданской войны), я решил испробовать свои силы на поприще режиссуры и с этой целью поступил учиться в студию известного кинорежиссера Б. В. Чайковского.

В киностудии курс актерского мастерства вела Ольга Владимировна Рахманова, чудесный человек и педагог, всем сердцем отдававшая своей работе с нами. Но молодость—эгоистически-жадная пора! Нам этого было мало. К тому же в те годы в среде театральных работников особенно молодежи, с увлечением изучали «систему» Станиславского. «Систему» преподавали актеры Художественного театра, актеры Первой студии МХАТ, отдельные последователи «системы», не имевшие порой прямого отношения к театральному искусству, — психологи и даже врачи. Кое с кем из этих преподавателей мы, то есть часть учеников киностудии, желавших приобщиться к «системе», познакомились и провели довольно много частных занятий. Но то, о чем нам говорили педагоги, очевидно, не очень удачно выбранные нами, носило характер чего-то туманного, невероятно сложного, почти мистического. Мы занимались, например, «праной»¹ — лучеиспусканием из кончиков пальцев вытянутой руки. Нужно было, чтобы твой товарищ, из которого ты направлял пятерню, почувствовал это лучеиспускание. До урока сговаривались: «Ты уж не подведи, если Александр Александрович² велит мне пускать прану на тебя». Товарищ соглашался в обмен за такую же реакцию с моей стороны. «Лучеиспускание» получалось.

«Внимание» мы «собирали» минут десять-пятнадцать в глубоком молчании, потом надо было его сосредоточить на каком-нибудь необычном объекте в комнате: на люстре, на ковре и что-то там увидеть, а затем рассказать. Опять приходилось условливаться с товарищами, чтобы они не «посылали» свое внимание на объекты, занятые твоим вниманием. И так далее. Освобождение мышц, вера, наивность, общение приобретали самодовлеющее значение, и мы мучились, буквально выжимая из себя эти первичные элементы актерского ремесла под строгим взглядом кого-нибудь из таких преподавателей «системы».

¹ «Прана»—один из разделов учения индийских йогов.

² Александр Александрович Гейрот, артист МХАТ, один из наших преподавателей «системы».

Между тем чутье нам подсказывало, что это не та система, которая нам нужна и которую проповедует Станиславский. Убеждали нас в этом и спектакли Художественного театра. Легко, весело, заразительно играли актеры такие различные пьесы, как «На всякого мудреца довольно простоты», «На дне», «Смерть Пазухина».

В то время среди театральной молодежи Вахтангов был одним из популярных режиссеров, ищущих новых путей современного искусства.

Нетрудно себе представить, что это значило для меня. А тут еще упорно повторяли, что К. С. Станиславский сказал о Вахтангове: «Он лучше меня умеет преподавать мою систему». Впоследствии я услышал эти слова и от самого Станиславского. А стать режиссером, не зная «системы» Станиславского, нечего было и думать. Это я понимал отлично.

И все же мы долго не решались подступить к Евгению Богратионовичу.

Вахтангов, блестящий актер Первой студии, воспринявший систему актерского мастерства непосредственно от Станиславского, педагог ряда студий в Москве, руководитель собственной студии в Мансуровском переулке, и мы — небольшая группа никому не известных «птенцов» режиссерской киностудии!

Горячее желание учиться у Вахтангова, внутренняя тяга к искусству, большому и яркому, победили наше малодушие, наши сомнения и колебания.

Делегатом к Вахтангову направили меня. Я должен был попросить Евгения Богратионовича, уговорить его заниматься с нами в студии Б. В. Чайковского «системой» К. С. Станиславского. Вахтангов принял меня, разгримировав меня после спектакля «Потоп», в котором он очень остро, необычайно интересно играл роль биржевого маклера Фрезера.

Что я говорил Вахтангову в те десять-пятнадцать минут, которые провел у него, не помню. Мне врезались в память только его необычайно подвижное лицо, его ловкие руки, снимавшие грим, его веселые, слегка насмешливые глаза, смотревшие на меня из зеркала. Что было во мне смешного, не знаю. Но Вахтангову было весело в тот вечер, и он с неожиданной для меня легкостью согласился заниматься с нами.

Полагаю, что его в данном случае просто заинтересовала наша вывеска: «Киностудия». Кино в те годы было еще новым видом искусства. Новые задачи преподавания в такой студии (а не мы сами, конечно) заинтересовали Вахтангова. Его всегда влекло все новое! Словом, на следующий день весь наш класс (это и в самом деле был гимназический класс с партами, грифельной доской — мы занимались в женской гимназии, здание которой и ныне существует на углу улицы Герцена и Брюсовского переулка) находился в состоянии предельного волнения. Е. Б. Вахтангов должен был прийти с минуты на минуту.

В вестибюле, в гардеробе и возле учительской были выставлены «караулы». Борис Витальевич Чайковский, Ольга Владимировна Рахманова и другие наши педагоги приготовились особо приветствовать приход Вахтангова в нашу студию. Завидовали нам, волновались за нас. поминутно выскакивали на большую лестницу и представители других групп — всем хотелось не пропустить прихода Вахтангова.

Евгений Богратионович пришел, как мы и уговорились, точно в восемь. Встреча ему была устроена торжественная. Занятия в Студии прервались. Его приветствовали педагоги Студии и ученики. Прошло добрых пятнадцать минут, пока Вахтангов дошел до нашей аудитории.

Он сел за преподавательский стол, внимательно осмотрел всех нас, и как-то просто, сразу приступил к делу.

— С чего же мы с вами начнем? — задал он вопрос как бы и себе и нам. — Знаю, что вы готовитесь стать режиссерами. Но с режиссуры прямо не начнешь. Режиссер должен быть и актером, хотя бы средним. Вот этак, вроде меня. Не улыбайтесь, я себя считаю весьма средним актером. Вот Миша Чехов — вы его, конечно, знаете — это актер первого класса. Ну так вот, значит, чтобы стать режиссером, надо быть чуть-чуть и актером. А актером нельзя стать, не изучив «системы» Станиславского. Я знаю, что вы хотите познакомиться с этой «системой». А мне прежде всего необходимо познакомиться с тем, какой актерский материал представляет собой каждый из вас. Давайте попробуем соединить ваши желания с моим намерением. Сделаем так. На практическом изучении элементов «системы» я познакомлюсь с каждым из вас, а кое-что попутно буду сообщать вам и о режиссуре. Кстати, попрошу всех запомнить: «систему» К. С. (Вахтангов так и сказал: «Ка-Эс») следует изучать только практически. Выводы и обобщения сделаем позже, в конце первых двух-трех месяцев учебы. А еще лучше — предоставим их сделать самому К. С. На днях он читал мне свои записки о работе с актером по «системе» — это замечательно интересно! И так, за работу! Вы, конечно, знаете, что такое э т ю д ?

Какой веселый, озорной взгляд бросил на всех нас Вахтангов, произнося роковое слово «этюды»! Как актер, он великолепно знал, что в те годы не было более страшного слова для тех, кто изучал «систему» Станиславского. Под этюдом подразумевалось что угодно — импровизация, упражнение, сочинение целой небольшой пьесы, исполнение любого задания режиссера и так далее.

Поэтому естественно, что на вопрос Вахтангова никто не решился ответить.

— Какие же вы делали этюды? — снова спросил Вахтангов.

— В соседней комнате у меня умирает брат, — начал кто-то из нас рассказывать мрачным голосом о том этюде, который не так давно все мы исполняли по очереди. — Сейчас приедет моя мать, которая безум-

но любила брата. Она ничего не знает о его безнадежном состоянии. Я схожу с ума от мысли, что с ней будет, когда она увидит брата...

— Так, — неопределенно протянул Вахтангов. — А что же вы делали, когда «сходили с ума»?

— Я ничего не помню... Я играл, как в тумане...

— Так... А еще какие этюды вы делали? — снова спросил Вахтангов.

— В соседней комнате заседает суд... Страшно подумать, что будет, когда он вынесет приговор, — передавал еще кто-то из нас содержание другого этюда.

— Опять в «соседней комнате»! — неожиданно прервал рассказчика Евгений Богратионович. — А не помнит ли кто-нибудь этюда попроще, без «соседней комнаты»?

— Нет, таких этюдов не было, — отвечал я за всех как староста курса.

— Так вот, давайте сделаем этюд в этой, а не в «соседней комнате». И ничего «безумного», «с ума сводящего», «страшного». Что-нибудь совсем простое. Ну, например: в том углу у нас с вами печка или камин. Надо растопить ее и сжечь в ней какую-нибудь бумагу, письмо, что хотите, словом.

— И все?.. — раздался чей-то неуверенный голос.

— Все.

— Весь этюд?

— Весь.

— А что надо переживать при этом?

— Не знаю. Что хотите. Кто будет делать этюд?

Весь класс молчал. Делать этюд перед Вахтанговым! И он будет по нему судить, получится ли из тебя актер, или режиссер! Да еще такой простой этюд! В нем ничего не покажешь. Мы ведь понимали этюд как прыжок в ледяную воду. Например, преподаватель предлагает сыграть этюд на сюжет рассказа Мопассана «В порту». В доме свиданий, в порту, матрос встречается с девушкой. Лишь потом... глубоко потрясенные, оба узнают, что они брат и сестра. Когда он ушел в плаванье, она была совсем девчонкой и он не помнит даже, как она выглядела. Девушка рассказывает ему, что за это время умерли их родители и что она, Франсуаза, из-за тяжелой нужды пошла по рукам... и так далее.

Вот где простор для переживаний, надрывов! Это ситуация! Или безнадежно провалишь такой этюд, или что-нибудь такое «напереживаешь», что и педагог руками разводит — то ли ему верить в силу твоих «чувств», то ли нет. Чаще верили. А тут всего-навсего предлагается камин разжечь. Чувствовался определенный «подвох» со стороны Вахтангова. Но в чем? Настроен он к нам был явно благожелательно. Мы терялись в догадках и... молчали.

— Раз все молчат, — обратился к нам Вахтангов, — этюд делает староста. Так у нас было заведено еще в школе Адашева¹. Кто у вас староста?

Старостой был я. Покорно встав из-за своей парты, я направился в угол комнаты, па который еще раньше указал Евгений Богратионович.

— Позвольте, куда же вы пошли? — раздался мне вслед голос Вахтангова. — Там же нет никакой печки.

В самом деле, угол был совершенно пуст. Я оглядел комнату и вдруг увидел в противоположном углу за партами настоящую печку. Она была, правда, за спиной всей аудитории. Но, может быть, в этом-то и заключался секрет этюда? Вахтангов хочет, чтобы я «обыграл» настоящую печку. Все эти мысли быстро промелькнули у меня в голове, пока я пробирался мимо сидевших товарищей к печке.

— А теперь куда вы идете? — снова остановил меня на середине дороги вопрос Вахтангова.

— К печке...

— К н а с т о я щ е й печке? — подчеркнул Вахтангов. — Может быть, вы думаете, что она заботливо приготовлена к тому, чтобы вы ее растопили? Очевидно, сторож, которого я видел, раздеваясь внизу, знал, что я вам предложу этот этюд... Ловите спички!

И к громадному изумлению всех Вахтангов быстро и ловко бросил мне коробок спичек, который он перед этим машинально вертел в руках и который я, конечно, не поймал, будучи в полной растерянности.

Было отчего растеряться! Вахтангов не только делал замечания, но и создавал совершенно новую для нас атмосферу па уроках, организовывал живое действие, в котором сам активно участвовал.

Подняв спички, я стоял, не зная, что дальше делать.

— А это что там у вас? — Вахтангов указал на остатки различных декорационных установок, приваленных к стене. Занимавшийся до нас класс репетировал в них «Романтиков» Ростана. Я сказал об этом Евгению Богратионовичу.

— Неужели из всего, что там сложено, вы не выгородите себе камин или печку? Какой же вы тогда режиссер? — опять очень весело навел меня на нужный путь действий Евгений Богратионович.

С каким удовольствием я принялся устраиваться в пустом углу! Вахтангов в это время о чем-то говорил с моими товарищами, но, занятый оборудованием своего места действия, я не мог уловить темы его разговора.

— Готово! — доложил я Вахтангову через две-три минуты. И сам отошел к его столику полюбоваться на свою «декорацию».

¹ А. И. Адашев — артист МХАТ, открывший в 1910 году в Москве театральную школу.

Почти «всамделишный» камин образовался из ящика, открытой стороной обращенного к зрителю. Решетка оказалась неожиданно готовой — она изображала часть жардиньерки для цветов в «Романтиках». Внутри ящика я поместил «костер» из каких-то деревяшек, обитых местами красной фольгой. На верхнюю крышку ящика я положил обрывок ткани — так покрывали, я видел на рисунках, каминную доску. Чтобы она крепче держалась, поставил на нее большие «бронзовые» бутафорские часы. С двух сторон «камин» обрамляли небольшие холщовые ширмы. Перед камином стояло довольно уютное кресло — мы его обычно приносили из «учительской».

Вахтангов окинул критическим взглядом «выгородку».

— Прилично, — сказал он. — Вот вам и первый режиссерский ий, — подчеркнул он, — этюд па оформление места своего действия.

От его похвалы у меня как-то сразу стало теплее на сердце.

— Кстати, это у вас дома такой камин?

— Нет, дома у меня нет камина, — отвечал я.

— А где может быть такой камин?

— Я знаю один особняк в Гранатном переулке, — отвечал я, — там есть хороший камин в гостиной. Конечно, гораздо лучше этого, но я могу себе представить этот камин в той обстановке.

— А как обставлена гостиная в Гранатном? — допрашивал меня зачем-то Вахтангов.

Я подробно ему рассказал об этом, так как часто бывал в этом доме. Пользуясь любезностью хозяина, мы, студийцы, иногда проводили там свои «частные» уроки-занятия и даже называли в шутку этот дом «наша студия».

— Что вы будете делать у камина? — спросил меня Вахтангов. — Растапливать его вам не придется, как мы предполагали. Он уже горит, — указал он на отсветы фольги в «дровах» камина.

Усердно занимаясь выгородкой, я забыл первоначальное задание Евгения Богратионовича и, стремясь создать «художественное впечатление», действительно, преждевременно «растопил» камин.

— Что прикажете, Евгений Богратионович, — покорно отвечал я.

— А что бы вы сами делали, если бы сейчас вот находились не здесь, с нами, а в Гранатном переулке?

— Трудно сказать, — отвечал я. — Надо подумать...

— Так вот, идите и думайте, — сказал мне Вахтангов, указывая жестом на кресло у «камина». Сам он повернулся лицом к аудитории и, не дожидаясь моего ответа, стал что-то объяснять, продолжая прерванный разговор. Я машинально отправился в свою «гостиную» и сел в кресло у камина.

Что бы я сейчас делал в Гранатном переулке, в «нашей студии», сидя у камина? — спрашивал я себя. — Читал? Ждал бы, когда придут

мои товарищи, чтобы заниматься чем-нибудь? Разучивал бы какое-нибудь стихотворение, отрывок... Нет, все эти занятия как-то не увлекали меня, вернее, я не чувствовал необходимости ими заниматься. Но, перебирая их в уме, я неожиданно вспомнил, что мы не заплатили хозяину «нашей студии» по счету за электричество. Платы за помещение, за свою гостиную с камином этот в своем роде меценат (он действительно любил театр и к нам относился исключительно хорошо) с нас не брал. Но мы условились, что будем нести вместе с ним расходы на освещение и отоплению квартиры. Неделю назад он передал мне счет за электричество, а я не уплатил по нему и даже не помнил, куда его девал. Забыв про эту, я стал вынимать и собирать на коленях все бумаги, которые скопились у меня в карманах. За моей спиной раздавались слова Вахтангова. Его мягкий, необычайно приятного тембра голос на меня действовал как-то успокаивающе. Начинать делать эту он явно не торопил. Очевидно, увлекся разговором с моими товарищами.

Я просмотрел много листков, разложенных у меня на коленях. Счета за электричество не обнаружил, но некоторые бумажки были явно ненужными, устаревшими. «Вот бы их и сжечь в камине, — подумал я. И действие готово, и что-то вроде этого имеется в пьесе — горящие письма!» Попробовать разве, как это делается, пока Вахтангов не смотрит на меня!

Я взял в руки один листок и подержал его над «огнем» в камине. Вот он начал дымиться... загорелся... Я отпустил ненужную мне бумагу, и она мягко опустилась, слетела в огонь. То же я проделал со второй, с третьей. Одна из них оказалась действительно «письмом» — запиской интимного содержания. Не без удовольствия я перечел ее. Может быть, не сжигать ее? Нет, «что прошло — не воротись!» Я отправил и ее в камин.

Тут из-за боковой ширмы внезапно раздался шепот: «Коля, не обращай на меня внимания. Не подавай вида, что слышишь меня...». К крайнему своему изумлению, я по голосу узнал Володю Канцеля¹. Зачем он очутился за ширмой? Как пробрался туда? Почему ушел со своего места в классе? Все эти вопросы тут же встали передо мной, но, исполняя его просьбу, я постарался продолжить свое занятие с бумагами, делая вид, что не слышу шепота Канцеля.

— Что тебе нужно здесь? — почти не разжимая губ, еле слышно спросил я его, стараясь в то же время не потерять интереса к очередной бумажке в руках.

— Вахтангов послал меня подстроить тебе какую-нибудь неожи-

¹ Владимир Семенович Канцель, режиссер, постановщик ряда интересных спектаклей в театрах Москвы и других городов.

данность, а у меня голова ничего не соображает... Давай сговоримся о чем-нибудь.

— Да разве он смотрит за мной?.. Я ведь еще не начинал этюда.

— То смотрит, то нет. Он рассказывал нам про свои репетиции со Станиславским над «Моцартом и Сальери» и иногда поглядывал как-то вскользь на тебя.

— Интересно рассказывал?

— Очень. Понимаешь, оказывается, Станиславский просил, чтобы он, Вахтангов, прошел с ним, Станиславским (!), роль Сальери по «системе» (!!). Чувствуешь? И Евгений Богратионович рассказывает, как ему было страшно идти на первое занятие с К. С. И в конце репетиции К. С. сказал ему, Вахтангову, что он, Станиславский, тоже очень боится, чего от него потребует Вахтангов...¹

— Ну вот, а я сижу тут, как дурак! Вахтангов про меня забыл и рассказывает такие замечательные вещи...

— Довольно! — раздался в эту минуту очень громкий голос Вахтангова, несомненно, обращенный в мою сторону.

Я повернулся к нему с некоторым испугом, думая, что его приказания относятся к моим тайным переговорам с Канцеляром. Мы действительно несколько увлеклись и забыли про непосредственное задание Вахтангова нам обоим.

— Довольно, очень хорошо исполнили этюд! — улыбаясь, повторил Вахтангов, глядя на мое растерянное выражение лица.

— Я ничего не делал... Я ждал, когда вы велите начинать... — совершенно тупо пробовал я почему-то защищаться.

— Это самое ценное, что вы исполнили этюд с таким органическим ощущением, как будто вы ничего не делали,— сказал Вахтангов. — Конечно, дело не обошлось без некоторой режиссерской хитрости с моей стороны: я видел, как вы все испугались, когда я предложил делать этюды. В испуганном же состоянии нельзя в искусство ничего делать. Это первое вам правило по режиссуре. Запишите его себе: ничем и никогда не пугать актера. Поэтому первая моя задача состояла в том, чтобы освободить всех вас раз и навсегда от тех внутренних тормозов, которые начинают действовать у актера, как только произносишь слово «этюд».

— Прежде всего запомните, что в этюде надо всегда действовать, а не переживать. Для того и дается этюд, чтобы в результате д е й-

¹ Репетиции «Моцарта и Сальери» необычайно увлекли Вахтангова, особенно своей возможностью работать с таким великолепным актером, как Станиславский.

Оказывая режиссерскую помощь Станиславскому в его работе над ролью Сальери, Вахтангов стремился как бы вернуть своему учителю все полученные от него знания в сложном искусстве работы режиссера с актером.

с т в и й сами по себе пришли бы переживания. Это не мои слова — это слова К. С. Затем: сыграть этюд ничуть не легче, чем отрывок из пьесы. Преподаватели и режиссеры, которые думают иначе, калечат актеров и учеников. К. С. утверждает, что для того, чтобы сыграть трехминутный этюд, его надо «оговаривать» и «устраивать» в течение часа. Я с этим совершенно согласен. По часам я заметил, сколько у нас ушло времени на подготовку вашего этюда.

Вахтангов взял со стола лежавший перед ним лист бумаги.

— Вот. Мои расспросы об этюдах, которые вы делали, — пять минут. Разговор о том, где «устроиться», — помните, о «печках», — три минуты. Выгораживали вы себе место действия шесть минут. Второй разговор с вами о том, что представляет собой выгородка, в качестве кого вы будете действовать и так далее, — еще шесть минут, итого двадцать минут. А пробыли вы у камина всего... три с половиной минуты.

— Этого не может быть, Евгений Богратионович, — категорически запротестовал я. — У камина я просидел не меньше... пятнадцати минут!

Веселый смех моих товарищей явно подтверждал правильность слов и вычислений Вахтангова.

— Но ведь вы же успели рассказать, Евгений Богратионович, пока я делал этюд, всю свою репетицию со Станиславским над ролью Сальери... Я очень жалею, что не слышал вашего рассказа, я... — пауза и изумление, отразившееся на лицах товарищей, заставили меня остановиться.

Один Вахтангов лукаво улыбался, очевидно, очень довольный всем происходящим.

— Разве я вам рассказывал что-нибудь об этой репетиции? — обратился он к аудитории.

— Нет, — ответило ему сейчас же несколько человек, — вы нам рассказывали, о чем думает и почему именно так, а не иначе действует Горчаков у камина.

Новая неожиданность! Оказывается, пока я обдумывал этюд, Вахтангов разбирал «по косточкам» все мое поведение «на сцене». А как же Канцель?

— Евгений Богратионович, но ведь Канцель мне рассказал о Сальери и вашей репетиции с Константином Сергеевичем. — поспешил я выдать товарища.

— Да, мне необходимо было проверить, способны ли вы оба органически общаться в предлагаемых обстоятельствах, — отвечал Вахтангов. — Вот я и подослал к вам вашего товарища за ширмы. Дал ему тему разговора с вами: мою репетицию с К. С.

— Но ведь вы послали его подстроить мне неожиданность...

— Мы с ним «обманули» вас. Это был так называемый режиссерский прием. Если бы я сказал Канцелю: пойдите, пообщайтесь с Горчаковым,— воображаю, что бы вы оба мне изобразили! Поэтому я прошил пойти и рассказать вам про мою репетицию с К. С. Кстати, такая действительно была, и не одна! — бросил реплику «в сторону» Вахтангов. — Но я предложил Канцелю не прямо рассказать вам о моей репетиции с К. С., а взять за «приспособление» задачу по-дружески поговорить с вами, чтобы не подвести вас иод «неожиданность» с моей стороны. Очевидно, Канцель блестяще вас «разыграл», как говорится, а по существу совершенно точно выполнил мое задание.

— Ничего не понимаю, — горестно сознался я. — Этюда делать не собирался, а, оказывается, сделал. Хотел скрыть от вас переговоры с Володей, а, оказывается, не только выдал себя, но и общался с ним. Думал, вы меня забыли, а вы только мной и занимались. Ничего не понимаю!..

— Это оттого, что я, педагог, тоже включился в общее действие с вами, — отвечал Вахтангов. — Надо было помочь вам освободиться от мышечного напряжения, чтобы вы поняли, что такое настоящая, органическая свобода мышц, и не в простейших упражнениях, которые вы привыкли делать, а в сочетании с задачей, с действием, с общением.

Для этого я просил вас готовиться к этюду, а не делать его на публике, не держать экзамен передо мной и вашими товарищами на исполнение этюда.

— Для этого я сделал вид, что жду, когда вы приготовитесь к этюду, а пока что занимаюсь, объясняю что-то вашим студийцам. Вы легко поддались «обману», так как па самом деле хотели хорошо подготовиться к этюду. Я сделал вид, что забыл про вас, а вы поверили этому и сами забыли обо мне. Верно?

— Совершенно верно, Евгений Богратионович!

— Запомните эти минуты. Это были минуты «публичного одиночества». Они пришли к вам естественным, органическим путем тогда, когда конкретное действие или мысль заставили вас невольно забыть и про всю аудиторию. А обычно актер, делая упражнение на «публичное одиночество», твердит про себя: «Я один, один, один, зрительного зала нет. Я зрителей не слышу, не ощущаю! Я один!» Это какое-то самовнушение, и неверное самовнушение. Зачем себе внушать, что зала и зрителей нет, когда они фактически существуют на расстоянии двух-трех метров от вас, — живут, смотрят, дышат, кашляют, смеются! Ведь вы для них, а не для себя действуете на сцене. Насильственное отчуждение от зрительного зала бессмысленно и противоречит всей сущности театрального искусства. Это и К. С. признает.

Надо, чтобы задача вашего пребывания на сцене по сюжету пьесы

была важнее для вас, чем ощущение себя на публике, на глазах зрителя. Вот в чем сущность «публичного одиночества». Вспомните, вам ведь важнее было найти себе занятие у камина, чем помнить обо мне?

— Важнее, Евгений Богратионович, — отвечал я, вспоминая, как задание Вахтангова найти занятие у камина заставило меня вынуть бумаги из кармана и начать их перебирать.

— Вижу, что вы сейчас мысленно вспоминаете, какая задача отвлекла вас от меня, от «зала» и сосредоточила на действии. Верно?

— Совершенно верно, — отвечал я. — Задача найти дело, занятие у камина.

— Ваши бумаги напомнили вам какой-то, очевидно, жизненный факт.

— За электричество счет не был оплачен, — невольно перебил я Вахтангова.

— Вот-вот, и вы решили его обыграть, попробовать сжечь в камине. Начали бросать бумажки в огонь.

— Неужели все было так понятно? — изумился я.

— Абсолютно. Затем я подослал к вам вашего товарища, как я уже говорил, проверить, можете ли вы общаться на сцене, не выбываясь из задачи, из действия.

Я опять помог вам на первый раз — не сказал, как обычно делают режиссеры: «А ну, идите, общайтесь с партнерами». Я «срежиссировал», не предупреждая вас, момент общения. Вы не выбились из действия. Наоборот, вы довольно ловко, прикрываясь все теми же бумажками, пытались переговариваться с Канцелем так, чтобы я этого не заметил...

— Евгений Богратионович, — осмелился я прервать Вахтангова, — но какая же моя заслуга в том, что я делал, если вы мне все время помогали, устраивали мне в своем роде западни для верного органического действия в этюде!

— Это вы верно сказали — западни! — отвечал Вахтангов. — Да, я подстраивал вам западни, которые вы еще не умеете сами себе подстраивать. К. С. называет эти западни «манками» — от слова «манить», «заманивать», «подманивать» к себе верное самочувствие на сцене. Вот вам второе режиссерское правило для работы с актером. Заслуг ваших в сегодняшнем этюде, пожалуй, действительно, немного. Но ведь и у меня была точно ограниченная задача режиссера. Первое. Доказать всем вашим товарищам, и вам в том числе, что этюд как упреждение не таит в себе ничего страшного, если к нему правильно подойти, то есть оговорить его так же подробно, как мы оговариваем эпизод в пьесе, заставить самих актеров устроить себе свое место действия. Это простое занятие, когда актер сам обставляет по своему вкусу свою «квартиру», имеет громадное психологическое значение для верного

самочувствия на сцене. Я уже применял этот прием сотню раз в упражнениях и на репетициях, и он действует безотказно. Затем надо заставить актера самого найти действие в определенных «предлагаемых обстоятельствах». И именно действие, а не переживание. Но, признайтесь, вам приятно было сидеть у вашего «камина»?

— Приятно...

— Значит, вы переживали приятные мгновения... А если бы я прямо сказал вам: идите и переживайте что-нибудь приятное. Что бы вы сделали?

— Вероятно, пошел бы и чему-нибудь улыбался, — отвечал я, представив себе изображение «приятного» на сцене.

— Вероятно, улынулись бы стереотипной актерской, как говорят, «собачьей» улыбкой.— Вахтангов на секунду изобразил эту всем известную гримасу, вызвав веселый смех присутствовавших. — Ну вот, а мы видели из зала, что вам было приятно сидеть у камина, вы жили своими мыслями и воспоминаниями, но не улынулись.

Так вот, первая часть моей задачи педагога-режиссера выполнена. Я думаю, что тем, кто пойдет сейчас делать следующий этюд, будет уже не так страшно, он будет знать ряд простых законов, которые необходимы для успешного действия в этюде. Второе. Мне надо было, как я вам сказал, познакомиться с личным актерским материалом каждого из вас. Для этого надо не только давать прямые задания актеру, но и незаметно освобождать его артистическую природу от зажимов и штампов. Поэтому я и помогал вам как режиссер. Мне важнее было узнать, что вы собой представляете, чем то, как вы исполняете мое задание.

Вахтангов, как я теперь понимаю, сделал умышленную паузу.

— И что же я собой представляю? — разумеется, не выдержал я испытания паузой.

— У вас есть непосредственность, простота, умение организовать себя и сценическое пространство. А у Канцеля хорошая фантазия, выразительность и темперамент.

Разумеется, как актер-эгоист, я запомнил тогда только то, что сказано обо мне: простота, непосредственность! Умение организовать себя и сценическое пространство!

Урок продолжался. Мои товарищи с большим или меньшим успехом делали этюды, предлагаемые им Вахтанговым. Я же сидел и упивался данной мне характеристикой. Простота! Непосредственность! — эти слова я, разумеется, отнес к своим актерским качествам, чтобы не сказать — талантам! Умение организовать себя и сценическое пространство — это уже режиссура, думал я.

Я не записал остальных этюдов и сейчас очень жалею об этом. Знаю только по разговорам товарищей после урока, что Вахтангов по-

ставленной перед собой цели добился: этюд сделался для нас понятной, увлекательной формой сценического упражнения, потерял свое устрашавшее нас обязательство что-то переживать, фантазировать, импровизировать без определенной и точной жизненной основы. Узнал Вахтангов в тот вечер и артистическую природу, как он говорил, многих из нас.

Но я, повторяю, был полон, увы, только самим собой. Ведь Вахтангов сказал обо мне: непосредственность, простота, организатор! И ближайшие месяцы моя работа была целиком посвящена и подчинена развитию в себе этих качеств. Как организатор «себя» и «пространства» вокруг себя я, пожалуй, кое-чего добился. К Вахтангову с того вечера я «прилип» в буквальном смысле слова. Я встречал его утром, когда он шел на репетиции в Первую студию или в МХАТ, старался узнать, где он будет вечером, и спрашивал разрешения присутствовать на его занятиях в целом ряде студий, в которых он преподавал или ставил спектакли. Ночью я провожал его домой. На мое счастье, оказалось, что он жил совсем близко от меня. Только один из арбатских переулков разделял нас.

Сколько вопросов было мной задано во время этих «проводов» и «встреч»! Сколько замечательных рассказов о Станиславском, Сулержицком, Качалове, Москвине, Леонидове услышал я от Вахтангова! И о нем самом, о его мечте иметь в Москве свой, «народный», как он говорил, театр, в репертуаре которого шли бы такие пьесы, как «Гамлет» Шекспира, «Фауст» Гёте, «Степан Разин» Каменского, пьесы Горького, Луначарского, Ромена Роллана.

С осени этого же года я окончательно перешел в ученики Вахтангова и был принят им в школу Мансуровской студии,¹ зачислен в группу, стремившуюся изучать под руководством Вахтангова основы режиссерского мастерства.

Но, разумеется, занятия с нами шли главным образом по актерскому мастерству. Этим занимались старшие студийцы: Б. Е. Захава, А. А. Орочко, И. А. Завадский, К. И. Котлубай и приглашенные Вахтанговым его товарищи из Первой студии: С. Г. Бирман, О. И. Пыжова, С. В. Гиацинтова.

Первый отрывок, в котором я должен был показаться Вахтангову, был взят из инсценировки «Братьев Карамазовых» Достоевского — сцена Грушеньки и Алеши Карамазова.

Так как я был уверен в том, что моя сила как актера заключается в «простоте и непосредственности», то меня не очень волновало, что основной словесный материал был у Грушеньки, а Алеша отвечал ей сравнительно короткими репликами.

¹ Студия получила свое название от переулка, в котором она помещалась.

На репетициях отрывка я намеренно несколько «нажимал», собираясь блеснуть окончательным результатом—«простотой»—только на показе. Но от своего педагога по отрывку я никаких замечаний за этот «нажим», как ни странно, не получал.

Наступило время показа. Отрывки шли с большим или меньшим успехом, который мы, участвующие, определяли едва уловимой реакцией небольшого зрительного зала Студии в Мансуровском переулке.

Последним шел наш отрывок. Думал тогда, что с большей простотой, то есть с большим исключением, большим самоустранением из действия никто никогда не играл.

Помог мне в этом ощущении и костюм — клубок и сутана скрывали фигуру и лицо, придавали незначительность моей особе. Говорить я старался тихо, спокойно, негромко, благостно, как истый монашек.

После показа отрывков все участники были вызваны в зал, к Евгению Богратионовичу. Вместе с ним «судить» нас собрались и все наши старшие товарищи по Студии.

Характеристику работы исполнителей давал Евгений Богратионович. Это был глубокий, полный разбор личных качеств ученика, его достижений и недостатков, а также оценка работы преподавателя с учениками.

Я внимательно слушал, как Вахтангов хвалил, а порой и поругивал моих товарищей, не очень беспокоясь, что очередь не доходит до меня, — наш отрывок шел ведь последним! Правда, Вахтангов, разобрав сначала все положительные стороны показанных ему отрывков, затем перешел к отрицательным. На какое-то мгновение это смутило меня: наш отрывок не был упомянут ни в том, ни в другом случае. Но самоуверенность моя была велика. «Вахтангов поберег его «на закуску», — решил я. Действительно, такие случаи бывали. Что-нибудь, очень поправившееся ему, Евгений Богратионович иногда приберегал на конец беседы.

Вот Вахтангов упоминает имя моей партнерши. Он не ругает ее, но и не хвалит. Меня это внутренне вполне устраивает. Я великодушен: мне было бы неприятно возвыситься за счет неудачи партнера, и, пожалуй, я испытал бы некоторую ревность, если бы ее похвалили... до меня. Нейтральный тон Вахтангова меня вполне устроил. Еще о ком-то говорил Вахтангов, снова пропустив меня. Я терпеливо жду. Он уже несколько раз скользнул но мне своим легким, но внимательным взглядом, но каждый раз, когда я ждал, что он скажет: «Теперь вот о вас, Николай Михайлович», — его взгляд останавливался на ком-нибудь из сидевших рядом со мной, и я оставался в «запасе», как мне казалось.

Разбор отрывков подходил к концу. Все меньше оставалось товари-

шей, не получивших еще оценки Евгения Богратионовича. «Близится час торжества твоего», — пел во мне голос хвастливого Фарлафа из «Руслана и Людмилы». Но вот и последний участник показа оценен по заслугам. Еще раз взгляд Вахтангова скользнул по всем нам.

Я как-то весь подтянулся, а Вахтангов встал.

— Ну, вот и все, — сказал он, намереваясь, очевидно, уйти.

— Как «все»? — невольно вырвалось у меня.

— А в чем дело? — обернулся на мой возглас Евгений Богратионович.

— Как же... А я? — неуверенно произнес чей-то показавшийся мне чужим голос.

— Что «вы»? — совершенно спокойно и даже с некоторой долей изумления спросил Вахтангов.

— Я... я ведь тоже играл.

— Разве? — еще спокойнее произнес Вахтангов. — А я не видел и не слышал. Простите, вероятно, вас-то я и не приметил, — с утонченной иронией произнес он и вышел из зала.

Все пошли за ним вслед, а я долго еще сидел один в пустом зале и соображал, что же, собственно говоря, произошло?

Через несколько дней я набрался мужества и пошел встречать Евгения Богратионовича после спектакля Первой студии и попросил разрешения проводить его домой.

— Так как же, будем объясняться? — немедленно спросил меня Вахтангов, как только мы пошли Леонтьевским переулком домой на Арбат.

Я молчал: мне объясняться с Евгением Богратионовичем!

— Да, насмешили вы меня. Мне и сейчас еще становится весело, когда я вспоминаю вашу тень на сцене. Вы знаете, это была замечательная тень от роли, от образа, — неожиданно ухватился Вахтангов за понравившееся ему сравнение. — Когда-нибудь мы это используем в спектакле — с беспощадным сарказмом продолжал он. — Роль и ее тень! Это здорово! Если, конечно, нужно по сюжету пьесы. Кажется, у Андреева есть чудесная сказка на эту тему. Следовательно, вы с к а з о ч н о играли!

Тут Евгений Богратионович посмотрел на меня. Выражение моего лица и вся моя фигура, я думаю, являли столь удрученную картину, что доброе сердце Вахтангова не выдержало, он пожалел меня, и беспощадные насмешки сменились советами, которые я всегда вспоминаю с благодарностью.

— Походите по театрам и понаблюдайте за актерами, — сказал мне Вахтангов. — Вы заметите два очень распространенных типа актера. Одна группа старается держаться на сцене, как у себя дома: актеры намеренно небрежны к выполнению своих сценических задач, и эту

небрежность они считают «простотой», близким родственником которой вы себя проявили на показе. Другая группа актеров все время излишне старается и считает это старание и подчеркивание своей добросовестности за некую высокую степень мастерства. Если из двух зол выбирать меньшее, я бы выбрал второе — у них все же текст слышен, и сами они со сцены заметны. Вообще же и те и другие откровенные любители. И те и другие пребывают на сцене в различных ролях не для пьесы, не для воплощения сюжета драматического произведения, а для демонстрации самих себя.

Первые показывают себя, как говорит К. С., в «неглиже», то есть в утреннем, небрежном туалете. Вторые, наоборот, «мастерят» и ведут себя на сцене, «как кокетки, выставляющие напоказ свои туалеты, а подчас и более интимные прелести» (одно из любимейших выражений К. С.). И те и другие не понимают истинных великих задач искусства театра, не уважают зрителя, не считаются с автором и его произведением.

И те и другие любят не искусство, а себя в искусстве — это точная формула К. С. Прошу ее запомнить на всю жизнь. Не оправдывайтесь, не приходите в отчаяние от моих слов! Но имейте мужество сознаться самому себе, что пококотничать своей «простотой» вам хотелось!

— Вы угадали, Евгений Богратионович,— сознался я, вспомнив, как звучала в душе моей ария Фарлафа, когда я услышал тогда на репетиции похвалу Вахтангова.

— Так вот,— продолжал Вахтангов,— я ценю на сцене правдиво и выразительно действующего актера в предлагаемых автором обстоятельствах, с определенно выраженным человеческим характером. Учиться играть надо не на алешах Карамазовых, а на ролях, в которых налицо перечисленные мной элементы. Например, Робинзон в «Бесприданнице». Правда жизни в этой роли налицо. Таких актеришек — приживал богатого дворянина или даже купца во времена Островского и позже было множество. Действий самых что ни на есть выразительных у Робинзона уйма. Надо их найти, определить, а затем уметь выразительно совершать. «Предлагаемые обстоятельства» великолепны в каждой сцене. Характер четко очерчен: гаер, трус, пьяница, но человечинка но без таланта.

Впрочем, вы к Робинзону совершенно не подходите. Возьмите теперь водевиль. Там уж вам не удастся просуществовать в качестве «тени» роли. В водевиле надо всего себя отдавать без остатка. Ах, как гонял нас (меня и Серафиму Бирман) покойный Адашев в водевиле! До трех ночи с восьми вечера. Мы уже на ногах не держимся, а он командует: «Еще раз! С самого начала! И чтобы физиономии были живые, бодрые!» А Сима вся в слезах стоит у кулисы: «Я, Женя, не выйду, я не

в состоянии шага сделать... Я упаду сейчас...». Все уже давно разошлись по домам спать, только мы трое в школе да сторож. Адашев грозно кричит из пустого зала: «Начали!» — и Сима вылетает с веником на сцену, как ни в чем не бывало!

— А какой же это был водевиль, Евгений Богратионович?

— «Взаимное обучение». Но вам он не подходит. Возьмите какой-нибудь на более бытовой основе.

Разумеется, я в точности исполнил совет Вахтангова. В течение нескольких месяцев под руководством О. И. Пыжовой мы работали над мало кому известным водевилем «Ушат».

Показать его Вахтангову в Студии не удалось. Смотрели его старшие товарищи и в общем остались довольны. Водевиль был включен в вечер школьных отрывков. Я играл в нем ревнивого крестьянина. Как-то, в очередном припадке ревности, он попадал в огромный ушат для полоскания белья. Ушат этот помещался на помосте. В критический по сюжету водевиля момент ревнивец вываливался из ушата на пол. Высота, с которой я падал, составляла почти при метра. Сначала, на первых репетициях, было страшновато лететь вниз, но вскоре я привык. Кроме того, я помнил правило: в водевиле надо «жертвовать» всем. Как мне казалось, на этот раз я был очень энергичен и темпераментен.

Случилось так, что Третья студия МХАТ должна была участвовать в большом шефском концерте в доме Реввоенсовета, на Арбатской площади, перед командирами Красной Армии¹. В концерте принимали также участие Вахтангов и его товарищи по Первой студии. В программу концерта по какому-то стечению обстоятельств включили и водевиль «Ушат». Это было для меня первое выступление на «большой публике». Волновался я чрезвычайно, а тут еще как бы мимоходом Вахтангов сказал: «Вот, кстати, и посмотрю ваш водевиль».

Концерт состоялся. В заключение шел подготовленный нами водевиль. Мы привезли с собой все оформление, в том числе и наш огромный ушат на трехметровой подставке. Все действие ведь разворачивалось вокруг него.

Вахтангов выступал как раз перед нашим водевилем, а потом пошел в зал.

Играя, я чувствовал, что «старюсь», что, несомненно, принадлежу сегодня ко второму типу названных мне Евгением Богратионовичем актеров. Но остановиться в своих «стараниях» я не мог. Помню, что громко кричал, то есть «ревновал», и носился по открытой эстрадной площадке так, что с меня пот градом катился. А когда я в финале водевиля выпрыгнул из ушата и довольно ловко, прямо-таки «сел» па

¹ Весной 1921 года.

пол, то зал даже ахнул, не то от испуга за меня, не то от изумления.

Хлопали нам средне. Я чувствовал себя виноватым, но утешался тем, что все-таки из двух разновидностей актеров Вахтангов, как он мне сказал, предпочитает вторых — действующих, «старающихся».

За кулисы Вахтангов не зашел. Но вечером мы столкнулись с ним случайно в коридоре Студии на Арбате.

На моем лице, очевидно, был так явно нарисован вопросительный знак, что Вахтангов на секунду задержался.

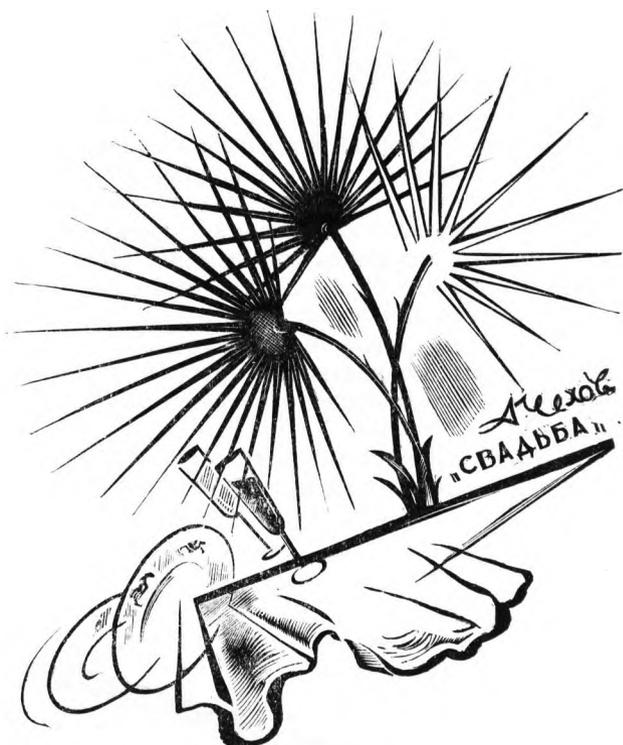
— Да, это, конечно, была сегодня уже не «тень» роли, — сказал он мне.— Но что это была за роль, которую вы играли, этого я вам сказать не сумею. Уж очень шумно было на сцене. Я глубоко сочувствовал вам: вы, вероятно, здорово ушиблись, когда вылетели из ушата.

— Что вы, нисколько...— пробормотал я.

Евгений Богратионович потрепал меня ласково по плечу и прошел мимо.

Таковы были первые уроки, которые я получил от Е. Б. Вахтангова еще в тот период, когда нас обучали актерскому мастерству.





Уроки продолжаютя

Весной 1920 года я провожал Е. Б. Вахтангова после спектакля в Первой студии на Арбат, в Денежный переулок. В хорошую погоду он любил возвращаться домой пешком. Вечер был теплый. Мы шли бульварами и обсуждали положение в Мансуровской студии, работой которой в те дни Евгений Богратионович был крайне недоволен.

— Мне никакой Мансуровской студии больше не надо, — резко говорил он. — Я и так веду работу во Второй студии МХТ — раз, в Студии Гунста¹ — два, в Армянской студии — три, в Габиме² — четыре, с Шляпинской студией все еще не могу расстаться — пять, и так

¹ Драматическая студия под руководством А. О. Гунста.

² Еврейская студия. «Габима» в переводе: сцена, подмостки.

далее — шесть, семь, восемь, девять... кажется, ровно в стольких студиях, сколько их существует в настоящую минуту в Москве. Фигаро — си, Фигаро — ля...— Евгений Богратионович любил напевать самые различные веселые мотивы.

— Но ведь Мансуровская студия — это ваша студия, вы ее руководитель, вы создали ее, вы можете сделать из нее с в о й т е а т р !

— Никогда и никакого театра у меня не будет. Вы все эгоисты. Вы думаете только о себе, а обо мне никто не думает. Почему вы меня уговариваете не бросать занятий в Мансуровской студии? Потому что вы поступили туда, ушли из Шалапинской студии. Что, неправда?

Пришлось сознаться, что Вахтангов угадал мои затаенные опасения. Не возвращаться же мне было снова в Шалапинскую студию!

— Ну, так бы прямо и говорили,— отозвался на мое признание Вахтангов.— А то: «У вас будет свой театр!» —передразнил он очень точно мою несколько обильно украшенную шипящими и свистящими призывками дикцию.

— Театр! Легко сказать это слово! — продолжал он.— Театр — это то, что вынашиваешь, выращиваешь в себе годами, то, что является мечтой всей жизни! И вы предлагаете это бросить под ноги молодым людям, обосновавшимся со своими «отрывочками» в каком-то Мансуровском переулке!

— Это же ваши ученики...

— Нет у меня никаких учеников. А если и осталось несколько человек, то из них в актеры одна Орочко годится!

— Я слышал, что скоро приезжает Завадский.

— Значит, труппа театра Вахтангова будет состоять из двух человек — Завадского и Орочко! Роскошная труппа! Да, простите, я забыл еще вас,— с утонченной изысканностью обратился ко мне Вахтангов.— У меня в труппе будет три актера. Что ж, это уже неплохо!

Я несколько не обижался на иронический тон Евгения Богратионовича, так как знал, что прошедший сезон принес ему много горьких разочарований. Двенадцать актерски одаренных студийцев ушли из Студии еще в 1919 году, и этой зимой Мансуровская студия, в которой оставалось несколько «стариков» и небольшая группа молодежи, с Вахтанговым почти совсем не работала.

Большие замыслы Вахтангова о создании театра на основе своей Студии таким образом рушились, а я уговаривал его снова браться за создание театра. Вахтангов был прав — эгоизм и самоуверенность руководители в основном моими настойчивыми обращениями к нему — просьбами остаться в Мансуровской студии.

И все же я продолжал настаивать.

— Стоит вам только объявить, Евгений Богратионович, что вы хотите, чтобы из Мансуровской студии вырос со временем театр, и к вам

придут десятки и сотни людей,— продолжал я «агитировать» Вахтангова.— За Шляпинскую студию я ручаюсь!

— Ручаться можно только за себя...

— Вы очень популярны в среде театральной молодежи.

— А Станиславский говорит: «Вы, Женя, растратчик! Бросаетесь от одного дела к другому. Так нельзя».

— Потому что вам нужен свой театр.

— Театр... Вот у Чехова был с в о й т е а т р .

— Художественный?

— Нет, свой. Тот, который он создал в своей душе, спектакли которого он один видел.

— ??

— В своем воображении...

— А в Художественном театре?

— Это уже была интерпретация Станиславского и Немировича.

— А вы никогда не ставили Чехова, Евгений Богратионович?

— Рассказы инсценировал. А большие пьесы не ставил. В Студии собирались несколько лет назад «Свадьбу» поставить.

— А мы ее в гимназии играли.

— Хорошо?

— Репетировать было весело.

— Значит, по-вашему, свадьба — это веселое событие в жизни?

— Как будто...

— А по Чехову?

— Не очень!

— Кто же прав — Чехов?

Вахтангов, собственно, не ждал от меня ответа на столь сложный вопрос, и я счел благоразумным промолчать, прикинувшись, что задумался над его словами.

— А может быть, это и не жизнь,— продолжал Евгений Богратионович,— так жить, как у Чехова живут в рассказах. Вот все танцуют, как будто веселятся, свадьбу празднуют, все, «как надо», даже генерала «купили», но это не жизнь! Им кажется, что они живут, а на самом деле это кто-то дергает их за веревочку и говорит им: «Так надо». Вот они и пляшут, ссорятся, мирятся, пьют, едят, любят, ненавидят, покупают, продают...

— Л это не мистика? — спросил я не очень решительно.

— Что именно?

— То, что кто-то дергает чеховских персонажей за веревочку.

— Нет, это одно из возможных решений сценической сущности чеховских пьес,— неожиданно очень весело ответил мне Вахтангов и стал напевать мотив какой-то старомодной кадрили.

Мы шли боковой дорожкой Тверского бульвара. Несмотря на теп-

лый вечер, гуляющих было немного. В те годы предпочитали сидеть под окнами своих квартир, во дворах. Улицы освещались плохо, а на бульварах еще стояли старые газовые фонари, горевшие в лучшем случае тусклым желтым язычком. Пламя мерцало, то затухая, то разгораясь, и тени от листьев деревьев все время метались, как от ветра.

— Почему мистика? — вернулся Вахтангов снова к моей мысли.— Тогда вот и эта пляска теней тоже мистика? Удивительно легко у нас ко всякой мысли привешивают этикетки.

Я почувствовал себя в чем-то виноватым и не нашелся, что ответить Вахтангову. Разговор перешел на другие темы.

Вахтангов сетовал на то, что ему приходится работать как режиссеру на небольших сценических площадках. Увлеченно рассказывал, каким он видит свой театр.

— Снаружи все должно быть очень скромно. Не обязательно, чтобы театр помещался в центре; лучше, чтобы он был, например, на Собачьей площадке или на Новинском бульваре... Обязательно зелень вокруг театра, но не парк. А так, чтобы весной, летом было куда выйти покурить... Может быть, большая терраса, с которой открывается вид па Москву-реку. Это если театр по фасаду выходит на Новинский бульвар, то терраса расположена с другой стороны, в бельэтаже. Зимой терраса закрыта стеклянными шторами-щитами. После спектакля все щиты раздвигаются и весь прокуренный воздух улетучивается. Боже мой, какая мерзость «курилки» в театрах! Стены в этих помещениях так пропитаны никотином, что даже днем от них по всем этажам распространяется отвратительный, испорченный воздух. И МХАТ не избежал этой участи при всем внимании К. С. и Владимира Ивановича к здоровой театральной обстановке: верхнее фойе в театре погибло оттого, что рядом с ним курительная комната... Внутри театр должен быть очень светлым. Никаких излишних украшений, барельефов и декоративных панно. Стены с панелями светлого дерева. В каждой комнате панель из другой породы: светлого американского ореха, бука, ясеня, клена, кипариса... Как замечательно пахнут свежие листья фанеры разных пород! Как-то я увлекался выпиливанием и покупал в специальном магазине фанеру и доски разных пород. Как они пахли! Принесешь домой с мороза в тепло, дерево начинает согреваться и наполняет комнату тончайшим ароматом, как свежесрубленная новогодняя елка... Панели должны быть некрашеные, неполированные, естественного цвета. Их надо ежедневно протирать, и театр будет наполнен всеми лесными запахами.

Как соединить искусство с природой? Прав К. С., когда говорит, что самый гениальный художник — это природа! Как перенести ее в город? Прежде всего чистота, абсолютная, совершенная чистота. Кто бро-

сил бумажку на пол,— вон из театра; кто не поднял замеченной им бумажки, поленился нагнуться,— пять дней не имеет права приходить в театр, репетируют и играют спектакли его дублеры. Запрещение приходить в театр должно быть самым страшным наказанием актеру. Итак, чистота, великолепная вентиляция. Перед спектаклем по всем коридорам и помещениям, примыкающим к зрительному залу, расстилаются ковры и специальные дорожки, заглушающие любой звук, который может извне проникнуть в зрительный зал. Зрительный зал — не больше чем на восемьсот человек. Ни один драматический актер, как бы он гениален ни был, не в состоянии захватить, «потрясти» большее число людей. И то, подумайте,— один против восьмисот! Это чего-нибудь да стоит! Даже на войне так не бывает — один на восемьсот!

— Но ведь в спектакле бывает занято много актеров.

— А ведут спектакль почти всегда два-три актера. А когда каждый из них остается наедине со зрительным залом, в монологе, например,— один против восьмисот! А что в его распоряжении? Лицо, голос (не оперный и без музыкальной партитуры такого, скажем, гения, как Чайковский!), движение, переживание, темперамент! И этими артистическими качествами своей природы он должен передать мысль автора-драматурга, взволновать ею восемьсот человек, приковать к себе их внимание, заразить их своим чувством, повторяю: потрясти их!

— Это в драме, трагедии?

— Совершенно безразлично, в каком жанре. Сейчас вы по молодости лет этого не понимаете, а со временем поймете, что любой жанр может оказывать на зрителя впечатление, потрясающее все человеческое существо. Я все это говорю к тому, что помещение театра должно помогать актеру каждой деталью своей конструкции, а не мешать ему, как мы это видим пока что. Так вот, зрительный зал должен быть так построен, чтобы со всех мест было одинаково хорошо видно и слышно актера; для этого зал не должен быть слишком большим — драма это не опера и не балет.

В драматический театр зритель идет смотреть, по выражению К. С., «жизнь человеческого духа», и ни одно самое тонкое движение человеческой души, выражение глаз, почти неуловимый жест актера не должны пропасть для зрителя. Лучше всего построить зал без ярусов, балконов и боковых лож. Амфитеатр — идеал зрительного зала.

Когда-то в Художественном театре достигали того, что зал еле заметно погружался в темноту, занавес раздвигался бесшумно. Теперь и в МХАТ свет вырубают рывками, занавес шуршит и из-за него доносятся нежелательные звуки. Но здесь все же следят за тем, чтобы так не случилось. Это уже много! А в других театрах?..

Нет, у меня в театре этого не будет! Я хотел бы сделать когда-ни-



ОСОБНЯК НА АРБАТЕ, В КОТОРОМ 13 НОЯБРЯ 1921 ГОДА
ТРЕТЬЯ СТУДИЯ МХАТ ОТКРЫЛА СВОЙ ПЕРВЫЙ СЕЗОН

оудь такой опыт: помощник режиссера дает знак актерам начинать играть. Они играют, а занавес раскрывается только через минуту так бесшумно, что они этого не заметили, и зритель почувствовал, что перед ним открылся не занавес, а открылась страница жизни... А то теперь помощник режиссера говорит: «Раз!»—электрикам, «Приготовились!» — актерам, «Два!» —опять электрикам, «Начали!» —актерам, «Занавес!» — машинисту. Занавес скрипит, актеры откашливаются, зрители сморкаются, электрики хлопают крышкой своей будки — и все это означает, что несмазанные колеса телеги, именуемой «спектакль», закрутились.

Пропущена самая важная, самая торжественная минута встречи зрителя с произведением искусства.

— А как же в итальянском театре Комедии масок?

— Там все наоборот! Все подчиняется общению зрителя с актером: зрителя еще на улице, перед входом, приглашают в театр! Там действуют совсем другие законы и традиции. Но законы и традиции, а не любительщина, не театральное мещанство, не обывательское представление об искусстве, а то и просто халтура!

Эх, если бы получить хорошее помещение, пусть даже не театральное, из него сделать театр — такой, как хочется! Но на это надо иметь право! Надо работать, надо воспитать, приготовить актеров. стыдно, нельзя быть на иждивении у своего народа!

Я знал, что у Евгения Богратионовича были широкие, интересные замыслы, что ему хотелось попробовать свои режиссерские силы на постановке таких пьес, как «Фауст» Гёте, трагедии Байрона, трилогия Сухова-Кобылина... А для этого нужны были преданные искусству люди, талантливые актеры, театральное помещение, средства.

Как мне хотелось в тот вечер, чтобы у Вахтангова все это появилось немедленно, завтра же! Он говорил с таким увлечением, с такой чудесной верой в какой-то замечательный, необычный театр, с верой в непреложность и необходимость осуществить свои грандиозные замыслы.

Да, Вахтангов мог быть таким «непоследовательным». Начав разговор с того, что он не может и не хочет иметь свой театр, своих учеников, что невозможно осуществлять свои режиссерские планы, Вахтангов, увлекшись, закончил вдохновенным рассказом о будущем советского театрального искусства, о своем горячем желании создать новый, созвучный времени театр.

Крепко запомнился мне этот вечер!

Прошло около двух месяцев. Евгений Богратионович не бросил занятий в своей Студии в Мансуровском переулке, и вокруг него вновь собралась группа преданных учеников.

Вернулся в Студию Ю. А. Завадский. Ему тогда же Вахтангов по-

ручил общее руководство всей работой. Коллектив студийцев оказался довольно многочисленным, так как летом 1920 года умер А. А. Гуист и ученики его Студии влились в состав Вахтанговской студии. Б. Е. Захава привел своих учеников из Мамоновской студии (в числе их были И. М. Толчанов, Е. В. Ляуданская, О. Н. Басов). Из Шаляпинской студии к Вахтангову также перешло много студийцев (среди них были Р. Н. Симонов, Н. П. Яновский). К концу лета был устроен новый прием тех, кто хотел учиться актерскому мастерству под руководством Вахтангова. От пессимистических ноток в оценке работы Студии, звучавших весной у Вахтангова, не осталось и следа.

Евгений Богратионович в это лето был особенно весел и энергичен. Работа в Мансуровской студии кипела. Готовили «Чеховский вечер», возобновляли «Чудо св. Антония» Метерлинка, работали над отрывками из «Электры», комедии «Свои люди — сочтемся», над одноактными водевилями. В «Чеховский вечер» была включена и «Свадьба».

Я не застал первых репетиций этой пьесы, но все утверждали, что они были очень интересны. Роли были уже все распределены, не хватало лишь исполнителей для двух персонажей: матроса Мозгового и шафера. Эти роли на репетициях по очереди исполнял кто-нибудь из «гостей» на свадьбе.

Репетиции без Вахтангова вели Завадский и Котлубай. Вся атмосфера в Студии произвела на меня большое впечатление. Среди студийцев отсутствовал тот налет богемы, который царил в те годы в многочисленных московских драматических студиях. Это было вполне объяснимо: тяга к искусству среди молодежи была чрезвычайно сильна. Студии самых разнообразных направлений рождались, как грибы после теплого дождя. Искусство захватывало все более и более широкие круги молодежи, разрушая свою кастовую дореволюционную скорлупу. Не хватало квалифицированных руководителей, чтобы вести все студийные коллективы. Предоставленная в ряде случаев себе самой, молодежь получала очень отвлеченное представление о трудностях, связанных с профессией актера. Она не работала, не изучала подлинных законов театрального искусства, но, встречаясь ежедневно в студиях, предавалась бесконечным спорам о «новом» искусстве, а заканчивала часто эти споры вечеринкой. Эти богемные содружества не приносили большого вреда участникам, но не имели, разумеется, прямого отношения к настоящему театральному искусству.

Студия Вахтангова была построена на других принципах. Малейший привкус богемы в поведении кого бы то ни было из ее членов пресекался «па корню». Воспитание артиста в человеке отличалось у Вахтангова четкостью поставленных задач и, главное, решительным требованием строгого соблюдения студийцами высоких моральных и этических норм. Вахтангов, педагог и воспитатель, не только следовал

заветам К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в деле воспитания и обучения молодежи, но и развивал полученные им от своих учителей знания, обогащал их, пропуская эти знания через свою артистическую индивидуальность.

Если студиец говорил о чем-то, даже непосредственно относящемся к вопросам театра, искусства, но в чересчур повышенном тоне, с излишней, показной страстностью, что всегда так любимо «принципиально» настроенной молодежью, дежурный по Студии (была такая «должность») вносил и вешал на стену компаты, в которой велся спор, аккуратную дощечку с надписью: «Служенье муз не терпит суеты» — вешал и совершенно спокойно уходил, без всякого намека на укор или нравоучение, так, как будто он вывесил расписание репетиций на следующий день.

И удивительно, какое магическое действие имели эти несколько табличек с надписями!

Говорили, что этот прием был заимствован Вахтанговым у Сулержицкого,— я читал об этом в воспоминаниях о Первой студии МХАТ. Но и в Мансуровской студии, если кто-либо не в меру и не по существу острил и веселился, дежурный бесстрастно проносил через всю комнату шутовской колпак с колокольчиками, надетый на высокий шест. Была и такая мера: в углу на маленький столик ставился граммофон с испорченной пластинкой. Если актер-спорщик или актер-«философ» (а такие всегда находятся в театральном коллективе) вступали на репетиции в спор с режиссерами или товарищами, в такой спор, который грозил прервать деловое течение репетиции, дежурный обязан был пустить в ход пластинку, шипевшую и бормотавшую одну и ту же назойливую фразу.

Больше всего мы не любили табличку, которая появлялась, когда кто-либо из нас позволял себе некорректное поведение на репетиции. На этой табличке было начертано: «У старого Ноя было три сына: Сим...», дальше шли точки. Кто был этот Сим и чем он прославился? Яфет — третий сын — тоже личность загадочная... Тогда второй сын... Но разве мог этот отпрыск Ноя иметь что-то общее с кем-либо из нас?..

Эти приемы воздействия были весьма наивны и могли бы, конечно, выродиться в легкую игру, если бы Вахтангов не завел обычая все подобные инциденты заносить в журнал Студии. Каждому дню занятий в Студии в этом журнале была отведена отдельная страница. Заполнял ее ежедневно все тот же дежурный студиец, а Вахтангов, придя на занятия, садился и прежде всего требовал этот журнал.

Вот тут-то и выяснялось, что благодаря этим простым приемам Вахтангов имел возможность составить себе подробную картину жизни Студии в те дни, когда его не бывало в ней, и даже проследить поведение каждого из нас.

По некоторой неровности характера — то ли робости, то ли горячности — мне на первых порах отводилось довольно много места в этом журнале.

— Так-с,— говорил Вахтангов, перелистывая журнал,— Николаю Михайловичу посвящены за эту неделю две записи. Вот: «Резко и несправедливо осудил своего партнера по отрывку Н. П. Яновского, опоздавшего на репетицию не по своей вине». Вторая: «Крайне удивился, получив в «Свадьбе» роль шафера. Сказал, что не помнит даже, есть ли такая роль в пьесе...».

Несколько секунд Вахтангов раздумывал над этими записями.

— Сколько времени вы у нас в Студии? — спросил он меня.

— Около трех недель.

— А с Николаем Павловичем Яновским вы сколько времени знакомы?

— Мы с ним еще в Шаляпинской студии работали.

— Кажется, вы там поставили целую пьесу?

— «Революционную свадьбу». Вы ее видели, Евгений Богратионович.

— Какую роль играл в ней Яновский?

— Генерала.

— Не главную?

— Нет.

— А вы были режиссером: небось командовали им? Как вы скажете, Николай Павлович?

— Нет, что вы,— вступился Яновский,— Коля был очень внимательным режиссером.

— Это вы из товарищеской солидарности выгораживаете Горчакова. Человек вы сдержанный, серьезный, а ваш друг не прочь покомандовать, прикрикнуть... Не знаю, как вы на это смотрите,— снова обратился ко мне Вахтангов,— но я считаю, что в театре надо себя сдерживать, как можно меньше кричать. А уж в Студии, в которую вы пришли, по вашим же словам, учиться режиссуре, быть резким, несправедливым к товарищу...

— Евгений Богратионович, я вам все объясню...

— Вы мне лучше объясните,— не дал мне договорить Вахтангов,— как это вы не помните роли шафера в «Свадьбе»? Вот что меня удивляет. Такой начитанный юноша, хочет стать режиссером, и вдруг — не помнит роль шафера! Замечательная роль, и как раз требует присуших вам качеств режиссера. А ну-ка, скомандуйте: «Гран-рон, силь-ву-пле!»¹

Пришлось скомандовать.

— Давайте, поможем Николаю Михайловичу режиссерски понять

¹ Большой круг, прошу вас!

роль,— обратился Вахтангов к сидевшим в зале студийцам, в большинстве своем участникам «Свадьбы».— Кто-нибудь сыграйте нам на пианино раз десять подряд известную вам кадрили из нашей «Свадьбы», а гостей и исполнителей других ролей прошу пуститься в пляс под командой и руководством шафера, бывшего режиссера Студии имени Федора Ивановича Шаляпина Эн. Эм. (!) Горчакова. Он знает десятки фигур кадрили!

— Евгений Богратионович, откуда мне зпать?

— Хороший режиссер все знает! — безапелляционно объявил Вахтангов.

По своему небольшому опыту общения с Вахтанговым я знал, что в таких случаях спорить с ним не имеет смысла и... пустился, как говорится, в пляс, тем более что это явно был очередной режиссерский урок.

В течение двух часов все исполнители основных ролей и гости, поощряемые восклицаниями Евгения Богратионовича, носились в бешеном танце.

— Веселее, веселее,— командовал Вахтангов.— Почему вы ограничиваетесь площадкой сцены? Николай Михайлович, объявляйте «ля шен — цепочку» и айда по всем комнатам! На сцену возвращайтесь через зрительный зал. Змеюкина и Ять — в цепочке последняя пара, они оторвались и пока цепочка несетя по другим комнатам, Ляуданская и Лобашков (исполнители названных ролей.— *И. Г.*) успевают сыграть свою сцену с «атмосферой».

— Режиссер Горчаков! Плохо работает воображение. Каждый раз, когда будете проводить танцующих мимо меня, провозглашайте новую фигуру. Ваш «гран-рон» мне осточертел. Вы не знаете текста роли шафера! У него неисчерпаемый запас фигур. Он славится этим на всю Таганку.

И я выдумывал на ходу все новые и новые названия, не всегда сам представляя, как их выполняют мои товарищи.

— «Петит корбей — маленькая корзиночка!» Сквозь «ля порт — ворота!» «Летуаль — звездочку!» — приходилось мне объявлять и переводить одновременно.

— «Ах,— думал я,— если бы Вахтангов сказал мне об этой задаче заранее, как бы я к ней подготовился!»

Я не понимал, что никакая подготовка к этому танцу — режиссерскому упражнению — Вахтангова не устроила бы. Он импровизировал, создавал отдельные моменты будущей постановки в процессе решения поставленной им актерам задачи. Мы танцевали, проигрывали на ходу отдельные сцены, а он создавал нам те «предлагаемые обстоятельства», ту атмосферу, в которой, по его мнению, могли происходить события, выведенные в пьесе Чехова.

— Нюнин пришел во время кадрили. Не останавливая танца, он пристроился к мамаше и, пританцовывая возле нее, сумел ей рассказать все, что надо, про генерала! Ять и Апломбов поссорились друг с другом тоже в танце, находясь на разных концах цепочки. Свечи и лампы начинают гаснуть от воздуха, пришедшего в движение от танцев. Лакеи не успевают поправлять лампы... Заведующий светом, займитесь этим эффектом! — Некоторые из гостей на ходу, в танце, успевают что-то съесть и выпить. Но никто ни на секунду не останавливает для этого танца. Лакеи с подносами помогают этой задаче. Они где-то встречают танцующих и сопровождают тех из них, кто пьет и ест.

— Режиссеры, учитесь на практике, какие упражнения нужны для каждой пьесы.

Мы понимали, что так не будет, да так и не было на спектакле, но это своеобразное упражнение на ритм и самочувствие гостей в «Свадьбе» нас увлекало — и мы изо всех сил старались выполнять задания Вахтангова.

Отчаянный пляс продолжался уже больше часа. Одна фигура кадрили сменялась другой, между ними иногда по знаку Евгения Богратионовича возникали отдельные сцены: мамаша и Апломбова, грека Дымбы с отцом, Змеюкиной и Ятя! Голос у меня охрип от «танцкоманд», по выражению Вахтангова, да и все мои товарищи настолько устали, что почти механически выполняли свои па. Каждый думал про себя: сейчас будет перерыв.

Вахтангов, действительно, хлопнул в ладоши и даже позвонил в колокольчик.

«Наконец-то», решили мы, и кто где стоял, там и опустился на стул, скамейку, подоконник.

— Великолепно! — раздался голос Вахтангова.— Вот так вы будете каждый раз останавливаться, как только я позвоню. Но,— подчеркнуто резко произнес Евгений Богратионович,— в те минуты, которые я вам буду давать на роздых, вы обязаны каждый перегляднуться с теми, кто будет от вас находиться справа и слева, и подумать,— снова резко подчеркнул Вахтангов: «все, что я вижу вокруг,— люди, предметы, комната, да и я сам, — существует или мне все это только кажется?» Понятно? — спросил всех нас Вахтангов.

— Как будто бы и понятно,— ответил ему Кудрявцев, исполнитель роли жениха Апломбова, не очень уверенным голосом.

— Ну, а если что и непонятно, то поймете позже,— спокойно продолжал Вахтангов— Главное, между двумя кусками танца по моему сигналу остановиться, почти неподвижно замереть, в какой бы позе кто ни оказался, посмотреть на партнера и подумать, а затем снова броситься в танец! Так, мол, надо! Так принято! Так бывает на свадьбах! И нечего тут долго думать! Пляши!

Вахтангов резко хлопнул ладонью по столу, и кадрили возобновились. Каждую секунду мы ждали звонка для остановки и мысленно примерялись к заказанной нам режиссером паузе. Но Вахтангов сигнала не подавал. Время шло, усталость накапливалась, и мы уже стали забывать о том, что нам предлагал сделать Евгений Богратионович.

И как раз в ту секунду, когда мы перестали ждать его сигнала, резкий длительный звонок заставил всех нас почти одновременно прекратить танец.

Вспомнили, что надо замереть, опуститься на предмет, около которого каждый из нас находится, посмотреть друг на друга, подумать о том, вьются ли это все, или во сне. Словом, каждый из нас вспоминал и слишком долго приготавливался исполнить задание Вахтангова.

— Не то! Нечего тут философствовать! — раздался громкий голос Вахтангова из зала.— Остановиться, посмотреть и подумать надо мгновенно, а не тратить на это полчаса. Еще раз!

И снова заиграла кадрили, и снова мы завертелись в «гран-ронах», «шенах» и прочих фигурах танца. Но на этот раз мы не распускались, не забывали, что нам предстоит сделать по знаку Вахтангова.

Зазвенел колокольчик. Мы оборвали танец. Замерли в той позе, в которой нас застал сигнал, посмотрели друг на друга.

— Лучше, гораздо лучше. Вот только подумать никто не успел,— раздался снова голос Вахтангова.— Дальше! Танцуйте!

И снова заиграла кадрили.

Звенел колокольчик Вахтангова, мы останавливались, замирали, смотрели друг на друга и действительно думали: не во сне ли нам все это представляется?

Не помню, после какого по счету звонка мы услышали вдруг из зала совсем другой голос Евгения Богратионовича. В нем не слышалось ни упреков, ни требовательных указаний.

— Молодцы! — сказал Вахтангов.— Здорово поработали. Идите все сюда, ко мне. Поговорим «о непонятном».— Его голос звучал ласково, мягко. Лицо озаряла та особенная улыбка, за которую стоило вдвое больше работать.

— Ничего не дается легко в искусстве,— обратился он к нам, когда все разместились в зале.— Вы думаете, вам одним было трудно плясать сейчас на сцене после утомительного дня! ¹ А мне? Мне тоже было нелегко... Начал-то я с я?урнала... То, что там про Николая Михайловича написано, это ерунда... Он исправится! Но в журнале записаны ваши самостоятельные занятия «Свадьбой». И эти записи мне не по-

¹ В это лето почти все студии совмещали работу в учреждениях с вечерними (а чаще — ночными) занятиями в студии Вахтангова. «Освобожденных», которые могли бы целиком отдавать свои силы любимому делу, почти не было.

нравились. В них много «умнейших» мыслей о Чехове, а о самой атмосфере, жизненной и сценической атмосфере «Свадьбы», ни гу-гу. Пока я придирался к Николаю Михайловичу, я все время думал, как бы мне вас погрузить самым простым и реальным способом в верное самочувствие всех этих ятей, дымб, мозговых и т. д. и т. и. Пусть, думаю, попляшут. Свадьба без кадрили не бывает. На свадьбе танцуют, хочешь не хочешь. Так надо! Вот я про все это думаю, а вы танцуете. Николай Михайлович старается свою вину искупить, разрыдается!.. А я вам еще масла в огонь подливаю. «Веселей», кричу, хоть и вижу, что от вас уже пар идет.

Вот тут-то я и подумал: интересно посмотреть, какие все эти прыгунчики обыватели, когда танцуют, и какие, когда на несколько секунд очухиваются, приходят в себя от бессмысленного, но необходимого свадебного ритуала! И увидел! Не сразу... В первой остановке вы просто забыли задачу, а пока вспоминали, все опущенное на остановку время ушло. А потом наладились. Молодцы! Но вы понимаете, что я не зря, не из режиссерского каприза заставляю вас два часа подряд танцевать кадрили!

Мне захотелось дать вам наглядный урок режиссерского творчества, решения режиссером задачи, не сходя с места. Участвовавшим в этюде это, наверное, трудно понять. Ну, а те, кто вместе со мной наблюдали репетицию из зала, поняли это?— обратился он к студийцам, не принимавшим участия в кадрили.

— А мне показалось, что вы ищете ритмическую форму, ритм, в который можно было бы включать все сцены,— сказала Котлубай.

— Ритм — это верно, а ритмическую форму — неверно. Я искал, действительно, тот внутренний ритм,— подчеркнул Вахтангов,— ритм жизни чеховских персонажей, который пронизывает каждую секунду их жизни. А остановки, что, по-вашему, они означают?

Тураев¹. Это замечательно, когда все останавливаются. Получается такой застывший символ, вроде гоголевской сцены в финале «Ревизора». Гротеск!

Вахтангов. Ну вот, я только того и ждал, чтобы кто-нибудь вклеил мне это слово. Я ищу правильное самочувствие с зеленой молодежью, стараюсь практически подвести ее к конкретному пониманию чеховской «Свадьбы», заставляю жить, думать именно в эти секунды остановок, а мне говорят: «застывший символ», «гротеск»! Режиссеры из молодых, не слушайте Натапа Осиповича!

Тураев. Евгений Богратионович, я хотел передать свое впечатление.

Вахтангов. Свое впечатление! А где это вы видели в театрах

¹ Натан Осипович Тураев — актер, один из старейших студийцев Вахтанговской студии.

настоящий гротеск, чтобы у вас сложилось такое впечатление от сегодняшнего упражнения па ритм и самочувствие актера в предлагаемых автором обстоятельствах?

Тураев. Но вы сами часто говорили, что гротеск—это высшая форма сценического выражения содержания драматического произведения.

Вахтангов. Говорил и утверждаю это. Для Чехова гротеск совсем не обязателен. Л теперь, вместо того чтобы искать содержание чеховской «Свадьбы», эти молодые люди вообразят, что им надо играть какой-то гротеск. А молодые режиссеры начнут упражняться в таких «гротесках».

— Гротеск — это прием, позволяющий актеру, режиссеру внутренне оправдать яркое, конденсированное содержание данного произведения. Это, я бы сказал, предел выразительности, точно найденная форма для сценического воплощения самой глубокой, самой сокровенной сути содержания. Для режиссера это — завершение его творческих поисков в органическом сочетании формы и содержания спектакля... Я рассердился на Натана Осиповича за то, что одно из самых сложных, но великолепных понятий в искусстве он прикрепил к нашему очередному учебному упражнению.

Котлубай. Но ведь, в самом деле, получается очень выразительно, когда быстрый ритм сменяется паузой, остановкой...

Вахтангов. Главное — жить в этой остановке, а не механически держать паузу. Жить, думать, действовать. Они,— Вахтангов указал на участников «Свадьбы»,— пока это делают очень слабо. Прошу вас, Ксения Ивановна, заниматься этим всю неделю и идти в этих занятиях не от формы: танец — остановка — танец, а от содержания. Каждый исполнитель должен дать себе четкий ответ — почему он столько танцует, почему останавливается все вокруг.

Щукип. У тапера пальцы костенеют. Нужно всегда хоть на две секунды встряхнуть рукой, как говорят музыканты,— сбросить пальцы.

Вахтангов. Замечательное выражение и отличное оправдание остановки. Принимаю его целиком. И никаких «гротесков». А уважаемого товарища с его символами и гоголевскими ассоциациями на репетиции без меня не пускать. Чехов не Гоголь! О том, что такое Чехов, мы еще подумаем, но не в форме разглагольствований, как это записано у вас в журнале. К следующей встрече каждый исполнитель обязан назвать свой любимый чеховский рассказ и в четырех строчках передать его «зерно»!

Котлубай. Зерно?

Вахтангов. Это новое в учении Константина Сергеевича. Роль, пьеса несут в себе «зерно». Из него они рождаются. «Зерно» — это первооснова пьесы и роли. Стоит верно найти «зерно», и можно, исхо-

дя из него, играть пьесу, роль. Я этим сейчас увлекаюсь, работая в Первой студии, мне надо все это проверить на себе. А вы думайте. Думайте, думайте об этом!

В этот вечер больше не репетировали. Евгений Богратионович занялся с группой «стариков» организационными вопросами, а мы, «режиссерская» молодежь, горячо обсуждали все события вечера, вспоминали рассказы А. П. Чехова, сравнивали их друг с другом, решали, кто какой рассказ больше любит и за что. Домой Вахтангова провожали, как всегда, чуть что не всей студией.

Всю следующую неделю усердно репетировали с Котлубай паузы-остановки, чтобы блестяще сдать их Вахтангову.

Евгений Богратионович пришел в назначенный час. На сцене была приготовлена тщательная выгородка, свадебный стол украшали многочисленная «съедобная» бутафория, бутылки разнообразнейших форм с этикетками всех сортов вин, наполненные, как полагается во всех театрах, крепким холодным чаем. Все помещения Студии были чище чистого. Двери распахнуты настежь, чтобы гости вихрем пронеслись по комнатам, у шафера имелся запас кадрильных распоряжений, печка весело горела в фойе, так как несколько дней стояла очень сырая погода.

У этой-то печки и задержался Вахтангов, придя в Студию в тот вечер.

— Вот это по-чеховски, — сказал он, садясь против открытой печной дверцы. — Когда-то мы репетировали в Первой студии «На большой дороге» Чехова. Действие там происходит в кабаке ночью, зимой. Жарко горит печь, все собрались вокруг нее. Сулер¹ перед началом репетиции требовал, чтобы обязательно топили настоящую голландскую печь в фойе, садился перед пей, смотрел на огонь, а потом начинал репетировать... Почему-то имя Чехова обязательно связывают с такими вот «уютненькими» минутами человеческой жизни. А на самом деле, какой это «неуютный», «жестокий» автор! Вот вы выбирали себе из его сочинений «любимый» рассказ к нашей сегодняшней встрече. Назовите мне несколько.

- «Ионыч»...
- «Дама с собачкой»...
- «Ванька»...
- «Попрыгунья»...
- «Бабы»...
- «Тапер»...
- «Палата № 6»...
- «Анна на шее»...

¹ Леопольд Антонович Сулержицкий — один из организаторов Первой студии МХАТ, режиссер.

— Довольно,— остановил нас Вахтангов.— Ну что ж, имеется ли хоть в одном из названных вами рассказов благополучный конец?

— Весьма относительные в смысле благополучия концы, — с присущей ему несколько замедленной манерой расстановки слов произнес Щукин.

— И вот эта «относительность» позволяет обывателю рассматривать рассказы Антона Павловича, как «веселенькие», а пьесы — как «утешительные» драматические повести о том, что жизнь, несомненно, станет лучше, а пока... «давайте чайку попьем и помечтаем», — произнес Вахтангов нарочито подчеркнутым «чеховским» тоном, вздохнул, возвел глаза к небу и, с поразительной точностью копируя излишне сентиментальную интонацию какой-то исполнительницы роли Ани из «Вишневого сада» сымпровизировал на тексты чеховских героев: «Не плачь, милая мама, не плачь! Мы насадим новый сад, прекрасней прежнего... Мы еще увидим небо в алмазах!»...¹

Мы молчали, не зная, как реагировать на едва уловимую ноту иронии в том, как произносил Вахтангов текст Чехова.

— Нет, пьесы Чехова я ставил бы, как очень жестокие произведения, в которых жизненный реализм не смягчен никакими «настроениями», певучими интонациями актеров, а доведен до предела, — продолжал Евгений Богратионович. — Разве я решился бы когда-нибудь сказать о себе, сказать публично, в печати, то, что говорит устами тапера о писателе Антон Павлович: «Малый ты славный, с душой, а нет в тебе этого, знаешь, огня, желчи, силы... нет азарта, и почему ты не аптекарь, не сапожник, а писатель, Христос тебя знает!» «Описывает, бедняга, спящих гласных, булочных тараканов, осеннюю непогоду... описывает именно то, что давным-давно уже описано, изжевано, переварено...».

Эти слова тапера о своем друге-писателе Вахтангов произнес с необычайной силой. Он не «сыграл» нам их, не продекламировал, они прозвучали так, как будто он говорил их о самом себе.

Неожиданно он открыл крышку пианино, стоявшего у стены нашего маленького фойе, и сыграл бурную музыкальную фразу.

— Так-то вот, дорогие мои, — повернулся к нам Вахтангов, резким толчком заставив кружиться круглую табуретку от пианино. — Думаешь, что живешь, существуешь, пишешь, работаешь, играешь, а оказывается, это черт тебя дергает за веревочку... А это из какого рассказа? Не знаете? И я не знаю,— и Вахтангов, задумавшись, стал глядеть на огонь в печи.

¹ Тексты из пьес воспроизводятся здесь и дальше в том виде, в каком они произносились на репетициях, хотя Вахтангов сам неустанно требовал точного соблюдения авторского текста.

— А как же юмор, поэтичность? Разве эти качества не характерны для Чехова? — спросил кто-то.

— Еще как характерны, — подхватил немедленно мысль говорившего Вахтангов. — Эти качества спасают Чехова от полного неприятия, осуждения жизни, от глубокого пессимизма, которым могло бы быть пронизано его дарование...

Но обыватель принимает его поэтичность за дешевый сентимент, его юмор — за «веселенькое». Чехов хочет своими рассказами заставить людей хоть чуточку приоткрыть глаза на мелочность и пошлость, которыми они себя окружают. «Взгляните на себя на секунду со стороны», — как бы говорит он. А обыватель не хочет это делать, он не хочет себя видеть в «Ионыче», в «Человеке в футляре», в «Попрыгунье», в «Анне на шее»... «Смотри-ка, как ловко написал про нашего соседа Чехонте, — говорит своей жене мещанишко, прихлебывая утром чай с лимоном. — Ох, подлюга, весело пишет!» — И при этом даже не вспоминает, что его супругу тоже зовут Анечкой и что он тоже рассчитывает получить орден в петлицу к Новому году.

— Значит, чеховский юмор не доходит до читателя?

— Читатель читателю рознь. Но зато теперь, после революции, Чехов зазвучит в тысячу раз сильнее, в этом я уверен! С обыватели сбили спесь, и он уже не склонен «веселиться», читая рассказы Чехова, как это он делал в царское время, когда весь строй жизни ограждал его от чеховской иронии... Послушайте, — неожиданно прервал свой рассказ Вахтангов. — А может быть, нам ввести в нашу «Свадьбу» чеховского тапера? Может быть, и остановки нашей кадрили происходят оттого, что такой вот тапер играет-играет кадрили, да вдруг остановится и как заплачет!..

И на наших глазах Вахтангов вдруг снова повернулся к пианино, резко взял какой-то аккорд и... зарыдал, склонившись над клавишами.

Большинство из нас впервые присутствовало на такой встрече с Евгением Богратионовичем. Мы замерли, потрясенные его яркой импровизацией, а Вахтангов, вернее — «тапер», взял себя в руки, как говорится, выпрямился на табурете и в необычайно быстром темпе заиграл «нашу» кадрили.

— Танцуйте, танцуйте... сидя на месте, — неожиданно бросил он нам через плечо.

Еще несколько секунд мы недоумевали, как это нам «танцевать, сидя на месте», но нас выручили наши старшие товарищи, наш режиссер Котлубай.

Они подсказали нам, что надо, не отрываясь от места, искать ритм и движение корпуса, рук, повороты головы, соответствующие тому ритму кадрили, который предлагал нам наш «тапер» — Вахтангов.

— Распоряжайтесь,— шепнула мне Котлубай, и я начал вполголоса произносить свои шаферские команды.

— Гран рон, силь ву пле! А гош! А друат!..¹

И в маленьком фойе возник своеобразный танец. Мы жили и двигались, не сходя с места, как предложил нам Вахтангов, по у пас было полное ощущение, что мы неслись, как обычно на репетициях, по всем апартаментам свадебного помещения. Одного только мы не могли преодолеть: наши глаза все время возвращались к «таперу».

Вахтангов не произносил монолог чеховского тапера вслух. Но вся его фигура, его необычайно выразительные руки, спина, какие-то полупшепотом произносимые им иногда отрывочные восклицания, па дветри секунды замедленная музыкальная фраза, то убыстрявшийся, то совсем почти замедленный ритм кадрили — все это подтверждало нам, что Вахтангов всецело жил, действовал в образе чеховского персонажа.

И когда, наконец, случилось то, чего мы все время ждали, когда оборвалась снова музыка кадрили и, упав лицом па клавиши, Вахтангов зарыдал, мы, не удержавшись, бросились к нему... и в тот же миг перед нами предстало строгое лицо Евгения Богратионовича.

— Это еще что такое? — резко спросил он. — Я вам помогаю влезть в шкуру чеховских людишек, рассказываю, рисую вам их отношение к жизни, вхожу в «игру» вместе с вами, а вы изволите «жалеть» Вахтангова! Какая чушь! Хороши артисты, режиссеры! Да ни один из гостей и не взглянул на тапера, а вы?

— Почему остановилась кадрили? Опять этот идиот нализался? Зачем его позвали на свадьбу? — вот о чем подумали апломбовы, яти, змеюкины в ту минуту, когда оборвалась музыка. Будущие режиссеры, учитесь, как включаться в действие вместе с актерами. Не все же командовать с режиссерского места. А вы, видите ли, размякли, расчувствовались: «Ах, как, мол, играет, переживает наш Евгений Богратионович»... Назад, по местам!

И, не глядя больше па нас, Вахтангов резко повернулся к пианино, ударил по клавишам, и кадрили «понеслась»!

Мы поняли урок Вахтангова и с огромным увлечением вернулись уже не только к прерванному танцу, но и к поискам в себе того отношения к таперу, которое нам подсказал Евгений Богратионович.

Дважды еще, но каждый раз по-новому, импровизировал Вахтангов перерывы-остановки в кадрили от лица чеховского тапера, по мы уже не бросались, разумеется, к нему на помощь, как это было вначале.

Каждый в своем образе находил отношение и даже какие-то слова к этим паузам, и, вероятно, в какой-то мере это Вахтангова удовлетво-

¹ Большой круг, прошу Вас! Налево! Направо!

ряло, так как замечаний мы не получали, а он сам продолжал играть свою таперскую кадрили.

...И снова оборвалась музыка, а Вахтангов, повернувшись на табуретке, вдруг опустился на одно колено перед Ляуданской.

— Сжальтесь! Сжальтесь, очаровательная Анна Мартыновна! — произнес он страстным шепотом и каким-то неуловимым движением подправил вверх несуществующие усики.

И снова мы были изумлены неожиданным превращением Вахтангова в телеграфиста Ятя. Но Ляуданская не растерялась и точно, в тон и ритм вахтанговского обращения ответила:

— Ах, какой вы... Я уже вам сказала, что я сегодня не в голосе.

— Умоляю вас, спойте! Одну только ноту! Сжальтесь! Одну только ноту!

И Вахтангов, легко поднявшись с колен, устремился к пианино, быстрым движением взял лежавшую на нем гитару¹, снова принял прежнее положение у ног Змеюкиной и запел, перебирая струны:

Глядя на луч пурпурного заката,
Стояли мы на берегу Невы...
Вы руку жали мне...
Промчался без возврата
Тот сладкий миг —
Его забыли в ы . . .

Вахтангов очаровательно напевал этот старинный романс, но почему-то брал звук несколько в нос, и это придавало какую-то специфическую характерность (телеграфистскую, ятевскую, как показалось нам!) его пению.

С середины куплета Ляуданская стала ему подпевать без слов и очень естественно остановила его, слегка ударив бумажным веером по плечу:

— Надоели...

— Нет, вы просто безжалостны, — продолжал Вахтангов, прервав пение. — С таким голосом, извините за выражение, не акушерством заниматься, а концерты петь. И Евгений Вограгионович снова взял за гитару.

Я вас любил, любовь еще, быть может,
В груди моей угасла не совсем...

¹ Вахтангов не имел специального музыкального образования. Его любимым инструментом была мандолина. Он легко «подбирал» почти па любом инструменте понравившийся ему мотив. Он требовал, чтобы гитара, губная гармоника, мандолина всегда находились в комнате, где шла репетиция.

Ляуданская немедленно присоединилась к Вахтангову, так как этот романс был из роли Змеюкипой и она его давно разучила.

Но пусть она вас больше не тревожит,
Я не хочу печалить вас ничем! —

спели они вдвоем...

— Нет-нет, я не в голосе сегодня! Нате, махайте на меня веером! Жарко! Эпаминонд Максимович, — обратилась Ляуданская к Кудрявцеву, игравшему Апломбова. — Что это вы в меланхолии?..

Вахтангов не дал ей закончить обращение Змеюкиной к жениху. Он встал, отложил в сторону гитару и сказал:

— Женитьба — шаг серьезный! Надо все обдумать, всесторонне, обстоятельно. А вашу дочь, — обратился Вахтангов к актрисе Шухминой¹, — я съем с кашей, если вы не отдадите мне сегодня же выигрышных билетов. Я человек благородный!

— Ну и нудный же ты человек, Эпаминонд Максимович! — отвечала Шухмина Вахтангову по роли, так как мы уже понимали, что, обращаясь к нам от лица персонажей чеховской «Свадьбы», Вахтангов преследовал определенную задачу. И действительно, он обошел «по кругу» всех исполнителей и с каждым провел короткий диалог.

Спрашивая и отвечая в этих коротких сценах, Вахтангов с поразительной легкостью перевоплощался в тот персонаж, от имени которого он вел диалог.

В течение какого-нибудь часа этой необычайной репетиции мы увидели Вахтангова — Апломбова, Вахтангова — Дымбу, Вахтангова — Жигалова, Вахтангова — Нюнина.

В чем заключалось перевоплощение Вахтангова? Во всем. Менялся тембр голоса — он скрипел в Жигалове; появилась какая-то пластическая повадка — Вахтангов слегка кривил «колесом» ноги в Дымбе; ребром ладони ударял Вахтангов по спинке стула, читая нотацию Настасье Тимофеевне от имени Апломбова.

Но, что самое главное, — менялось отношение Вахтангова и ко всему окружающему, как только он начинал новый диалог.

...Дошла очередь и до меня, шафера! Вахтангов стоял против меня, но не говорил ни слова. Его можно было принять за любого гостя. Передо мной находился подвыпивший человек с лукавой усмешкой и, как мне казалось, с грустным укором наблюдал за выражением моего лица. Чего ждал от меня Вахтангов? Я мучительно перебирал в уме весь текст шафера.

И вдруг... Я вспомнил ремарку Чехова к одной из реплик шафера: «Спешит воспользоваться наступившей паузой».

¹ Татьяна Митрофановна Шухмина играла мать невесты, Настасью Тимофеевну.

Не в ней ли ключ к паузе, которую «держал» Вахтангов, стоя передо мной?! Какие же слова следуют за этой ремаркой? Замечательные, необычайно подходившие к тому, что мы сейчас, только что, переживали, наблюдая за игрой Вахтангова!..

— Милостивые государи и милостивые государыни! — объявил я отчаянным голосом, боясь, что кто-нибудь перехватит пришедшую мне в голову мысль. — В сегодняшний, так сказать, день, в который мы собрались все в кучу для чествования нашего дорогого, нашего любимого... Ура! — невероятно высоким голосом кричал я. — Ура!

Мои товарищи по пьесе поняли мой гост, мой хитрый замысел.

— Ура! — подхватили они и по праву гостей чеховской «Свадьбы», поддерживающих своего шафера, и как участники репетиции, так замечательно проведенной Вахтанговым!

Один Вахтангов сделал вид, что не понял нашей бурной овации его таланту.

— Вот это голос! — сказал он, улыбаясь, и похлопал меня по плечу. — Настоящий шаферский, отчаянный и восторженный в одно и то же время. Запомните его. А ну-ка, еще раз!

— За здоровье жениха и невесты! Ура! — снова прокричал я, стараясь попасть в прежнюю тональность.

— Молодцы! — обратился ко всем присутствующим Евгений Воградионович. — Я почти доволен вами. Какова была цель моей сегодняшней репетиции? Погрузить вас в сферу чеховских мыслей, в круг его отношений к жизни. Сбить привычный театральный штамп произхождения чеховского текста, когда его обильно насыщают сентиментальными интонациями.

— Зародить, вызвать в вас такое отношение к жизни чеховских героев, с ее пошлостью, мещанством, как к жизни трагической или хотя бы искренне-драматической. Что-то тут удалось, так как отвечали вы мне по существу, не ломаясь и не кривляясь! Ведя с вами как партнер диалоги от имени разных действующих лиц, я старался вам подсказать «зерно», как говорит К. С., образа. Конечно, я мог прожить в «зерне» всех ваших персонажей очень недолго. Вам же надо вжиться в них так, чтобы существовать в них полчаса на сцене. Но мой подсказ был режиссерским, а вы будете работать, расширять, растить свое «зерно» актерски, то есть не показывать будете, как я это делал в течение двух-трех минут, а жить, действовать в нем бесконечно, сколько потребует репетиция. Для этого ищите, тренируйте в себе прежде всего отношение Дымбы, Жигалова, Апломбова, невесты, Змеюкиной, Ятя ко всему, что вас окружает в пьесе. Это урок и режиссерский: уметь подсказать «зерно» актеру.

Я не хотел долго разговаривать с вами о роли, о характере, о «зерне», попробовал вовлечь вас в непосредственное действие, сам вклю-



НАСТАСЬЯ ТИМОФЕЕВНА — Т. М. Ш У Х М И Н А
«Свадьба» А. П. Чехова
Дружеский шарм Г. В. Шукина

чившись в игру, в действие, в чеховские диалоги. Это урок молодым режиссерам.

— Кто-то спросил сегодня о поэтичности Чехова. Сейчас уже поздно поднимать эту тему. И я и все вы устали. Но поговорить об этом необходимо будет. Несомненно, что Чехов насквозь пронизан поэзией — своей особенной, чеховской. Основа ее — чувство природы, чудесной русской природы! И ощущение человека, всей своей жизнью тесно, неразрывно связанного с природой. Как правы были Немирович и Станиславский, когда во всех пьесах Чехова искали сценическое выражение и воплощение природы: дождя, ветра, солнечных зайчиков в комнате и даже тех «комаров» в «Вишневом саду», против которых так протестовал сам Чехов.

— Протестовал, а сам о них сколько написал, об этих несчастных комарах! Я как-то нарочно подсчитал — в шестидесяти семи его рассказах фигурирует комар! Натурализм, говорят... Если переборщить, то натурализм. Может быть, и МХАТ где-то увлекся этим больше, чем требовало поэтическое начало чеховских пьес. Но путь был верный, единственный!

— Довольно, заболтался. До следующего раза. И, чтобы сыграть мне всю «Свадьбу» без остановки! Пять раз подряд!

Мы вышли с Вахтанговым из Студии. Лил дождь, было холодно, неуютно. Чувствовалась близость осени.

— Где ты, весна?!—как-то необычайно тоскливо произнес неожиданно громко Вахтангов. И сейчас же спросил нас своим обычным голосом: — Откуда это? Из какого рассказа? Не знаете? Прочтите «Осень» — это одно из самых поэтических произведений Чехова.

* * *

В один из ближайших вечеров мы собрались и прочли рассказ «Осень».

Читали мы по очереди — кто хуже, кто лучше, но каждый старался как можно глубже проникнуть в суть рассказа, чтобы почувствовать ту поэтичность, о которой говорил Вахтангов.

Увы, обмениваясь мнением о прочитанном, мы никак не могли найти в этом рассказе особенных признаков поэзии. Наоборот, он нам показался куда более прозаическим, бытовым (чтобы не сказать — натуралистическим), чем многие другие рассказы Чехова.

Окончательное суждение решили вынести после разговора с Евгением Богратионовичем.

К очередной репетиции готовились добросовестно: танцевали кадрили до изнеможения, репетировали диалоги, «прогнозили» несколько раз всю пьесу.

К приходу Вахтангова затопили печку, хотя на улице было тепло. Но мы помнили о том, что Л. А. Сулержицкий требовал топить печку в дни репетиций чеховских пьес, и на всякий случай затопили.

На сцене было все выгорожено, как полагалось по задуманному плану: параллельно рампе стоял свадебный стол, обильно уставленный блюдами и винами; полуарка делила сцену на две части: передний план для свадебного заседания и задний — для танцев.

Вахтангов пришел поздно, усталый и, не обратив никакого внимания на топившуюся в фойе печку, прошел прямо в зал. Он велел сразу открыть занавес и долго смотрел на приготовленную к репетиции сцену. Мы стояли «на выходах», за кулисами, одетые в приблизительно верные эпохе и характерам действующих лиц костюмы.

— Вы думаете, это наилучшая планировка? — спросил он режиссера Котлубай.

— Мы хотели показать всех исполнителей лицом к зрителю, как вы сказали, — отвечала Ксения Ивановна.

— Пусть сядут за стол!

Через минуту мы заняли свои места за свадебным столом. В центре сидели жених и невеста, от них «по старшинству» в обе стороны расположились гости обоего пола.

— Для речей это еще годилось бы, — сказал Вахтангов. — А как танцевать кадрили, где? За столом? Он срежет все фигуры. Да и стол поперек всей сцены — очень уж фронтально! Не Чехов!.. Оказывается, вы уже всех одели! — прибавил он скептически, как будто только в эту секунду заметил наши костюмы. — Ну что ж, пусть помучаются в костюмах... У вас стол из скольких частей состоит?

— Мы сделали сплошной щит, — отвечала Котлубай.

— Таких столов не бывает в природе. Их всегда составляют, если оказывается нужен даже такой большой, как ваш. А почему все сидят ко мне лицом? Я не вижу ни одной спины!

— Вы сами хотели, чтобы все лицом к зрителю сидели.

— Я этого не мог хотеть потому, что так не бывает. В какой-то момент действия может получиться, возникнуть такая мизансцена, но к ней надо прийти, оправдать ее. А у вас выходит, что стол приставлен к стене и поэтому никто не сидит по одной стороне. Это нелепо. Разрежьте щит стола на две части. Пила есть?

— Есть, Евгений Богратионович.

— А ну давайте, я вам помогу.

Сбросив пиджак, Вахтангов отправился на сцену помогать тем из нас, кто ведал постановочными делами. Вахтангов любил сцену не только из зрительного зала. Он любил лепить из глины яблоки, груши, бокалы, а потом клеить по ним формы, варить папье-маше для бутафории, любил выпиливать отдельные предметы реквизита, строгать

бруски для декораций, натягивать проволоку вместо колосников для «сукон», драпировать тканью окна и двери, расставлять мебель по сцене.

И на этот раз он с увлечением отдался, как нам казалось, чисто физическим задачам.

— Не прикасаться к столу без моего распоряжения! Нет ли двух-трех небольших столов? Тащите их сюда, на сцену. Покройте их салфетками. Все бутылки на два стула поставить. Очень аккуратно! Все столовое серебро, то есть ножи, вилки, ложки,— на один из столиков. Весь хрусталь — на другой! Столы, стулья, занятые посудой и бутылками, стоят в разных местах сцены, но не посередине ее. Все венские стулья — в ряд по заднему сукну, в одну линию! Скатерти и салфетки — на другой стол!

Мы старались выполнять распоряжения Вахтангова как можно быстрее и точнее. На сцене стало жарко, мужчинам пришлось снять сюртуки и фраки, а женщинам подвязать повыше подола бальных платьев. Щит унесли пилить в соседнее помещение. Работы хватало на всех!

— Эх, если бы ввести такой момент в «Свадьбу», — раздался голос Вахтангова опять уже из зала. (Мы не заметили, когда он, размети середину щита четкой красной линией, успел вернуться в зал.) — Все трудятся в ноте лица, готовясь к свадебному пиру! Во всяком случае, пробуем начинать «Свадьбу» без стола. Все заготовлено, но отделимости размещено на разных столах, а частично и на двух-трех стульях! Посреди зала высится лишь пальма в кадке. Где пальма? Без пальмы не может быть «Свадьбы»!

— К следующему разу, Евгений Богратионович.

— Вы смеетесь? Пальма нужна сегодня, сейчас! Без нее нельзя дальше репетировать, вокруг нее строятся все мизансцены в первой части пьесы. Кто немедленно изобретет пальму, — кликнул клич Вахтангов, — тому награда... не знаю еще, какая, но придумаю.

Через несколько минут посреди сцены возвышалась принесенная со двора небольшая бочка, обвитая гофрированной бумагой. В ней крепко-накрепко был укреплен ствол из двух сложенных вместе швабр; верхушку «ствола» украшали три (новых!) веника, в которые были вплетены длинные полосы той же зеленой гофрированной бумаги. Все вместе взятое, если хорошо прищуриться, действительно походило на... пальму!

Вахтангову пальма понравилась, и мы услышали снова ряд энергичных режиссерских распоряжений.

— Большие столы стоят с двух сторон зала. Они накрыты скатертями, на них стоят стопки тарелок и блюд, а еда, вина, серебро и хрусталь находятся на отдельных столиках. А то еще гости раньше

времени всё съедят. Вот около одного из столиков и происходит сцена супругов Жигаловых: «...да не тычь ты вилкой в омары...», а под пальмой грек встречается с отцом невесты, и они, прячась за пальму, «повторяют по маленькой». Графин Жигалов прячет от жены, а рюмки они в рукаве держат.

И Вахтангов, как обычно, начал импровизировать, показывая, как грек держит в рукаве рюмку и при этом ловко танцует, не обнаруживая последней. Тут Щукин по собственной инициативе сразу вступил в этот этюд: он спрятал свою рюмку, как и Вахтангов, налил греку из графинчика, как будто прямо в рукав, не забыв и себя. Затем Щукин и Вахтангов, хитро подмигивая друг другу, выпили из «рукавов», весело рассмеялись, уселись под пальмой на край кадки и начали играть сцену Дымбы и Жигалова.

— Пить во всякое время можно, — произнес Щукин. — У вас в Греции тигры есть?

— В Греции все есть, а текст надо и в этюде произносить совершенно точно. Как у Чехова написано про тигров?

— А тигры у вас в Греции есть? — совершенно точно по тексту сейчас же ответил Щукин.

— Ну вот, то-то же... Впрочем, об этом в другой раз. Сегодня у меня задача другая.

И Вахтангов опять вернулся в зрительный зал.

— Попрошу теперь всех сесть на стулья по заднему плану. Но не вразбивку, а так, как сидели за столом. В центре — жених с невестой, а от них — по старшинству. Что бы ни делали гости на свадьбе, где бы ни сидели, какой бы танец ни плясали, всегда сохраняется этот глупейший ранжир: жених и невеста в центре, остальные — по степени значимости.

За время этой короткой речи мы все успели разместиться, как нам указал Евгений Богратионович. Те, кто смотрели из зала после репетиции, говорили, что мизансцена получилась эффектная: «Перед нами пустая сцена, а линия сидящих гостей уходит с обеих сторон в кулисы и кажется, что их бесконечное число, а виден только «центр».

— Теперь, не сходя с места, оправдайте мне эту мизансцену, — донесли к нам из зала слова Вахтангова. Предположите, что вас фотографируют для так называемого семейного снимка. Режиссеры, помните, что надо уметь любую мизансцену оправдать.

Почти все начали приводить в порядок свою одежду, прическу, цветы в петлице.

— Приготовиться! — громко скомандовал Вахтангов, очень точно воспроизводя типичные интонации фотографа. — Попрошу замереть и не мигать на аппарат глазами. Держу с вами момент от щелчка до щелчка! — Вахтангов снова импровизировал!

Он щелкнул пальцами — пауза нам казалась невыносимо долгой. Кто-то не выдержал и фыркнул.

— Отставить,— совершенно спокойно, «профессиональным» тоном произнес Вахтангов. — На каждого, кто будет портить снимок, я насчитываю рубль. Попрошу снова спокойствие. Смотреть поверх меня в одну точку! Даю раз!

Это был фотограф-южанин, одессит, средних лет, с усталым выражением глаз. Чувствовалось, что он так привык к своей профессии, к нелепому поведению тех, кого снимал, что только по привычке делал все свои шаблонные замечания.

— Попрошу внимания. Аппарат фиксирует вас с математической точностью. За выражение лица не отвечаю, — уныло говорил Вахтангов, уже не глядя на группу. Отвлекаясь в сторону, он пристально изучал этикетки вин на бутылках.

И Вахтангов снова щелкнул пальцами, и снова несколько человек не выдержало. А вернее, всем нам хотелось еще послушать Вахтангова в роли фотографа.

— Пластинка вся! Я с вами больше не играю, — разгадал моментально наш нехитрый замысел Евгений Богратионович. Давайте-ка я лучше послушаю, как гости поют хором на свадьбах. У Чехова этого нет, но, чтобы помочь вам сплотиться в одну компанию, но не актеров, а чеховских персонажей, — подчеркнул Вахтангов, — очень полезно проделать ряд общих для всех действий, возможных в предлагаемых автором обстоятельствах. Пойте! Режиссеры, записывайте упражнения!

— А что именно петь? — спросил кто-то.

— Все, что угодно. Что кому захочется...

— Но ведь тогда хора не получится.

— Не беспокойтесь, получится то, что надо. Пойте!

В разных местах нашего свадебного зала раздались голоса запевал. Кто тянул «Вниз по матушке по Волге», кто «Стеньку Разина», кто «Ах, вы сени, мои сени...». Одни из гостей присоединились к первой песне, другие — ко второй, третьи... Разноголосица получилась чрезвычайная.

В первые минуты нам казалось, что какофония была нестерпимая. Однако, как ни странно, через некоторое время мы к ней привыкли, и каждая группа поющих стала в своем роде общаться через слова своей песни с соседними группами.

Вахтангов позвонил в колокольчик, и мы замолкли.

— Впечатление весьма своеобразное, — сказал он. — Что-то невероятно грустное по своему «зерну» в этих отдельных группах, живущих каждая своим мотивом. У этих обывателей не хватает художественного вкуса даже на то, чтобы затянуть какую-то общую песню. Бездар-

ность, тупая пошлость идет от них. Запомните и в этом этюде свое отношение друг к другу, группа к группе и... к песне, к чудесной русской песне, которую вам удалось так талантливо опошлить, — с веселой иронией добавил Вахтангов.

— Что же делать? Иногда ради искусства, ради задачи показать до дна всю мерзость обывательщины приходится идти и на сознательное искажение лучших сокровищ души народа.

А русская песня — это душа народа. Она тоскует, ободряет, укоряет, возвышает тех, кто ее любит и ценит. Как знали, как глубоко чувствовали и понимали наши лучшие писатели песню, какое большое место уделяли ей в своем творчестве. Ни один не прошел мимо: Пушкин, Гоголь, Некрасов, Тургенев, Кольцов, Майков, Островский... Поставить бы когда-нибудь «Бедность не порок»... А?

— Ну-с, все это лирика. Давайте работать дальше,— продолжал Вахтангов. Давайте искать, отбирать другие моменты сценического действия нашей «Свадьбы». Стол у нас, значит, разделен на две равные части, и мы можем его сервировать, как говорят французы, в любую минуту. Вот и проделаем это.

— То, что я вам сейчас предложу, относится одновременно и к психологии образа, и к умению актера все, что угодно, оправдать на сцене, и к его умению работать в этюде, и к работе режиссера над мизансценой...

Вахтангов задумался на минуту, мы же, находившиеся на сцене, были крайне заинтересованы его вступлением.

— Вот с какого конца подойдем к тому, что я задумал, — продолжал Евгений Богратионович. — Вы все остаетесь на сцене теми, кем были до сих пор: персонажами чеховской «Свадьбы» с теми зачатками «зерна» каждого образа, которые мы успели с вами накопить, нажать за все репетиции.

Вы все собрались на свадьбу, пели, танцевали, сплетничали, ссорились, мирились, занимались ухажерством, жульничали по-мелкому и так далее.

И все поглядывали на расставленные по разным местам посуду, вино, столы так, как они расположены сейчас у нас на сцене, поглядывали и думали: когда же ужин?

А к столу всё не зовут! Во-первых, нет генерала; во-вторых, хозяин зала обещал десяток лакеев, а приставил к вашей «Свадьбе» только двух. Остальных отправил на более выгодную работу. Он содержит несколько залов, обслуживая их одновременно. И сегодня в одном из его предприятий нужно было экстренно устроить богатые поминки, вот туда-то и отправились восемь из десяти обещанных лакеев. «Обойдутся и двумя»,— решил хозяин-антрепренер.— «Свадьба — не поминки. Гости сами могут, если понадобится, себе помочь. Ну, сброшу потом

десятку с арендной платы за зал. Скупердяи Жигаловы еще меня же поблагодарят!»

— Это, так сказать, предуведомление. А сыграть вам надо следующее: гости до того натанцевались и наголодались, что охотно исполнят любое задание отца и матери невесты лишь бы поесть да попить.

Настасье Тимофеевне и ее супругу известно, что больше двух лакеев у них сегодня не будет. К тому длинному разъяснению, которое я сделал, чтобы ввести вас в «предлагаемые обстоятельства» этого куса пьесы, у супругов Жигаловых текста нет. Сочинять новый не надо. Жигалов, как сказано у Чехова, произнесет: «Господа, покорнейше прошу! Пожалуйста! Ужинать! Молодые люди!» И вот тут-то всем гостям потребуется сообразить и понять, чего от них ждут хозяева. Ясное дело, что два имеющихся в нашем распоряжении лакея поставят столы — это ведь самая тяжелая работа. Попрошу столы поставить по диагонали через сцену, а не параллельно рампе. А затем каждый гость должен сообразить, что он может взять и поставить на стол, не унижая своего звания и чина... Ну-ка, прикиньте в своем воображении и назовите мне вслух, кто что предполагает делать по сервировке стола.

Воцарилось молчание. Мы смотрели на расставленные перед нами столы, столики, стулья с бутылками, закусками, блюдами и примерялись, что каждому делать. Вахтангов терпеливо ждал.

— Омара я никому не отдам,— раздался голос Шухминой — Настасьи Тимофеевны. — Омар для генерала, да и вообще большие блюда буду сама на стол ставить.

— А я — столовое серебро, вилки, ложки, ножи,— сказала, «не выходя из образа» невесты, низким голосом Некрасова.— Может быть, это наше «семейное» серебро-то!

— Может быть! — согласился с ней Вахтангов.

— Тогда мое дело — вино! — объявил Кудрявцев — Апломбов.

— А я уж за грибки маринованные и прочие закусочки возьмусь, — тоже в «зерне» роли произнес Щукин — Жигалов.

— Только цветы! Могу цветами украшать стол, — проворковала томно Змеюкина — Ляуданская.

— Украшайте, украшайте, чудно! — в тон ей ответил от лица Ятя Вахтангов.

Предложения следовали одно за другим, и вскоре все задачи по сервировке нашли своих исполнителей.

— Ну-с, а теперь начнем. Сидите и пойте все. Смотрите одновременно с тоской на заготовленный, но недоступный вам пока ужин. Настасья Тимофеевна подойдет к мужу, что-то ему скажет и... Прошу сыграть этюд. Но без всякой суеты, оправдав все: как садиться, когда столы не накрыты; как приступить к ужину, которого нет на столе; что прилично мне делать и так далее. Все понятно?

— Как будто все.

— Пойте.

И мы затагнули снова по группам свои песни, устремив грустные взоры на столы. А затем услышали приглашение Щукина:

— Господа, покорнейше прошу! Пожалуйте! — и Борис Васильевич сделал широкий жест, приглашая всех в переднюю часть зала. — Пожалуйте! Ужинать! — еще громче возгласил он. — Ужинать! Молодые люди!

И то, как было им произнесено последнее обращение — «молодые люди», и жест, которым Щукин выразительно указал на заготовленные к ужину вина, закуски, посуду, подсказали и облегчили нам задачу — оправдать наши действия по сервировке стола.

Лакеи немедленно составили оба покрытых скатертями стола почти по прямой диагонали сцены от левого угла зрительного зала.

Наступила небольшая пауза-заминка: что делать дальше? Кому начинать уставлять стол?

Шухмина первая двинулась к «вспомогательному» столу с блюдами и с помощью еще двух женщин-гостей торжественно поставила блюдо с омарами на середину свадебного стола. За ней лакеи быстро стали вносить и расставлять посуду, невеста принялась раскладывать серебро. Мужская часть гостей под предводительством жениха мгновенно украсила стол винами, а Дымба и Жигалов — закусками; Змеюкина порхала вокруг и разбрасывала по столу какие-то бумажные цветы из вазы.

К нашему общему удивлению, вся церемония сервировки произошла чрезвычайно быстро. Накрыв стол, большинство гостей из деликатности отошло в сторону, как бы любуясь своей работой. Откуда у нас взялось такое оправдание? Кто первый подтолкнул всех на это неожиданное приспособление к действию? Насколько помнится, исполнители ролей Ятя и Змеюкиной...

— Дорогие гости, милости просим! Садитесь! — очень удачно уловила момент пригласить всех к столу Шухмина. И чеховский текст, как говорится, великолепно «лег» на создавшуюся мизансцену.

На этот раз мы все расселись по обе стороны стола, стараясь не заслонять главных персонажей, разместившихся, конечно, лицом к зрительному залу. Мы продолжали разговаривать, пользуясь чеховским текстом, и удивлялись втайне, почему Вахтангов нас не останавливает.

Неужели мы верно, хорошо играли?

А между тем прошла уже по тексту ссора Ятя с Жигаловым и Апломбовым, гости развели противников по разным углам стола, и те, кто сидели спиной к зрителям, оказались на ближнем и дальнем концах стола.

«Вот только для чего Вахтангов велел разрезать щит стола на две части?» — под шумок общего говорка спрашивали мы друг друга, делая вид, что усердно заняты свадебным пиршеством. Мизансцена-то образовалась опять открытая к публике!

Пришел Нюнин. Привел «генерала». А мы все играли по тексту, и Вахтангов нас не останавливал! Встречу с «генералом» мы по собственной инициативе провели на первом плане, перед столом. Представившись «генералу», вернулись за стол, и снова часть гостей села спиной к зрителям, а «генерала» посадили между женихом с невестой и родителями, в самый центр стола. Этот центр, естественно, пришлось на стыке двух составленных столов и распиленного нами щита.

Играли уже сцену с «генералом», а Вахтангов все не останавливал нас! Это уже походило на чудо. Не ушел ли он из зала? Нет! Я поглядывал самым краешком глаза в зал, стараясь не выдать своего любопытства. Иначе мне грозило попасть под одну из самых убийственных и знакомых нам реплик Вахтангова:

— Кто это в зал глядит? Пожалуйста, сюда, на мое место, а я пойду за вас играть на сцену! Посидите, порежиссируйте! (А так случилось: Вахтангов шел на сцену и играл чью-нибудь роль, а на его месте сидел готовый сквозь землю провалиться «режиссер».)

Итак, искусно поглядывая изредка в зал, я видел Евгения Богратионовича на его обычном месте. Начался следующий эпизод спектакля — «скандал». Ревунов-Караулов обращал свои морские команды к матросу Мозговому, сидевшему наискось от него, по другой стороне стола. Басов, игравший роль старого моряка, под влиянием нахлынувших на него чувств встал и крепко уперся руками в край стола. И вдруг стол, до этой секунды казавшийся одной прямой линией, подался вперед под натиском капитана Ревунова и образовал своим острым углом выступ.

Прозвучало еще несколько команд по тексту пьесы. Басов сделал еще два-три резких движения вперед, и стол, сломанный теперь под острым углом, но соединенный покрывавшими его скатертями, стал двигаться вперед, поддаваясь натиску капитана. Казалось, что белый катер, полный народа, плывет вперед, подчиняясь распоряжениям седого капитана, который командует, стоя на носу своего корабля.

Эффект, очевидно, был столь неожиданным, столь выразительным, что в зале послышались восторженные восклицания студийцев, присутствовавших на репетиции, и даже два-три робких аплодисмента — робких потому, что Вахтангов не поощрял такого открытого изъясления чувств зрителями репетиций.

А мы продолжили «плыть на корабле», так как невольно тянулись за движущимся свадебным столом: ведь нужно было удержать на сто-

ле бутылки, бокалы, посуду. И так уже что-то звенело, падало, рвались наши паруса — скатерти.

Получалось явное безобразие, с точки зрения Настасьи Тимофеевны, и в то же время очаровательной наивностью звучала у Басова вся эта игра-импровизация Ревунова-Караулова в капитана корабля!

В конце концов, Настасья Тимофеевна остановила размышлявшего старого моряка! Басов отлично сыграл паузу, когда Ревунов-Караулов осознает свое жалкое положение обманутого человека. Его «Человек, человек! Выведи меня отсюда!» прозвучало почти трагически.

Пьеса была сыграна до конца. Вахтангов позвал нас всех в зрительный зал.

— Ну что ж, — обратился он к Басову, — вы мое задание выполнили. А трудно было?

— Пет, Евгений Богратионович, — отвечал Басов. — Вернее, было трудно в первую минуту: встать, навалиться на стол, оправдать это не только лишним бокалом выпитого вина, а устремлением к своему брату, матросу Мозговому. А потом я увлекся своим капитанским мостиком и мне было очень удобно осуществлять вашу задачу: почувствовать себя на носу корабля, случайно создав себе подобие его...

Тайна этого яркого и жизненно правдивого поведения Ревунова-Караулова открылась: Вахтангов, оказывается, подсказал артисту его задачу!

— Что же касается всего остального, — продолжал Вахтангов, — то, конечно, больше половины всего, что мы с вами пробовали делать сегодня на репетиции, — сцен с фотографом, хоровых какофоний и всего прочего на спектакле не будет. Но впечатление, ощущение от всех этих возможных действий должно отложиться в вашей актерской памяти. Поэтому на репетициях, — обратился Евгений Богратионович к режиссуре, — прошу эти моменты вводить в ткань текста и действия пьесы, прошу их тренировать.

А сервировка стола — это полезное упражнение для тех, кто учится у нас режиссерскому мастерству¹. Режиссура, как я вам уже говорил не раз, начинается с умения работать во всех направлениях: с пьесой, с актерами, с бутафорией, с реквизитом. На месте молодых режиссеров я бы и сегодня извлек много уроков по режиссуре.

Это так, кстати, а вас, актеров, вероятно, интересует больше всего, как вы сейчас «играли»? — подчеркнул последнее слово Вахтангов. — Ну что ж, играли вы прилично, потому что вы создали себе хороший творческий трамплин предварительными упражнениями. Но ведь

¹ Е. Б. Вахтангов образовал группу студийцев, желавших окончить его студию не только в качестве актеров, но и режиссеров. Это были Р. Симонов, И. Раппопорт, Н. Горчаков, С. Марголин, Н. Яповский.

спектакль нельзя начинать с упражнений. Надо сразу брать быка за рога: верно, хорошо играть. Не показывать же зрителю кухню нашего искусства, хотя я убежден, что во многих случаях зрителю было бы интереснее видеть процесс рождения спектакля из репетиций и упражнений, чем рядовое серенькое представление... Но это реплика в сторону, а part, как говорится. Итак, вы играли прилично, потому что ваша фантазия и ваши взаимоотношения были вовлечены в творческий процесс. Хорошо подействовало на вас и неожиданное поведение «генерала». Свежесть восприятия этой неожиданности вам необходимо запомнить и каждый раз на спектакле или репетиции воспринимать действия Ревунова-Караулова как неожиданные. Даже независимо от того, будет он двигать стол вперед, на подобие носа корабля, или нет. Об этом еще подумаем!

— Хорошо, что после его ухода гости не стали исправлять беспорядок, учиненный поведением «генерала». Свадьба продолжается, по в каком виде!

Стол «раздвоился», скатерти расплозлись, посуда смешалась, гости разбросаны по всей комнате, и только Жених с невестой сидят неподвижно в этом разорении, как каменные идола, — это что-то уже от Чехова!

Может быть, таков будет финал нашей «Свадьбы»?

Шафер попробовал было отчаянным голосом прокричать (как сказано у Чехова) свой тост, но сорвался па высокой ноте. И все кончилось... Занавес!..

В этот вечер больше не репетировали. Вахтангов рассказывал про свои встречи со Станиславским, про свои работы в Первой студии.

Сообщил, что Лужский дал свое согласие работать над пьесой Мольера «Жорж Данден». Сказал, что к своим текущим занятиям и репетициям мы должны относиться с особым вниманием, много и упорно работать, так как он хочет устроить показ наших отрывков и упражнений Станиславскому.

Дальнейшие репетиции «Свадьбы» протекали своим чередом. Вахтангов иногда заставлял нас в один вечер проигрывать всю пьесу без остановки по три-четыре раза подряд. Потом делал подробные замечания по всему, что видел в такой вечер.

Иногда же он останавливал почти сразу нашу игру и тщательно отделывал сцену за сценой, требуя точнейшего сохранения чеховского текста, объясняя каждую запятую в нем, добиваясь полной ясности в произношении, правдивых отношений исполнителей друг к другу.

Вахтангов искал тонкое, чеканное по форме и глубокое по содержанию воплощение чеховской комедии. Вероятно, для этого требовались гораздо более опытные и талантливые мастера сцены, чем мы, еще ошупью разбиравшиеся в своих сценических задачах.

«Свадьба» была впервые показана зрителям маленького зала Студии Вахтангова в Мансуровском переулке осенью 1920 года в «исполнительском вечере» чеховских инсценировок.

Это был первый вариант постановки «Свадьбы». Впоследствии Вахтангов еще раз вернулся к этой пьесе перед открытием своего нового театра, получившего наименование «Третья студия МХАТ». Возобновление спектакля, как всегда это бывало с Вахтанговым, снова возбудило его неиссякаемую творческую фантазию, и «Свадьба» Чехова приобрела более острое звучание...

Что же касается наших занятий по режиссуре...

Вахтангов считал, что режиссеров надо воспитывать «на ходу», при театре. Он вполне справедливо утверждал, что тот, кто хочет стать режиссером, из каждой репетиции выводит для себя свой режиссерский закон, обогащает свой режиссерский опыт. Но мы тем не менее требовали от него каких-то специальных уроков по режиссуре!

Молодость! Она упряма и требовательна!





Переходим к режиссуре

Наконец, наша настойчивость победила.

В тот день, когда мы явились к Е. Б. Вахтангову на первое занятие по режиссуре, он обратился к нам со следующими словами:

— Признаюсь, что режиссерских групп у меня до сих пор не было, — сказал Евгений Богратионович, — но я ничего не имею против того, чтобы попробовать поучить вас режиссуре. Как всегда, поставлю прежде всего перед вами ряд условий. Примете — буду учить; покажутся вам мои требования тяжелыми — откажитесь. Но откажитесь сейчас же, а не тяните. Прикиньте свои силы, подумайте о своем характере, о свободном времени, а завтра сами себя вычеркните из списка режиссерской группы.

Вот какие обязательства вы должны взять на себя, если хотите заниматься со мной режиссурой, — Вахтангов вынул из кармана за-

писную книжечку,— я тут кое-что придумал, идя к вам на первый разговор,— добавил он.

Первое. Сколько бы вас ни было в режиссерской группе — сейчас вас пять, может остаться через месяц три-четыре или прибавиться один-два человека, — сколько бы вас ни было, повторяю, вы составляете группу — коллектив с общей ответственностью за каждого по всем пунктам, которые я перечислю в дальнейшем. Я не могу — и считаю принципиально неверным — в наше время учить каждого в отдельности. Я могу заниматься только с группой-коллективом, и ответственность за наши занятия несет вся группа. Для организационных вопросов выберите из своей среды старосту. Я себе наметил такого из вашей компании, но хочу и на этом первом вашем самостоятельном действии проверить ваше ощущение себя как группы-коллектива и узнать ваши требования друг к другу.

— А как же мы узнаем, угадали мы вашего кандидата в старосты или нет? — спросил Евгения Богратионовича самый храбрый из нас и, как нам казалось, неизменно пользовавшийся его вниманием и расположением Р. Симонов.

— Я вам на это отвечу, когда вы назовете фамилию. А, чтобы вы мне верили, что я сейчас имею кандидата, вот смотрите: я пишу на этой странице одну фамилию, — и Вахтангов действительно это проделал. — Попрошу Симонова подойти и прочесть, что я написал.

— Но, значит, это буду не я, во всяком случае, — сказал Симонов, подходя в Евгению Богратионовичу.

— Совершенно верно, — весело подтвердил Вахтангов, — во всяком случае, это будете не вы, хотя все знают, как я к вам «благоволю», — с мягкой иронией добавил Вахтангов.

Симонов прочел строчку в записной книжке Вахтангова и с таинственным выражением лица вернулся к нам.

До чего же любил Вахтангов в каждое событие, в каждый час жизни театра привносить элемент творческой занимательности, яркой выдумки, своей неугомонной фантазии.

— Второе, — продолжал Евгений Богратионович. — Отличительной чертой поведения вашей режиссерской группы должна быть скромность. Это основное правило,— повторил он еще раз.— Не берусь вам объяснять, в силу каких законов психологии так происходит, но стоит только в театре кого-нибудь из рядовых хороших людей взять себе в помощники режиссером, как первое, что он приобретает, ничем еще себя даже не проявив, — это самоуверенность, какая-то непонятная гордость, многозначительность, любование собой. Поэтому требую, чтобы того из студийцев, кто начнет себя вести у нас как «режиссер» на том только основании, что он-де занимается со мной, вон его моментально из режиссерской группы! И не просто будем ис-

ключать из группы, вычеркивать из списка, а с шиком! Будем строго, требовательно обсуждать поведение такого кандидата в «гении» на собрании студии, чтобы другим было неповадно!

Конечно, режиссер — лицо ответственное в театре. Часто глава театра. Но почему обязательно «гений»? А у нас теперь так повелось: если режиссер, то уже и гений! Так вот, я буду искать вместе с вами, как воспитать из вас совершенно простых, нормальных, «рабочих» режиссеров! Никак не гениальных!

Поэтому прежде всего — скромность! Вы должны быть примером студийного поведения в обращении друг с другом и с вашими товарищами по студии. Если кто-то не хочет поднять бумажку с пола, проходит, делая вид, что не видит ее, пусть ее поднимет режиссер. Кто-то не вытер ноги, войдя в комнату. Режиссер весело, — снова подчеркнул Вахтангов, — весело, а не назидательно, берет в передней тряпку, наматывает на половую щетку и затирает следы пачкуна на паркете. Режиссер следит за чистотой всего помещения студии, за тишиной на занятиях, за поведением студийцев. Но он не имеет права никому делать замечания. Он ведет свой режиссерский дневник и в него записывает все, что считает нужным отметить за день: замечание студийцу, которое он сделал бы, нарушение дисциплины, усовершенствование, которое ему показалось необходимым внести в жизнь студии, оценку урока или репетиции, на которых он присутствовал, мысли о жизни, о себе самом, о своей личной работе.

И только я один имею право потребовать у режиссера его дневник, прочесть его, поговорить с вами всеми о занесенных в него записях.

— Значит, это все-таки записи не только для себя, но их может узнать по вашему желанию и вся режиссерская группа? — спросил кто-то из нас.

— Безусловно, — отвечал Вахтангов, — а если я найду нужным, то и вся студия. Я понимаю, что это обязывает ведущего дневник к строгому отбору своих мыслей, но этой цели и служит дневник: уметь из прожитого дня отбирать все наиболее ценное и нужное не только для себя, но и для окружающих. Я считаю, что это первое упражнение к тому, чтобы приучить режиссера пристально всматриваться в жизнь, глубже понимать людей, и в то же время контролировать свои наблюдения через их значимость для общества, для нашего искусства.

Третье. Вы все поступили в студию как будущие актеры нашего театра. Правда, один из вас, Николай Михайлович, изъявил и раньше желание учиться режиссуре. Но вы уже не раз слышали от меня, что не может быть режиссера, не прошедшего актерского курса, не сыгравшего ряда ролей, не пробывшего несколько лет на сцене. Поэтому, если я замечу или услышу от ваших педагогов, что вы пренебрегаете

занятиями актерским мастерством, я сочту, что вы не поняли моих слов сегодня и для режиссуры не годитесь. Еще хуже, хотя не знаю, что может быть для вас хуже того, что я сейчас сказал, все равно: еще хуже,— с веселой иронией произнес Вахтангов,— если я услышу, что кто-то из вас командует, режиссирует в отрывке, в котором он занят как актер. И как режиссирует! Втихомолку, почти не раскрывая губ, шипит своему партнеру: «Не так, не сюда встал, говори громче, проще...». Ну, тут я, право, не знаю, что сделаю. Не только попрошу удалиться из нашей Студии, а, пожалуй, напишу письмо Луначарскому, чтобы такого «гения» ни в какую другую студию не принимали.

Вам смешно, вы улыбаетесь! Ах, если бы вы знали, как грустно бывает, когда это проделывает на сцене не ученик, возмнивший себя мастером-режиссером, а всеми уважаемый актер, да притом еще способный актер, да еще полагающийся, что он делает это, желая помочь товарищу играть по «системе» К. С.!

Итак, в отрывках вы только актеры, вернее, ученики актерского класса. Боже упаси, если у вас на сцене глаз из актерского, общающегося с партнером, превратится хоть на минуту в режиссерский, наблюдающий игру вашего партнера, одобряющий или критикующий его. Как можно лучше занимайтесь актерским делом. Чем лучше поймете его на своем личном опыте, тем лучшим будете режиссером. Ведь режиссеру, перед тем как начать репетицию, надо самому с собой пережить (то есть сыграть) все роли. Как же он это может сделать, если никогда не был актером?

— Но ведь существуют режиссеры, которые никогда не были актерами?

— Очень мало. Большинство из них скрывает, что в ранней молодости они были актерами. Может быть, любителями, но были!

— А Сахновский из театра имени Веры Федоровны Комиссаржевской, Владимир Иванович Немирович-Данченко?..

— Владимир Иванович, по его собственному признанию, пытался в Тифлисе играть даже Гамлета в ранней юности, а Сахновский... Я слышал, что он был преподавателем русского языка. Вероятно, читал ученикам стихи, отрывки прозы Гоголя, Пушкина. Вероятно, переживал, читая. Но не в этом суть. Исключения из всякого правила существуют. Но мы-то с вами будем заниматься исключениями или утверждать истину, правило?

— Конечно, истину, Евгений Богратионович!

— Ну то-то. Итак, занимайтесь своими актерскими науками вдвое прилежнее, зная, что вам в будущем предстоит играть не определенные роли, а все без исключения: мужские, женские, комедийные, трагические и даже детей! Таков обширный круг требований к настоящему режиссеру.

Теперь об общем цикле знаний, необходимых режиссеру. Я не буду разъяснять, что режиссер должен знать все, относящееся к той пьесе, которую он репетирует. Как, откуда собирать материалы — это и есть одна из сторон режиссуры, то есть умение организовать себя и свои знания. Никаких справок по этой части от меня вы не получите. Я же буду от вас требовать следующее: непрерывно расширять свое проникновение в русскую и иностранную литературу, в классическую и современную живопись, историю театра.

Каждую неделю вы обязаны заносить в свои дневники, что вы прочитали за неделю, с картинами какого художника познакомились, что нового узнали о театре, старом и современном. Кроме того, вы обязаны раз в неделю ходить и слушать хорошую музыку. Можете ходить к знакомым, в концерты, куда хотите. Но режиссер, который не отдал два-три часа в неделю музыке, никогда не будет хорошим режиссером. Вы не обязаны разбираться в тонкостях музыкального произведения, в его композиции, в основной и дополнительных темах, темпо-ритме и прочих его специальных качествах. Вы должны вбирать в себя музыку, дышать ею, как воздухом самого целебного качества, очищающим ваши мысли от всякой повседневной ерунды. Слушая музыку, учитесь мечтать, уноситься полетом мысли в неизвестные еще человеку сферы деятельности, чувства и отношения... Впрочем, кому дано понять сие, тот поймет, что я хотел сказать.

И теперь последнее: с чего зарождается в человеке, который работает в театре, режиссер, именно режиссер? Мне думается, от большой любви к театру.

Я никак не хочу этим сказать, что актеры не любят своего театр. Конечно, любят и болеют за него. Но «хозяйство» их все же другое. Это пьеса, образ в ней. Это его артистическая уборная. Это товарищи по труппе.

У режиссера — все это, и, кроме того, еще дом, весь дом театра, со всеми его комнатами, подвалами, чердаками, мастерскими, а главное со сценой.

Сцена для актера — это большей частью та сторона, которой она открыта, обращена в зрительный зал.

Для режиссера сцена — это вся ее коробка: люки, колосники, софиты, партикабли, грузы, подъемы. И з р и т е л ь. Если режиссер не знает, не любит, не уважает своего зрителя, работает не для него, а для себя, для удовлетворения своего честолюбия, театра у него не будет. «Театрик» какой-нибудь будет. А Театра с большой буквы — никогда.

Вот мы с вами и начнем с дома. С нашего дома, в котором у нас помещается студия. Даю вам пять дней срока. Эти пять дней вы можете ходить решительно по всему дому и осматривать его режиссер-

ским глазом. Все, что заметите, исправляйте. Все, что изобретете для усовершенствования студии, театральной и бытовой ее жизни, изобретайте. Что можно будет, делайте, осуществляйте сами, сейчас же. Что нельзя будет сделать, сообщите мне через пять дней. Понятно?

— Как будто...

— Ну, так действуйте. Можете это задание осуществить и всей группой и поодиночке. Да, кстати, все, что я вам сказал сегодня, и многое из того, что я вам буду предлагать,— это не плод моей выдумки. Это результат того, что я видел и чему меня учили Адашев, Станиславский, Немирович-Данченко. Это результат нашего опыта в Первой студии, особенно в период ее организации, когда с нами был Сулер. Но кое-что я и сам придумал. Проверю теперь с вами на деле. Года через два подведем итоги!

На этом Вахтангов закончил «предупреждение» о будущем предмете наших занятий по режиссуре.

Когда мы остались одни, чтобы выбрать старосту, я увидел на лицах моих товарищей некоторое разочарование. Вероятно, оно было написано и на моем лице.

Мы ждали много от этой встречи с Вахтанговым. Ну хотя бы вопроса: «Какую пьесу мечтает каждый из вас поставить?» или: «Что вы скажете о последней постановке в Камерном театре? Разберите ее как режиссер».

Признаться, мы имели «про запас» по две-три любимые пьесы для постановки и готовые разборы последних московских премьер. И вдруг ничего подобного: «Осмотрите дом... Следите за дисциплиной (не делая замечаний!)... Заведите дневники... Читайте литературу...

Как-то уж очень буднично все это выглядело. Вахтангов не поделился с нами (режиссерами!) никаким своим ярким замыслом, никаким постановочным эффектным приемом. А что они у него были, мы это знали наверное, так как каждый из нас в личных беседах с ним слышал о его намерении поставить «Фауста» Гёте, «Отверженных» Гюго, «Землю и небо» Байрона, «Степана Разина» Каменского, «Гамлета» Шекспира, да и мало ли еще что.

А может быть, Вахтангов был просто уставший?

Когда мы обменялись несколькими репликами об услышанном только что от него, то сошлись на последнем нашем соображении: он, конечно, устал от репетиций в МХАТ, в Первой студии, а у нас еще впереди все самое интересное!

Однако мы знали строгую требовательность Вахтангова и поспешили исполнить все его предложения.

Староста был выбран. Были заведены тетради для дневников. Каждый из нас тщательно осмотрел помещение студии. Проследили мы и за репетициями. Все свои записи в дневниках мы до поры до времени

держали втайне друг от друга, нарушая этим, конечно, первое требование к нам Вахтангова о коллективности режиссерской группы. Актерским мастерством занимались усердно.

Наступил день, когда Вахтангов потребовал у нас отчета в тех задачах, которые он поставил перед нами.

Мы репетировали самостоятельно, то есть без Евгения Богратионовича, танцы для постановки «Свадьбы», когда вошел дежурный по Студии и сообщил, что Вахтангов стоит у входа в здание и просит спуститься к нему всех, записавшихся в режиссерскую группу. Налицо оказались, кроме меня, Симонов и Яновский. Через минуту мы уже были внизу (Студия в Мансуровском переулке помещалась на втором этаже) и увидели Вахтангова, стоявшего на противоположной стороне переулка и пристально разглядывавшего фасад нашего дома.

— Ну-ка, какие у вас будут предложения об оформлении этого дома под Театр-студию? — обратился к нам Вахтангов.

Вопрос был для нас неожиданным.

— Мы об этом не думали, — ответил кто-то из нас.

— Очень хорошо, что не думали, — последовал столь же неожиданный для нас ответ Вахтангова. — А то я боялся, что вы начнете с украшения дома, после того как я предложил вам изучить наше помещение. Но все же. Мы готовим программный вечер отрывков. Будем приглашать нужных и близких нам людей. Не писать же им, в какую дверь входить. Нужна простая и скромная вывеска. Подумайте о ней. И потом, стекла в нашем доме должны всегда блестеть ярче, чем в других домах. Изобретите особый состав, чем их мыть, протирать. А то посмотрите, — и Вахтангов показал на особняк, спиной к которому мы стояли, — этот дом выглядит куда чище нашего.

— Евгений Богратионович, там дети живут, это детский сад, кажется.

— А у нас чем должны жить те, кто придут к нам, да и вы сами? Искусством. Так пусть же будет дыхание искусства таким же чистым, как взгляд ребенка! Недурно сказано, а? — рассмеялся Вахтангов над своим афоризмом. — В дневники свои этих высоких слов не вносите, историки засмеют. А окна протирайте по два раза в день или изобретите что-нибудь, чтоб они... «сияли в ночи»¹, — снова весело закончил Вахтангов. — А теперь пошли дальше.

Он перешел на другую сторону переулка и остановился перед простой двухстворчатой дверью коричневого цвета.

¹ Такое «изобретение», кстати сказать, было сделано. Один из студийцев узнал у своей бабушки какой-то чудодейственный состав: несколько капель нашатыря и зубной порошок наносились тонким слоем на старую шерстяную фуфайку. Ею протирались окна, и блеск их действительно не уступал «звездам в ночи».

— Может быть, покрасить,—ни к кому не обращаясь, сказал Вахтангов,— А, впрочем, не надо, свежепокрашенные заборы, двери, цоколи домов всегда подозрительно новы,— добавил он.— «Сверху помазано»,— думает прохожий, проходя мимо такого на один день свеженького забора, а за ним, наверное, черт те чего навалено. Так часто бывает. Пусть за «пожившей», нормальной дверью начинается праздник!

Решительным движением он вошел в дом. Мы стояли у начала сравнительно узкой лестницы, довольно круто подымавшейся на второй этаж. Ничего примечательного в ней не было. А Вахтангов стоял и смотрел на взбегавшие вверх деревянные ступени.

— Футуристы обязательно раскрасили бы стены,— сказал он, как бы размышляя вслух.— Каких-нибудь крылатых пегасов пустили бы скакать по ним; повесили бы дикой формы цветной плафон... Я предпочел бы хорошую ковровую дорожку серовато-голубого цвета, прикрепленную к каждой ступени бронзовым, медным, начищенным до нестерпимого блеска прутом. «Надраенным», как говорят моряки. Стены хорошо бы обтянуть холстом, хотя бы в уровень обыкновенной панели. Панель из холста необходимо отделить от верха стены узкой деревянной планкой, очень аккуратно пригнанной, полированной под орех... Но это все мечты, мечты... р е ж и с с е р а , — неожиданно резко закончил он и, повернувшись, в упор посмотрел на нас, как бы спрашивая, дошло ли до нашего сознания последнее подчеркнутое им слово.

В ту минуту, надо признаться, оно до нас ие дошло. Что за мечты «режиссера» о панели из холста и дорожке на лестницу!

Вахтангов, очевидно, это понял, несмотря на наше безмолвие, и, глубоко вздохнув, пошел наверх.

Следующая остановка была в передней. По стенам небольшой комнаты, куда мы поднялись по лестнице, висела на простых деревянных вешалках верхняя одежда наших студийцев. Вахтангов смотрел на все эти пальто, куртки, калоши и ботинки неодобрительным взглядом. Что-то начинали и мы понимать: на преддверие театра эта плохо освещенная комната никак не походила.

— Да... — мрачно протянул Вахтангов.— Вместо всех этих украшений,— он указал на одежды и калоши,— будут весь вечер стоять и висеть столь же эффектные принадлежности посетителей наших вечеров. А осенью, зимой... Нет, так нельзя! За этой дверью у нас что? — спросил он, указывая на довольно широкую дверь справа (левая дверь вела в «фойе»),

— Там у нас все цеха,— отвечал Н. П. Яновский, заведовавший в те времена постановочной частью (!),— название несколько громкое для одной вешалки с костюмами, двух больших столов с реквизитом и нескольких декоративных вставок с окнами и дверьми!

— «Цеха»,— иронически произнес Вахтангов,— переведем в другое помещение. Дверь эту снимем с петель... Нет, вернее, вырежем в ней верхнюю часть, а на нижнюю часть положим нечто вроде подоконника. Зрители,— снова как-то весело подчеркнул Вахтангов,— будут сдавать свою одежду в верхний пролет двери, класть на «прилавок», и она будет мгновенно исчезать с него в руках опытных раздевальщиков.

— У нас только одна тетя Катя,— раздался неуверенный голос кого-то из «записавшихся в режиссеры».

— Что вы? — удивился Вахтангов.— У нас полстудии свободных от отрывков. Они будут стоять за этой дверью и передавать друг другу одежду зрителей. Последний вешает ее на стенку.

— Как, самим раздевать и одевать зрителей?! — невольно вырвалось у меня, вероятно, с известной долей протеста в голосе.

— Да, зрителей,— невозмутимо повторил Вахтангов,— наших гостей,— резко подчеркнул он,— народ,— еще резко сказал он и даже повернулся, пристально глядя на нас (мне, конечно, казалось, что он смотрит уничтожающе только на меня).— Народ, который, может быть, придет посмотреть, чем мы тут с вами занимаемся. Народ, для которого мы работаем и помочь которому раздеться, принять его, замарать ваши белые ручки — ваша прямая обязанность,— напал на нас Евгений Богратионович со свойственным ему сарказмом.— Запачкаться, приняв чужие (свои-то вы не боитесь взять в руки) калоши совсем не страшно для режиссера и актера, который служит своему зрителю.

Аристократы какие завелись! — это уже, действительно, было сказано мне, так как в следующую минуту Вахтангов держал меня за пуговицу френча.— Вам, Николай Михайлович, поручаю организацию раздевалки. Это мое первое режиссерское задание вам. Да, да, режиссерское, не поднимайте бровей до потолка, не делайте растерянного лица. Ничего не поможет. Именно, режиссерское! Организовать дом свой, театр — это первейшая задача режиссера. Встретить и проводить зрителя — это главная обязанность режиссера, когда спектакль уже пошел. На сцене вы в эти часы никому не нужны. Сцена передана вами помощнику режиссера, там он царь и бог! За кулисы к актерам ходить и передавать слухи из зала запрещено. Вносить коррективы в ходе спектакля — еще больший грех! Поймите, п актера надо когда-нибудь освободить от того, что каждую минуту может явиться режиссер и дать новые советы или переменить что-то в роли. От семи до одиннадцати актер ничего не должен знать, ни о чем не думать, кроме жизни того действующего лица пьесы, которое ему предстоит воплотить на сцене. Режиссер остается на эти часы со зрителем. Теперь это его сфера деятельности. Вы и останетесь в первые и последние полчаса со зрителем в раздевалке. Ваша задача — создать из приема и проводов зрителя процесс искусства. Заведующий постановочной частью осво

бодит вам эту комнату. Дверь оборудуете сами. Возьмете и моим именем мобилизуете столько студиюцев, сколько окажется нужным для конвейера принимающих и передающих одежды зрителя. Извольте прорепетировать это со всей студией. Я приму от вас «генеральную» раздевания и одевания, когда вы мне сообщите, что все готово.

В этой комнате тоже сделать панели из холста, как на лестнице, а вдоль всех стен поставить сплошные скамейки, как в фойе МХАТ.

— А если кому-нибудь будет трудно снять пальто или надеть его?

— Ох, и хитрый вы, уважаемый Николай Михайлович! Назначьте одного студийца дежурить в передней во время раздевания, а лучше всего сами встречайте всех. А что касается «принять» пальто, «подать» пальто, то ваш намек на лакейство мне понятен. Никакого лакейства, подхалимства! Замечу — убью. Вылетите в тот же вечер из студии вместе со своим собственным пальто. Сам вам его подам! — бушевал Вахтангов.

— Неужели же вы не уступаете место женщине в трамвае, неужели вам будет стыдно помочь одеться пожилой женщине? Ведь хорошенькой девушке, даже вашей товарке по студии, вы очень элегантно подаете пальтишко! И не спрашиваете моего разрешения на это. Нечего краснеть! Сам видел. Знаете, о ком я говорю!

Увы, Вахтангов действительно все знал про всех нас. А я в эту минуту готов был провалиться сквозь землю, так как понимал, на кого намекает Вахтангов, и боялся, что он вот-вот обнаружит мой роман...

К счастью, этого не случилось.

— Объясните всем, кто будет, вроде вас, топорщиться от моего задания, что «только сын лакея боится подать пальто своему другу». Изречение не мое — Бернарда Шоу. Замечательное по глубине и точности. Мы с вами не лакеи, и придут к нам в Студию друзья! Все понятно? Пошли дальше.

Мы вошли в комнату, отведенную постановочной части, в ту, которая теперь предоставлялась мне как сценическая площадка для моей первой режиссерской работы. Содержалась эта комната нашим Яновским в идеальном порядке. Висевшие вдоль одной из стен на «плечиках» костюмы были завешаны простым серым полотном. На полке над вешалкой стояли немногочисленные круглые коробки с головными уборами. На каждой коробке — наклейка с надписью, что в ней лежит, к какому отрывку¹. Под костюмами стояли коробки с обувью, с таки-

¹ К этому времени у Студии было несколько отрывков, исполнявшихся иногда с разрешения Евгения Богратионовича в бесплатных концертах и в так называемых тогда «рабочих театрах». Это было наследство от деятельности Студии в театре у Каменного моста. В книге Б. Е. Захавы «Вахтангов и его студия» подробно описан этот период.

ми же наклейками. Вдоль другой стены стояло два больших стола. На них был собран реквизит. Столы тоже были накрыты чем-то вроде марли. Был и шкаф для посуды и мелкого реквизита. Другой шкаф занимали электротехнические принадлежности. Несколько бережков и фонарей были подвешены к потолку. Все блистало чистотой, все было продумано, организовано.

— Жаль даже разрушать такое образцовое театральное хозяйство,— сказал Вахтангов, глядя на огорченное лицо Николая Павловича Яновского.— Но, что поделаешь, интересы зрителя должны быть на первом месте. Пойдемте посмотрим, где вас устроить.

— Евгений Богратионович,— сказал Яновский.— Не беспокойтесь, я найду, где мне разместиться. Пока вы обсуждали вопрос с раздевалкой, я уже искал мысленно себе пристанище. Есть кухня, которая у нас не была использована, и теплая лестница на чердак. Кое-что ненужное я уже собрал там.

— Охотно верю, раз вы это предлагаете, Николай Павлович. Орудуйте так, как найдете нужным. Все, чем вам студия может помочь, будет вам предоставлено. Считаю организацию, хоть и в наших скромных размерах, постановочной части тоже первейшей обязанностью режиссера. Ставлю вам в дневник высшую отметку. Кстати, как у всех дела с дневниками? Пойдемте-ка в фойе, посмотрим ваши записки.

Фойе называлась очень небольшая комната с другой стороны передней. Там была угловая печь, обогревавшая сразу три помещения и поэтому почти всегда топившаяся. В фойе у печки стояло кресло для Евгения Богратионовича и несколько простых стульев вокруг небольшого квадратного стола в другом углу комнаты. На этот раз Вахтангов сел за стол, а мы разместились вокруг него.

— Давайте выкладывайте на стол ваши дневники,— сказал он.

С волнением мы вручили ему наши тетради. Никто из нас не знал, как следует вести «дневник режиссера».

Перелистав бегло тетрадь Яновского и мою, Евгений Богратионович задержался на записях Симонова.

— Дневник Горчакова Н. М. («Эн. Эм»!) чересчур эмоционален,— сказал он.— Дневник Яновского несколько официален, краток и, так сказать, протоколен, а у Рубена¹, пожалуй, поближе к золотой середине.

Вот, например, дельная режиссерская запись. «Вчера я решил, что буду каждый день изучать кого-нибудь из студийцев,— начал читать вслух Вахтангов.— Но пришлось сначала разделить их на группы: первая — это «старики». Они ходят всегда очень серьезные, как будто

¹ С Рубеном Николаевичем Симоновым Вахтангов был знаком семьями, очень любил его и потому часто называл просто по имени.

знают какую-то тайну. С Вахтанговым у них связь крепкая, по какая-то мучительная...».

— Евгений Богратионович,— взмолился Симонов.— Вы же обещали вслух не читать наши записи...

— Плохие, неверные, конечно, не буду читать вслух, а полезные для всех — буду, — отвечал Вахтангов. — А у тебя тут очень верно подмечено: связь моя со «стариками» крепкая, но... когда-нибудь расскажу вам, «зеленым», об этом подробно, почему она сложная. Вот и это верно,— пробежал глазами Вахтангов по странице: — ...«Старики» любят говорить о начале своей работы с Вахтанговым, о чем-то, происшедшем в последующие годы между ними, помалкивают, но мне нравится, что они не трепяся зря, не разыгрывают жожаков... «Гунсты»¹ бродят по Студии какие-то еще неприкаянные, как будто что-то потеряли и не нашли еще ничего взамен. Но они, видно, очень способные. Вчера смотрел, как Толчанов репетировал «Воров» по Чехову. Вот это внимание, собранность! Здорово! Из вновь принятых, уже после нас, «шалаяпинцев»² мне больше всех нравится Щукин. Он все время ищет свободного угла в Студии. Берет стул, садится в углу ко всем спиной и о чем-то сам с собой говорит. Пробовал подслушать, а он сразу переходит на текст своей роли... «А в Греции тигры есть?» — спрашивает. Отвечаю: «Есть!» А он дальше: «А львы?» — «И львы,— говорю,— есть. Только я хотел вас спросить...».— А он прерывает: «Ты,— говорит,— дай за что мне можно было бы взяться...».— Так у нас с ним разговор и не состоялся. Потом я догадался, что это он роль Жигалова репетировал. Спросить Е. Б. (это, очевидно, меня,— бросил в сторону Вахтангов), можно ли так репетировать?..» — Отвечаю.— Вахтангов оторвался от дневника Симонова.— Репетировать можно как угодно, лишь бы прок был. Важен не тот или иной способ репетиции, особенно наедине с самим собой, а то, к чему стремится репетирующий. Щукин, по-моему, явно искал правды общения, спрашивая и заставляя Рубена отвечать ему текстом пьесы. Неплохой способ, и хорошо, что Симонов записал его. Это будет первый вклад в его режиссерский багаж?! А тут все восклицания,— Вахтангов взял снова мою тетрадь: «Ах, я верю... Ах, я люблю... Как мне добиться...».

— Евгений Богратионович, вы же обещали...

— Верно, обещал! Прошу прощения, плохих записей читать не буду'

Разве можно было верить этому обещанию? Ради «меры воздействия», педагогики, воспитания Вахтангов и себя не щадил, а не то что

¹ Студийцы, перешедшие к Вахтангову из драматической школы А. О. Гунста.

² Группа молодежи, пришедшая в это лето учиться к Е. Б. Вахтангову из студии Ф. И. Шалаяпина.

нас. Надо было как можно скорее переходить от «восклицаний» к деловым записям— так я понял тогда этот урок Евгения Богратионовича.

Еще через полчаса мы сидели рядом с Вахтанговым («режиссерская группа сидит всегда возле меня!») — это было пока что наше единственное «отличие» от других студийцев, но ценили мы его чрезвычайно. Итак, мы в зрительном зале (в нем с трудом помещалось пятьдесят зрителей!) и смотрим показ Евгению Богратионовичу нескольких отрывков. Играли «Воров» — инсценировку рассказа Чехова. Любку играла И. П. Русинова, Калашникова — И. М. Толчанов, Мерика — Б. В. Щукин, фельдшера Ергунова — В. В. Балихин. Перед началом этого отрывка Вахтангов предложил нам, «режиссерам», записать по ходу отрывка все свои «претензии и предложения» к тому, что увидим на сцене. Мы положили на наши тетради чистые листы бумаги и вооружились карандашами, весьма гордые полученным заданием. Но, как ни придирчиво следил я за разворачивающимся перед нами действием, никаких замечаний у меня что-то не возникало.

Мне казалось, что все отлично играют; взглянув осторожно на «записи» своих соседей по режиссуре, я увидел, что у Симонова и Яновского листы бумаги так же чисты, как и у меня.

Закрылся занавес. На сцене меняли декорации к показу Евгению Богратионовичу «Юбилея» А. П. Чехова. В зале все ждали, что скажет Вахтангов о виденном.

— Ну-с, обратился он ко мне, — какие у вас пожелания к «Ворам»?

— У меня ничего не записано,— решил я честно признаться.— Мне все очень понравилось.

— А что имепно?

— Как-то страшновато становится от того, что происходит на сцене... Кажется, что кого-то сейчас убьют... И любовь, или что-то в этом роде между Любкой и Мериком, хорошо выходит у Русиновой.

— А чем бы усилить еще это впечатление? — спросил Вахтангов.

— Не знаю...— протянул я.

— А у вас что записано?— обратился Евгений Богратионович к Яновскому.

— У меня тоже ничего не записано,— отвечал последний,— а впечатление такое же, как у Горчакова.

— Я присоединяюсь к своим товарищам,— не дожидаясь вопроса Вахтангова, сказал Симонов.— Если бы я играл Мерика, то искал бы такое место, где в паузе или во время разговора других можно было бы что-то напеть...

— Это хорошая мысль,— согласился Вахтангов,— предложите ее Щукину.

— А я бы еще собаку, вернее, как она воеет, пустил за кулисами,— неожиданно для себя предложил я.

— И песок можно бросать иногда в замороженное оконце,— прибавил Яновский,— как будто метель бьет снегом в окно.

— О, да вы у меня молодцы! — поощрил нас Вахтангов. Борис Евгеньевич, это надо все использовать,— обратился он к Захаве, работавшему над «Ворами». — Это все элементы сценической атмосферы — одного из сильнейших средств воздействия на зрителя. Ярко найденная деталь способна подчас заменить целый психологический монолог, если эту деталь умело пустить в ход. Подчеркиваю, подчас, чтобы вы не вздумали заменять поисками деталей содержание! Ну-с, а теперь давайте «Юбилей»! Замечания участникам отрывка «Воры» потом.

Снова раскрылся легкий холщовый занавес серовато-зеленого цвета, и мы увидели на сцене персонажей знаменитого чеховского водевиля. Шипучина играл Б. Ф. Королев, его жену Татьяну Алексеевну — В. К. Львова, бухгалтера Хирина — И. Ф. Лобашков, Мерчуткину — М. Н. Некрасова.

Для дежурности от служащих и членов банка исполнители еще не были выделены. Работа над «Юбилеем» только разворачивалась. К финалу спектакля не приступали тоже.

«Юбилеем» занимался Захава, по той слаженности в игре, которую мы только что видели в «Ворах», в этом отрывке не чувствовалось. Это объяснялось тем, что само драматическое произведение было значительно больше инсценировки рассказа Чехова, да и работали над ним студийцы еще сравнительно мало.

На этот раз Вахтангов не обратился к нам, «записавшимся в режиссуру», хотя, как мне казалось, судя по исписанным листкам, у нас были приготовлены разные «критические» мысли и предложения.

— Это что-то не то,— сказал он сразу после просмотра, ни к кому не обращаясь в частности.— А ну-ка, откройте занавес и ничего не трогайте с места. Вернее, поставьте все на свои места, как это стояло перед открытием занавеса. Начните-ка сначала играть пьесу!

— Занавес закрыть?— спросил Захава.

— Не надо. Я хлопну в ладоши, когда начинать. Лобашков, работайте на счетах; Королев, приготовьтесь к выходу... Или нет, не так. Соберитесь все вместе на сцену.— Шипучин, Мерчуткина, Татьяна Алексеевна и каждый ведите свой диалог, исполняйте свою задачу, то есть, что кому от кого нужно, а Хирина пусть ищет места в комнате, где бы ему было спокойней кончать отчет... А в соседнем помещении пусть делегации репетируют вслух свою речь.

— У нас еще нет делегации... Мы не дошли до этого места,— напомнил Захава.

— Скажите, какая сложная задача! — иронически, как всегда в таких случаях, ответил Вахтангов.— Возьмите пять-шесть студийцев и

идите с ними за кулисы, сделайте с ними эту: репетиция речи делегации. Вы будете ее руководителем, кстати.

— Но если я уйду, то не увижу, что вы будете делать с актерами, с пьесой,— пробовал совершенно справедливо, с нашей точки зрения, возразить Захава.

— Во-первых, одним ухом слушайте из-за кулис, что я буду говорить, одним глазом подсматривайте, что я буду делать, а, во-вторых, если у нас тут что-нибудь образуется, мы всё покажем, сдадим вам как режиссеру «Юбилея»! Вас это устраивает?

— Вполне,— отвечал Захава и, предложив нескольким студийцам следовать за собой, вышел из зала.

— Итак, берем самый острый момент в пьесе,— обратился Вахтангов к исполнителям, которые уже находились на сцене.— Каждый стремится добиться своего: Мерчуткина — получить свои двадцать четыре рубля, Татьяна Алексеевна — заставить всех выслушать ее рассказ о самоубийстве Грандилевского, Шипучин — выгучить свою речь, ответ депутации, Хирин — закончить отчет. Начинайте!

Актеры начали репетировать¹. Хирин, обернув шарфом голову, пробовал писать отчет за своей конторкой; Шипучин, заткнув уши, ходил по комнате, Татьяна Алексеевна, сидя в кресле по середине сцены, рассказывала про трагическое событие на вечере у Бережницких, Мерчуткина преследовала Шипучина своими просьбами.

Все происходило, собственно говоря, вполне нормально, как на каждой хорошей репетиции, когда актеры всемерно стараются выполнить задание режиссера.

Но Вахтангова что-то явно не удовлетворяло. Он смотрел то на сцену, то по сторонам, закрывая глаза, как будто прислушиваясь к тому, что происходило на сцене, откидываясь назад, подавался всем корпусом вперед, опираясь подбородком на скрещенные на спинке стула руки. Все эти признаки недовольства мы у Евгения Богратионовича давно изучили.

И, действительно, через несколько минут раздалось громкое, повелительное: «Стоп!»

— Все происходит, может быть, и правильно, но не выразительно,— сказал Вахтангов актерам.— Вы еще недостаточно опытны, чтобы сыграть характеры чеховских героев. Я не могу от вас требовать решения роли от «образа». Мы еще проходим ту часть работы над ролью, когда надо идти «от себя». Я не хочу, чтобы вы кривлялись, изображая кого-то, вам не свойственного, кого вы не в состоянии увидеть глазами Чехова, а главное, стать ими — Хириным, Шипучи-

¹ Кое-что из мебели и реквизита по ходу действия, естественно, «сошло» со своего первоначального места.

ным, Мерчуткиной. Значит, надо усилить каким-нибудь способом предлагаемые автором обстоятельства, в которых происходит эта пьеса. Надо создать актерам дополнительные препятствия для осуществления их задач.

— Что тут можно сделать?— Вахтангов задумался на минуту, пристально глядя на сцену.— Дайте-ка мне экземпляр пьесы,— попросил он.

— Репарка автора: «Кабинет председателя правления,— стал вслух читать Вахтангов.— Налево дверь, ведущая в контору банка. Два письменных стола. Обстановка с претензией на изысканную роскошь: бархатная мебель, цветы, статуи, ковры, телефон. Полдень. Х и р и н один; он в валенках...».

Так,— задумался Вахтангов и опять посмотрел на сцену.— А у нас что на сцене из этой репарки? Пожалуй, только «Хирин в валенках». Вернее, одни валенки, поскольку характером Хирина мы еще не овладели. Это я, конечно, шучу,—добавил Евгений Богратионович, заметив сразу помрачневшее от его слов лицо исполнителя роли Хирина.— У вас, Лобашков, кстати, роль накапливается вполне прилично, и я верю, что Хирин из вас со временем получится... Но дело сейчас не в этом. А вот всей обстановки и атмосферы директорского кабинета у нас нет па сцене. Где у нас все эти ковры, статуи, бархатом обтянутая мебель, цветы?

— Евгений Богратионович,— подал голос Яновский,— вы сами знаете наши возможности. Все, что можно было достать,— на сцене...

— Знаю, знаю,— прервал его Вахтангов,— мы бедны, как крысы,— так, кажется, говорится. Но мы не крысы, мы бедны, как художники с Монмартра, которым часто нечего есть и нечем писать свои картины, но которые богаты мечтами... Будем же и мы богаты... замыслами! Нельзя, нет средств создать атмосферу директорского кабинета... Ух, как бы я ее раздраконил! — с веселым азартом произнес Вахтангов.— Давайте «поозорничаем» тем, что находится в нашем распоряжении, чтобы лучше выполнять действия, совершаемые персонажами чеховского произведения. Что у нас в наличии на сцене? Конторка Хирина, очевидно, стол Шипучина, хотя на директорский он не очень похож; два кресла средней потрепанности да две хорошие тумбочки в углах с вазами увядших цветов.

— Будут свежие, Евгений Богратионович, и на кресла чехлы наденем.

— Верю, верю, Николай Павлович¹, все будет. Вы у нас старательнейший и честнейший. Но иногда честности и старания в искусстве мало. В природе искусства — обман, иллюзия! Вот мы ее сейчас и по-

¹ Николай Павлович Яновский.

ищем. Бархатная драпировка на двери у вас, действительно, роскошная, «директорская»...

— Это Вера Константиновна¹ свою принесла...

— Честь ей и хвала! Зачтется ей и драпировка эта... Только вот, не перевесить ли ее по ту сторону вашей двери, но так, чтобы она великолепно чувствовалась, играла?— начал фантазировать Вахтангов, и сразу по залу пронеслась волна оживления.

Фантазии Вахтангова мы воспринимали как самое замечательное и, кстати сказать, абсолютно реальное в нашей жизни. И как любили его именно за них!

— Предположим так: за роскошной драпировкой находится весь роскошный кабинет Шипучина, описанный Чеховым в ремарке,— продолжал развивать свои мысли Вахтангов.— Поставим там же, возле занавески, и обе тумбы с цветами. Вид у них довольно богатый. А с этой стороны драпировки, предположим, в банке существует очень небольшая комната, почти конура, в которой помещается вся по-настоящему деловая часть банка, возглавляемая Хириным, но в будни здесь работают еще два-три конторщика и счетовода. У них свои столы, стулья, шкафы. Давайте-ка устроим эту деловую комнатку. Пошли все на сцену! Яновский, тащите сюда все, что у нас есть: шкафы, столы, стулья...

И Вахтангов отправился сам на сцену, отдавая распоряжения студийцам, что куда ставить. Через десять минут на сцене, которую Вахтангов еще несколько сузил, выдвинув боковые сукна, стояла слева довольно высокая конторка Хирина, почти вплотную к ней помещался повернутый к зрителю письменный стол; канцелярский шкаф высылся справа от стола; в глубине стоял еще один шкаф, а около него — стол поменьше; между всеми этими предметами Вахтангов сам расставил стулья у столов, высокую табуретку возле конторки Хирина, кресло на первом плане, у большого письменного стола. В глубине налево, между сукон, за вставкой с пролетом для двери повесили «роскошную портьеру», поставили тумбы с цветами в вазах.

Затем Вахтангов вернулся в зрительный зал, а за ним — и мы все.

Евгений Богратионович стоял, подхватив одну руку другой, и критически смотрел на сцену.

— Как будто, что-то получилось,— сказал он.— Теперь притащите побольше конторских книг, простых чернильных приборов, корзин для бумаг и папок, распухших от «дел»...

— А где же разместятся исполнители? — спросил кто-то,— Сцена так загромождена мебелью, что между шкафами, столами, стульями, конторкой Хирина едва можно протиснуться.

¹ Вера Константиновна Львова.

— Отлично. Значит, удалось, если у вас такое впечатление,— ответил Вахтангов, очень довольный поданной репликой.— Вот теперь идите все исполнители на сцену и старайтесь выполнить свою задачу в этих труднейших обстоятельствах.

Мерчуткина, Шипучин, Хирин, Татьяна Алексеевна отправились на свои места. Исполнители этих ролей попробовали репетировать тот же эпизод, который полчаса назад прервал Вахтангов.

Однако, стиснутые со всех сторон мебелью, они сбились в одну кучу между столами и шкафами и после нескольких реплик остановились, не зная, что им дальше делать.

— Что случилось? — раздался спокойный и даже веселый голос Вахтангова.— Почему прервали текст?

— Мне некуда от них уйти,— отвечал Хирин — Лобашков.

— Как это «некуда»? — преувеличенно удивился Вахтангов.— Столько тихих мест и уголков, а вы говорите: «некуда удалиться окончить доклад». Я поражен. Все сделано именно для того, чтобы вы себе нашли укромное местечко. Плохо ищите! И вам, Шипучин, некуда скрыться от жены и Мерчуткиной? Не понимаю вас.

— Конечно, я могу уйти из комнаты,— предложил исполнитель,— но тогда...

— Тогда пьеса прервется, это во-первых,— перебил его Вахтангов,— а во-вторых, вы забыли, что в соседней комнате делегация готовит вам речь, туда нельзя идти, пока не позовут... Неужели же вам всем не ясно, что делать?

Ответа со сцены не последовало.

— Ну-с, тогда сделаем так. Шипучин, идите в зал, а я пойду за вас репетировать, текста у вас немного, авось не запутаюсь. Начинайте со слов Татьяны Алексеевны: «Поехали мы вчера на вечер к Бережнецким...».

И Вахтангов перешел из зала на сцену. Какую-то долю минуты он пробыл с Мерчуткиной, Хириним и Татьяной Алексеевной, а затем... исчез. Мы, находившиеся в зале, не успели понять, как это случилось, но Вахтангова среди исполнителей не оказалось. Растерялись и прервали текст пьесы исполнители. Возникла недоуменная пауза. И почти сейчас же раздался откуда-то голос Вахтангова:

— В чем дело? Почему остановилась Татьяна Алексеевна? Разве я Шипучин, обязан стоять и слушать ее? Ищите, куда я сбежал, и продолжайте рассказывать мне на ходу свою историю.

Это было неожиданно! Но с Вахтанговым спорить не приходилось, да, по существу, он был прав. Нигде не сказано, что Шипучин обязан, не двигаясь с места, выслушивать болтовню жены. Скорее наоборот. Поведение Вахтангова было вполне логичным. И удивительно, как быстро восприняли эту логику исполнители. Начав с прерванного места

свой рассказ, В. Львова очень верно обыграла неожиданное исчезновение супруга, а затем отправилась на его поиски по тому направлению, откуда до нее донесся голос Вахтангова.

Вахтангов — Шипучин, спасаясь от жены, вышел из-за шкафа уже «с мигренью», как это указано Чеховым в ремарке. Он держал руку у виска, глаза его косили в сторону парадной комнаты. Дорогу ему преградила Мерчуткина.

— Ваше превосходительство,— завела она свою песню.

— Что еще? Что вам угодно? — в отчаянии уже произнес Евгений Богратионович слова Шипучина, ловко отступая за конторку Хирина и загораживаясь стулом от Мерчуткиной.

Мерчуткиной ничего не оставалось, как говорить с ним через конторку, из-за спины Хирина, что она и стала делать. Конторка была высокая; Вахтангов был ею почти скрыт от Мерчуткиной. Поэтому она, пытаясь увидеть его, стала взбираться на перекладки высокой табуретки Хирина. Хирин — Лобашков, которому это бесконечно мешало, в середине ее монолога слез с табуретки и пересел со своей книгой к большому столу. Так как Мерчуткина, естественно, влезла к концу своего монолога на освободившуюся табуретку Хирина, Вахтангов, убеждая ее уйти, перешел из-за конторки в кресло у стола, и, пока Мерчуткина слезла с табурета, Вахтангов и Лобашков через стол обменялись шепотом репликами:

— Андрей Андреевич, прикажите послать за швейцаром, пусть ее в три шей погонит, — шептал, не отрываясь от бухгалтерской книги, Лобашков.

— Нельзя, она визг поднимет,— так же тихо отвечал Вахтангов.

А Мерчуткина уже громоздилась опять за спиной Хирина, стараясь через большой стол добраться к Вахтангову. Последний же все глубже погружался в кресло, почти сползая с него на пол.

— Я же так не могу,— отбивается по другую сторону стола Хирин от Мерчуткиной.— Я не могу... Мне доклад надо писать.

А Мерчуткина буквально через него влезла на стол, стараясь увидеть сползшего с кресла на пол Вахтангова.

И вдруг, к нашему великому удивлению (и восхищению), родилась необыкновенная мизансцена. Хирин под натиском Мерчуткиной сполз вместе с докладом под стол, в нишу между двумя колонками — тумбочками стола — и писал, разложив па полу свой доклад. Вахтангов пригнулся сбоку в этой же нише, а Мерчуткина, лежа на животе на столе, старалась зонтиком достать кого-нибудь из своих партнеров то с одной, то с другой кромки стола, не забывая обращаться к ним со своим текстом. Вышедшая давно из-за шкафа Татьяна Алексеевна, которая во время предыдущей сцены охорашивалась у зеркала («...Как оделась и причесалась. Ну просто очарование!»), увидев эту картинную

мизансцену и ничуть не удивившись ее своеобразию, совершенно спокойно сказала:

— - Бабушка, вам же говорят, что вы мешаете. Какая вы, право.

И совершенно спокойно, в тон ей, отвечала, сидя па столе, Мерчуткина:

— Красавица, матушка, за меня похлопотать некому. Одно только звание, что пью и ем, а кофей нынче пила без всякого удовольствия.

Не в силах сдерживаться, мы смеялись и громко обсуждали только что прошедший перед нами эпизод.

Вахтангов поднялся с пола и, как говорится, «выйдя из образа», перешел в зал.

— Что за шум? Почему вы нам мешаете репетировать?— весело спросил он.

— Уж очень здорово... и необычно,— ответил за всех Симонов.

— Что значит «необычно»? Разве так не могло быть? Или мы все нарушили в чем-нибудь логику поведения и характеры персонажей? Лучше было оставить всех толочься в куче? Или развести по местам в первоначальной сегодняшней планировке? — ставил вопрос за вопросом перед нами Вахтангов.— Вам, режиссеру, Борис Евгеньевич, как кажется правильнее?

— Та система мизансцен, которую вы предложили,— отвечал Захава,— мне кажется не только правильной, по и замечательно выразительной. Но как к ней прийти? Скроить ли на этом всю пьесу, или только тот кульминационный момент, который вы нам сейчас организовали?

— Кульминационный момент еще не наступил,— отвечал Вахтангов.— Делегация, с которой вы должны были появиться на сцене, не пришла еще. Когда она придет, я полагаю, Шипучин уже будет сидеть на шкафу, Татьяна Алексеевна спрячется в один шкаф, Мерчуткина — в другой, а Хирин скачет, как дикий индеец, по столам, размахивая счетами, орет: «Режьте ее!» В эту минуту входит делегация. Это кульминация пьесы! А начинать надо полегоньку, как у нас примерно было намечено по линии взаимоотношений персонажей, но выгородку я бы оставил ту, которая сейчас на сцене. Разумеется, надо найти еще освещение. В кабинете директора за бархатной портьерой должно быть светло, солнечно, а здесь темновато, тускловато как-то. Свет надо искать... Будете так репетировать, хотите?

Все единодушно подтвердили свое согласие с предложением Вахтангова. Его фантазия, неожиданные предложения были всегда необычайно заразительны.

— Ну-с, а вы, будущие режиссеры,— снова обратился к нам троим Евгений Богратионович,— вы какое впечатление вынесли от сегодняшней репетиции? Я ведь это для вас старался!

Мы полагали, что Вахтангов шутит, и улыбались в ответ.

— Нам очень понравилось,— выдал я из себя.

— Душечка моя, с преувеличенной нежностью в голосе обратился ко мне Вахтангов,— запомните раз и навсегда: я жду от вас не комплиментов, а диагноза, характеристики, определения того режиссерского приема, который я вам демонстрирую как наглядное пособие к вашей будущей великолепной — в чем я ни капли не сомневаюсь — режиссерской деятельности!

Ох, и умел же иронизировать Вахтангов! Уши мои пылали. До ответа ли было тут!

— Ну-с, я жду,— уже ко всем нам троим воззвал Вахтангов.

Увы, и товарищи мои «по оружию» молчали. Вопрос был трудный.

Может быть, кто из старших ответит мне,— обратился Вахтангов ко всему залу.

Все молчали.

— Значит, никто ничего не понял?

— Мы были захвачены непосредственно тем, что видели, и не думали о «приеме», которым вы решали этот эпизод,— несколько запинаясь в речи, ответил неожиданно один из самых «зеленых» в зале — Щукин.

— Я полагаю,— продолжал он,— что помог всем исполнителям и самый факт изменившихся обстоятельств: пришлось говорить текст, преодолевая много физических препятствий.

— Вот это ответ! — прервал его Вахтангов. — Это почти точный ответ — диагноз того, к чему я стремился. Может быть, и вас записать в режиссерскую группу? — весело спросил он Щукина.

— Нет... пока нет, — улыбнулся в ответ последний.

— Сегодня я применил режиссерский прием, который можно было бы назвать приемом создания дополнительных препятствий, разумеется, оправданных текстом, — подчеркнул Вахтангов, — и сделал это для того, чтобы заставить актеров действовать, выполнять свою задачу как можно ярче. Запомните, будущие товарищи режиссеры, препятствие, которое приходится преодолевать на сцене актеру, это отличный трамплин к выполнению задачи. Препятствие внешнее — физическое и внутреннее — психологическое. Умейте их создавать актерам по логике сюжета, по развитию характера — и вы далеко пойдете!

Репетиции «Юбилея» продолжались по указанному Вахтанговым пути. В результате получилось очень своеобразное сценическое решение уже много раз шедшего в театре чеховского водевиля.

Воспитание нас троих как режиссеров между тем шло своим чередом. Вахтангов никогда не забывал данного нам указания или совета. Раздевалка была им принята от меня в один из показов ученических

отрывков на публике. Он встречал в этот вечер сам наших зрителей и смотрел, как пальто, калоши, зонты и шляпы мгновенно исчезали в верхнем отверстии двери-прилавка. Следя за ним, я увидел, как он вынул свою записную книжку и сделал в ней какую-то краткую заметку.

Что-то не так, — решил я, хотя группа студийцев внутри раздевалки работала с таким энтузиазмом, что наши посетители сначала удивлялись, а потом весело смеялись над «волшебным гардеробом», как окрестил наш труд кто-то из них. Во всяком случае, они шли смотреть наши отрывки в отличном настроении.

Убранство помещения, которое Вахтангов отдал под контроль режиссерского глаза Симонова, было осуществлено всем коллективом студии безупречно. Панели из холста были крепко натянуты и отчеркнуты от заново побеленных стен узкой, полированной под орех рейкой. Чистота была идеальная. В фойе, в углу, под присмотром специального дежурного студийца (мы прозвали его кочегаром, хотя это была девушка!) весело топились печка. Удивительно, как это нравилось зрителям! Многие решили даже, что это художественное новшество, хотя объяснялось оно просто-напросто осенней непогодой! Впрочем, с дровами в те годы было в Москве туго, и веселое потрескивание поленьев, быть может, вселяло надежду в зрителей на лучшие времена!

Прислушиваясь к тому, о чем говорят в фойе наши гости, Вахтангов опять сделал заметку в своей карманной книжечке.

— И тут неладно, — подумал я.

Наконец все пятьдесят два стула нашего крошечного зрительного зала оказались занятыми. Почти все зрители были знакомы друг с другом, так как билеты распространялись через старших студийцев, и в этот вечер пришли их родственники и несколько приглашенных Вахтанговым актеров Первой студии МХАТ¹.

Пришел на спектакль большой поклонник всех начинаний Вахтангова — Василий Васильевич Лужский с женой (из мхатовцев был только он один) и наш неизменный друг Надежда Михайловна, жена Евгения Богратионовича.

Вахтангов произнес короткую речь. Он сказал, что будут показаны учебные отрывки, приготовленные старшими и совсем недавно пришедшими к нему учиться студийцами. Что отрывков приготовлено много и только часть их отобрана для сегодняшнего показа. Другие будут «предложены вниманию зрителя, если мы сегодня не провалимся»; каждую неделю, а может быть, и два раза в неделю будут происходить такие учебные вечера. Сказал также о том, что воспитывать, учить

¹ Это были С. В. Гиацинтова, С. Г. Бирман, А. Д. Дикий, О. И. Пыжова*
М. А. Успенская.

молодежь, которая приходит к нему, он считает своей миссией художника. Вахтангов подчеркнул, что за нашу работу он отвечает перед коллективом своих товарищей по Первой студии МХАТ и перед К. С. Станиславским. Кроме того, Евгений Богратионович заметил, что все помещение студии «до последнего гвоздя» оборудовано усилиями самих студийцев; что на сцене в качестве рабочих, бутафоров, мебельщиков, реквизиторов, осветителей работают также студийцы; что эта работа в студии расценивается наравне с актерским искусством и что в один из учебных показов он откроет занавес и покажет весь обычно скрытый от зрителей процесс перестановки декораций, мебели, света. Просил судить отрывки строго, без скидки на молодость.

— Молодость актера, молодость в искусстве, — подчеркнул Вахтангов, — это огромное преимущество, а не недостаток.

В заключение он сказал, что в студии имеется несколько человек, мечтающих стать в будущем режиссерами; сегодня они участвуют в показе «невидимо, но ощутимо». Одни из них являются организаторами всего, что происходит на сцене, отвечают за хозяйство сцены (это о Яновском, подумал я), другие — за все помещение, включая печку, — добавил преувеличенно серьезно Вахтангов (это Рубен Симонов, отметил я себе). А третьи — за организацию приема зрителей, гостей, точнее — за раздевалку.

Веселый говор пронесся по залу.

— Режиссер — это прежде всего организатор. Организатор своих мыслей, мечтаний, организатор своих товарищей по коллективу. Это должен быть самый скромный, но и самый необходимый член коллектива — это «домовой» всего театра, в каждую щель которого он незаметно сует свой нос. Это первый друг актера и зрителя!

— Спасибо вам за то, что вы пришли к нам. А теперь смотрите и судите! — закончил Вахтангов и сел на свой стул в первом ряду.

Вечер прошел хорошо. Между студийцами и зрителями протянулись невидимые нити, которые связывают сердца людей крепче всяких клятв и обещаний.

В конце показа зал дружно и долго аплодировал, вызывая исполнителей.

— Благодарю всех за лестные для нас знаки одобрения, — сказал Вахтангов, встав лицом к залу. — Его чувствуют все, кто стоит сейчас за занавесом, кто участвовал в сегодняшнем показе. Но мы считаем, что еще не заслужили права выходить на аплодисменты. Приходите к нам почаще, судите нас поостроже.

Одевая наших зрителей в тот вечер с той же заботой, с которой мы их встречали, мы услышали много лестного про свою Студию.

Когда закрылась дверь за последним гостем, Вахтангов собрал нас всех в зрительный зал. Рядом с ним сидели его товарищи по Первой

студии — В. В. Лужский с Перетгой Александровной¹ и Надежда Михайловна Вахтангова.

— Сегодня большой день, большой праздник у пас, — обратился ко всем Евгений Богратионович. — То, что мы с вами делали, «дошло» до зрителя. Теперь самое главное — не загордиться. Тогда всему конец. Мои товарищи по Первой студии уже работают с вами; согласился помочь мне сделать из вас актеров, быть может, даже создать всем вместе театр и Василий Васильевич Лужский. Но это еще бесконечно далеко впереди. А сейчас — учиться, учиться, учиться. Предоставляю слово моим товарищам но Студии и в первую очередь вам, дорогой Василий Васильевич, но с одним условием — ни слова похвалы, только ругать! Ругайте их всех беспощадно.

— Тогда я от слова отказываюсь, — пошутил В. В. Лужский, — не могу ругаться, еще не остыл от первого впечатления. Как-нибудь потом, возможно, что кое к чему и придерусь.

Ругать пас никто не стал. Но сколько теплых, искренних слов услышали мы в этот вечер от Бирман, Гиацинтовой, Пыжовой о театре, об искусстве МХАТ, о Станиславском, Немировиче-Данченко.

Провожая, как всегда, Вахтангова домой, я не утерпел и спросил его о заметках, которые он сделал в своей записной книжке.

— Заметили, значит? — спросил Евгений Богратионович. — Ну что ж, наблюдательность, конечно, не мешает режиссеру. Что я записал? Пожалуйста, смотрите.

Взяв из рук Вахтангова записную книжку, я на раскрытой им странице прочел:

1) «Театр нач. с всш.» (К. С.)

«Реж. нач. с рабоч. сц.» (Вах.)

2) Режисс. — дрожжи коллектива.

— Ну что, все поняли?

— Как будто понял, Евгений Богратионович!

— Хороший был сегодня для всех вас, режиссеров, урок: как встречать зрителя, говорить с ним, уважать его мнение, проститься с ним, привлечь к своей работе?

— Очень хороший, Евгений Богратионович!

— Ну то-то!

С особенной настойчивостью учил пас Вахтангов работать на сцене, практически осваивать все навыки опытных и весьма ценимых в театре специалистов из так называемого обслуживающего сцену технического персонала. Вся наша режиссерская группа прежде всего полу-

¹ Жена В. В. Лужского.

чила назначение в «рабочие сцены». Евгений Богратионович водил нас несколько раз за кулисы Первой студии. Он выбирал на сцене такое место, с которого нам была бы видна и ощутима скрытая от глаз зрителя, но чрезвычайно яркая и интересная жизнь. Он проводил вместе с нами весь спектакль, все антракты, сидя в характерной для него позе верхом на стуле. Как полководец объясняет своему штабу с холма, откуда видно все поле битвы, ход сражения, так Вахтангов объяснял нам все закономерности сценической жизни, открывал секреты «накладок» и способы их устранения.

Мы получали большое эстетическое удовольствие от полета голубовато-серых сукон в «Двенадцатой ночи», от сказочных превращений легких декораций в «Балладине», от гармонического сочетания игры актеров с музыкой, светом и всем ходом спектакля.

— Точность, спокойствие, тишина — вот три кита, на которых держится работа на сцене, — учил нас Евгений Богратионович.

С глубоким уважением смотрели мы на товарищей Евгения Богратионовича, замечательных актеров Первой студии. Они были всегда собраны, внутренне сосредоточены, внешне подтянуты. В них не чувствовалось никакой козы, желания покрасоваться, никакого актерства. К нам они относились исключительно приветливо. Звание «ученика Вахтангова» было весьма почетно в стенах Первой студии.

Все, что мы наблюдали во время посещений Первой студии, Вахтангов предлагал переносить в практику наших скромных ученических вечеров в Мансуровской студии. Работу на сцене с молотком (но так, чтобы удары молотка не были слышны в зрительном зале), откосом, веревкой на «захлест», занавесом, сукнами, станками, трехступеньками и партикаблями, работу мебельщика и реквизитора (не говоря уже о костюмере и осветителе!) Вахтангов рассматривал как органическую часть спектакля и требовал от «практикантов постановочной части», как от нас величал, чтобы труд наш был таким же искусством, как и работа актера, художника, композитора спектакля.

Первое «звание», которое всем нам присваивалось, все же оставалось — «рабочий сцены». После того как вся наша группа сдала Евгению Богратионовичу «экзамен» на эту специальность, он нас повысил в «чине», назначив одного бутафором, другого реквизитором, третьего костюмером, четвертого осветителем. Через полтора-два месяца мы менялись этими специальностями. Вахтангов очень пристально, чтобы не сказать — придирчиво, следил за тем, как мы овладевали этими профессиями, давал громадное количество полезнейших советов и указаний. Это была замечательная и, как теперь я понимаю, исключительно нужная режиссеру практика.

И в этом разделе «уроков по режиссуре» действовали те же законы требовательности, безграничной любви и преданности к своему

участку работы на сцене, в спектакле. Общение с актером на этом этапе нашей деятельности становилось уже непосредственным, и не было для нас большей награды, когда Вахтангов или наши старшие товарищи по Студии отмечали изобретательность бутафора, приготовившего первоклассный свадебный стол в «Свадьбе» Чехова, или внимание реквизитора, заметившего, что актер вышел на сцену, забыв необходимый ему по роли портсигар, и ловко подсунувшего ему это г предмет.

Наш сценический, режиссерский курс Евгений Богратионович заканчивал, поручая каждому вести спектакль в качестве помощника режиссера.

Вахтангов считал это уважаемым, авторитетным званием. С шести часов вечера всё в театре и на сцене подчинялось очередному помощнику режиссера. Кончались власть и права режиссера, его подчас нервирующие напоминания исполнителям спектакля, капризы актеров, телефонные звонки за кулисы, записки и просьбы о контрамарках, бытовые мелочи и неполадки. Наступала торжественная минута служения тем идеалам, во имя которых мы шли учиться к замечательному художнику. В эти часы его полностью замещал помощник режиссера.

Благодаря Вахтангову все технологические процессы, материалы, инструменты и аппараты стали мне понятными, близкими и необходимыми в моей режиссерской практике. Рубанок и стамеска, гвозди, шурупы и клей, папье-маше и шпагат, тросы и грузы, блоки и контрблоки, краски всех оттенков и составов, креп и тресс, фольга и тюль, «пушка» и «пистолет» электрика, китовый ус и каркас костюмера и десятки других предметов стали для меня верными помощниками в работе над спектаклем.

— Не стремитесь открыть в технологии театра то, что еще не существовало, — учил Вахтангов, — но то, что вам дано, что у вас есть под рукой, заставьте играть, звучать, жить на сцене по-новому.

Сколько раз эти советы Вахтангова о технологии театра спасали меня от грубейших режиссерских ошибок и сколько раз я их совершал, если забывал то, чему учился у Вахтангова и Станиславского.

Параллельно все мы занимались актерским мастерством с актерами Первой студии МХАТ — Бирман, Гиацинтовой, Пыжовой и нашими старшими товарищами по Студии.

Через год (1920) Вахтангов предложил режиссерской группе помогать нашим преподавателям в работе по изучению «системы» Станиславского. Мы должны были проводить с вновь принятыми в этом году в школу-студию юношами и девушками упражнения на элементы «системы» и сдавать работу своих учеников (!) Вахтангову. Таким образом, мы уже становились на первую ступень театральной

педагогике. Нам это казалось огромным шагом вперед в нашей режиссерской «деятельности». Система педагогической ассистентуры у Вахтангова была построена очень целесообразно. Перейдя на третий год обучения актерскому мастерству, сдав Вахтангову отрывки, в которых мы были исполнителями, мы получали право заниматься упражнениями по «системе» с вновь принятыми. Перейдя на четвертый год учения, мы получали право работать самостоятельно над отрывками с теми, с кем в прошлом году занимались упражнениями. Нашу работу проверяли каждый месяц старшие студийцы, но все же самостоятельность нам была предоставлена большая, мы этим гордились и всячески стремились оправдать доверие Вахтангова.

Никогда в жизни, сдавая впоследствии спектакли, я не волновался так, как в тот день, когда показывал Евгению Богратионовичу первые отрывки, приготовленные со своими учениками. Страшнее всего было не самому провалиться как педагогу, а не «дотянуть» или плохо показать кого-нибудь из этих учеников. Ведь они мне верили и так упорно со мной занимались, несмотря на все трудности, связанные с разнообразием жанров в этих отрывках.

Мы показали отрывок из «Маугли» (пантера и мальчик из джунглей — Маугли).

Показали встречу Акюши и Петра из первого акта комедии Островского «Лес».

Монолог Жанны д'Арк!

Приезд Чацкого к Софье из «Горя от ума».

Отрывок из «Снегурочки».

Монолог Лауренсии из «Фуенте Овехуна».

И много других.

Вахтангов отнесся к показу с исключительным вниманием.

Несмотря на то, что в отрывке из, я бы сказал, философской сказки «Маугли» трудно передать сложность отношений пантеры и мальчика, Вахтангов отметил, что обе наши исполнительницы умело пользовались элементами «системы», а одна из них оказалась весьма пластичной и все свои движения оправдывала «зерном» образа пантеры.

Монолог Жанны д'Арк (А. Степанова), костюм которой был «подобран» из весьма странных частей мужского туалета, тоже произвел впечатление на Вахтангова.

Похвалил он Бобыля (Яхонтов), Бобылиху (Марецкая) и Снегурочку (Бендиди), найдя в их отрывке хорошо схваченную поэтическую сущность сказки А. Н. Островского.

Отметил «задор и непосредственность», как сказал Евгений Богратионович, Лауренсии — В. Багриной.

Нашел справедливые ласковые слова одобрения для всех исполнителей во всех отрывках.

Так же хорошо прошли отдельные сцены и диалоги из разных пьес у Р. Симонова, Яновского, Марголина, П. Авдиевой — это был полный состав нашей «режиссерской группы». В присутствии всех, кто смотрел этот показ-экзамен наших старших и младших товарищей, Евгений Богратионович хвалил нас.

— Один рубикон перейден, — сказал он. — Вы поднялись на первую ступень режиссуры — на одну из важнейших — работы с актером, вы сдали Студии своих первых учеников. Это большое дело. Хвалю вас не за ваши способности, а за трудолюбие и чуткость, которые вы проявили к вашим ученикам. Вижу, что вы отдали им много самих себя, оказались не эгоистами. Для педагога это, пожалуй, самое важное. Педагогов-эгоистов не бывает или, во всяком случае, не должно быть.

Но вы ведь помимо педагогики хотите быть режиссерами? Не правда ли?

Вахтангов выдержал некоторую паузу, а мы все дружно произнесли какие-то междометия и обрывки фраз, которые должны были подтвердить наше желание выйти в режиссеры.

— Тогда, — продолжал Вахтангов, — вы, конечно, эти два года упорно работали по той программе, о которой я вам рассказал в первую беседу и которую, надеюсь, вы не забыли...

Два года назад! Беседу-то мы помнили. У меня она даже была где-то записана. Но программа по режиссуре... Судя по лицам моих товарищей, они помнили о ней не больше меня.

Воцарилась томительная пауза.

— Ну-с, начнем, — произнес, не смущаясь нашим молчанием, Вахтангов. — В руках у него мелькнула столь знакомая записная книжка.

— Вот у меня тут записано: читать, читать, читать. Начиная с газеты утром — это обязательно — и кончая всем, что появляется нового. А также перечитывать классику. Так кто же что прочел за эти два года? Мне не надо полного списка, назовите, что вас поразило, потрясло.

— Стихи! — После небольшой паузы сказал Рубен Симонов. — Маяковский, Есенин, Блок! Почти каждый день я их читаю сам для себя. Из новых книг ничего не могу вспомнить.

— А может быть, и не читал, — подсказал ему Вахтангов.

— Может быть, и не читал, — мужественно сознался Симонов. — Из старых книг перечитывал Толстого и Достоевского... Дон-Кихота и пьесы Шекспира.

— А как насчет музыки?

— Музыку я люблю и не пропускаю ни одного случая попасть на хороший концерт.

— А у остальных как? — обратился к нам Евгений Богратионович.

— С живописью и музыкой у меня хорошо, — отвечал Марголип, — и читаю я много. Очень мне понравились сказки Гоцци...

— Это интересно, — прервал его Вахтангов. — Расскажите мне про них как-нибудь. Ну-с, а прочие как, товарищи режиссеры? Присоединяются к Марголину?

К сожалению, мы трое в разных отраслях, заданного нам Вахтанговым «накопления знаний», по ряду причин не могли присоединиться к Марголину и откровенно сказали об этом Евгению Богратионовичу. Все мы много читали, но у меня и у Яновского плохо обстояло дело с музыкой и живописью: мы просто не могли найти времени, как нам казалось, на эти «разделы» режиссуры.

Вахтангова явно огорчили наши ответы.

— Ну что ж, подведем итоги этих двух лет по режиссуре, — сказал он, обращаясь ко всем нам. — С устройством сцены вы все познакомились достаточно. От рабочего до помощника режиссера курс пройден. Это очень важно — знать каждую веревку на сцене. Скоро мы получим большую сцену¹ и еще раз соберемся с вами, режиссерами, на ней — это будет мой последний урок по этому разделу.

Вступили вы и на путь педагога-режиссера. То, что я видел сегодня, это нормальное, хорошее начало для всей вашей группы. Впереди акты и картины из пьес и, наконец... пьеса! Но об этом несколько позже.

А вот чем я очень огорчен. Вы не умеете организовывать свой труд, свое время. Вы совсем мало читаете, мало слушаете музыку, плохо разбираетесь в картинах, гравюрах, эскизах. Это непростительно. Режиссер с таким ограниченным багажом, какой за эти два года накопил каждый из вас, — это недопустимо! Да вы просто не станете режиссерами, если не будете в своих познаниях литературы, живописи и музыки широко, всесторонне образованны. Подумаешь, какое достижение — Рубену правятся стихи Маяковского! А кому они не нравятся! А «В лесах» и «На горах» Мельникова-Печерского изволили читать? А «Фауста» Гёте вы помните, дорогие? Пуделя из него вы помните! А мысли Фауста о жажде вечной жизни, о вечной молодости помните?

Ну, хорошо, что Марголин откопал всеми забытого Гоцци. А какие «находки» сделали остальные в музыке, литературе, живописи?

Одному нравится голос Зои Лодий, другому — попури из «Кармен», третий упивался романами Дюма, четвертый был два раза в Третьяковке. А китайским искусством кто-нибудь поинтересовался? А между тем в Москве при Институте востоковедения собрана чудесная коллекция китайского искусства.

¹ В помещении на Арбате было две сцены: малая, на которой первоначально шли спектакли театра, и большая, которая после ремонта здания открылась 13 ноября 1921 го да.

Вы слушаете меня и думаете: зачем нам надо еще китайское искусство, когда не хватает времени репетировать столько, сколько хотелось бы, свои отрывки. Но ведь фокус в том и заключается, что, чем шире кругозор у человека, тем легче он решает вопросы сегодняшнего дня.

Впрочем, что с вами об этом говорить! Ведь у вас одна мечта — поскорее бы рассказать мне свои замечательные замыслы о дюжине «любимых» пьес. Ну что ж, выкладывайте. Тебе, Рубен, какая пьеса нравится больше всего? Что бы ты мог начать завтра ставить?

— Завтра я ничего не мог бы начать ставить, — серьезно отвечал Симонов. — А нравится мне «Чайка» Чехова.

— Ну, это еще куда ни шло. Ладно, думай о «Чайке». А другие, что назовут?

Марголин назвал сказку Гоцци «Нищие», Яновский — «Бесприданницу» Островского, я сказал, что хотел бы поставить что-нибудь Дикенса.

— Перечтите «Колокола» и «Битву жизни», — сказал мне Вахтангов. «Заявки» наши он принял спокойно. Надо сказать, что мы все много думали, на чем бы остановиться, и старались не разбрасываться мыслями по всей русской и западной классике.

— А вот я бы хотел поставить именно «Фауста», — неожиданно для всех сказал Вахтангов. — Представляете, бюргеровская, такая тихая, «приличная» Германия — и вдруг Фауст! Его «стремление в даль» — извечное беспокойство человека, желавшего все узнать, всем овладеть, перестроить весь мир по-своему. Все начинает вокруг рушиться: приличия, традиции, догмы. Все летит... Куда? Ввысь или в пропасть? Вот в чем вопрос. В каждом из нас есть частица Фауста, и все мы жаждем услуг, хотя бы черта, чтобы осуществить свои мечты!

Для Фауста мало одной жизни. Для театра будет мало одного вечера. У нас Фауст пойдет пять дней... неделю подряд. И тот, кто придет в первый день, не сможет не явиться на второй, третий, пятый, какие бы дела ни были у него в эти дни... Так надо ставить «Фауста»! Гёте писал его шестьдесят лет. Отдать ему сегодня шесть вечеров — совсем не много!

Итак, до следующего урока. А пока что берите картины и акты из пьес. Но не из тех, которые вы наметили себе к постановке! В общем, что-то из вас, очевидно, со временем получится. Но режиссеры ли? Не знаю. Сложная это, прекрасная, но неблагодарная профессия! Откажитесь от нее, пока не поздно! Пока не завязли в «хлопотах»! Хорошо, спокойно, «прилично» будете жить!

Однако никто из нас не поддался па хитрую приманку «приличной» жизни, без хлопот.

Мы еще более энергично включились в текущую жизнь театра и

вместе со старшими товарищами по Студии старались помогать Вахтангову строить настоящий, большой, его театр.

Яновского увлекло больше труд актера, и он отошел от режиссуры. Симонов энергично помогал Вахтангову в постановке новых спектаклей и много играл. Замечательные актерские данные все ярче выявлялись в его индивидуальности. Ко мне перешло заведование постановочной частью и работа в школе Студии. Я вел уже последний, четвертый курс.

Осенью 1921 года заканчивали оборудование театрального помещения на Арбате. Вахтангов энергично настаивал на скорейшем переносе спектаклей с малой сцены на большую. Проверял каждую неделю, как идут работы, ходил по всему помещению, давал советы, как расставить мебель в фойе, как сделать проходы между рядами в зрительном зале. Какими дорожками застелить эти проходы («Никаких бархатов! Доставайте пеньковую дорожку, как на кораблях!»). Много раз поднимался на незаконченную оборудованную сцену.

— Почти все готово! — сказал он однажды, глядя вверх, туда, где помещались колосники. — Какая-то манящая, притягивающая сила скрыта для меня в верхней части каждой сцены, — обратился он к нам. — Наша сцена еще вся такая чистая, свежая, так хорошо пахнет холстом и морилкой! А вот на уже «поживших» сценах совсем другой, какой-то терпкий запах столярного клея, красок, веревок... Как я его люблю! Мне всегда кажется, когда, уходя со спектакля, заглядываешь на уже опустевшую сцену и видишь разбросанные декорации, что все, происходившее на ней в этот вечер, унеслось вместе с поднятыми колосниками, арками, пейзажами, завернутой панорамой «воздуха» — туда, вверх и... живет еще, дышит там, сохраняя частицы отданных им в этот вечер актерами мыслей, страстей и желаний.

И с этой сцены зазвучат высокие и низменные чувства, волнующие, зажигающие людей слова; любовь, ненависть, страх, самоотверженность — все разнообразие проявлений человеческой природы возникнет на ее подмостках.

Я верю, что мы сыграем на этой сцене Горького и Чехова, Островского и Шекспира, а вы, мои ученики и наследники, поставите на ней свои спектакли, в которых прозвучит подлинная душа театра со всеми ее «волшебствами», как говорит К. С.

Любите сцену! Больше, чем вы любите свои домашние углы, комнаты, квартиры! Следите за ее чистотой. Наймите специального человека, который должен три раза в день мыть ее. Три раза: утром, после репетиций, перед спектаклем и на ночь, после спектакля. Следите за

¹ Его сопровождали Л. П. Русланов, К. Я. Миронов, Р. Н. Симонов, Н. О. Тураев.

порядком, в каком стоят декорации на сцене, за тем, как висят сукна. Если бы не осыпались писанные задники! Когда-нибудь их заменят световые пейзажи, и тогда чистота будет сочетаться с техникой. Когда-нибудь ни один гвоздь не застрянет на десятки лет в полу сцены. Декорации будут держаться на особых креплениях, на резиновых присосах, они будут бесшумно уходить вверх, вниз, под сцену, в боковые карманы. Световые точки будут так расположены, что не будут мешать декорациям, а последние — свету, и перемены на сцене станут тем подлинным «волшебством» театра, о котором всегда мечтает Станиславский. Чистота, бесшумность, четкость и дисциплина — вот те элементы, которые делают работу на сцене искусством. И организовывать это искусство на сцене должен режиссер. Он является не только постановщиком пьесы, но и воспитателем всех, кто соприкасается с техникой сцены, — от уборщицы до машиниста. Никому не передоверяйте этой работы. Вас тогда будут уважать в театре, когда вы будете знать каждого рабочего, бутафора, костюмера. И не только здороваться с ними «за ручку» — это худший вид ханжеского демократизма, а знать условия их работы, жизни дома, в семье и в театральном коллективе. Тогда вы будете не только требовать с него, но будете и отдавать ему свои знания, творческие мысли, верить ему свои замыслы. Режиссер, который кричит на обслуживающий сцену персонал, на пожилых, серьезных людей только на том основании, что это рабочие сцены, а он, видите ли, режиссер, — это худший вид режиссера.

Да рабочие сцены часто в тысячу раз лучше такого режиссера разбираются в пьесе и в актерам, которых они видят каждый вечер у себя на сцене!

А есть еще такой ехидный тип режиссера, который не кричит на рабочих, костюмеров, электроосветителей, но который тихим, ехидным голоском вежливоенько утверждает, что «вчера все стояло не так... и свет был не тот... и блики солнца падали на двадцать сантиметров дальше от кресла... и мебель стояла глубже, а задник висел ближе...». Он не верит работникам сцены и с рулеткой поднимается сам на сцену, что-то меряет, записывает, чтобы назавтра «улучить» в ошибке работников монтажных цехов. Избави вас боже превратиться в такого никому и ничему не верящего режиссера. Своим «не верю, вы меня обманываете...» он раз и навсегда убивает творческую инициативу в самых нужных каждому режиссеру помощниках в работе — в мастерах сцены, рабочих, электриках, гримерах. Своим «не верю» он убивает коллективность творческого процесса — основу театрального искусства.

Запомнили? — обратился к нам Евгений Богратионович. — А если запомнили, то идемте дальше.

И как два года назад он обходил с нами небольшое помещение Студии в Мансуровском переулке, так в этот вечер он обошел с нами новое помещение своего театра.

Новое помещение театра Третьей студии МХАТ помещалось на Арбате в одном из особняков, принадлежавших богатому представителю московских буржуазных кругов. Одно время после революции в нем помещалось собрание довольно посредственных картин. Пожар уничтожил часть помещений, картины были переданы в государственный фонд, а Третья студия МХАТ, восстановив здание, устроила в пострадавших от пожара комнатах сцену и зрительный зал на четырехста человек.

Мраморная лестница из вестибюля вела наверх.

Многочисленные гостиные, отделанные под различные стили, — от готического до китайского — должны были служить своеобразными фойе.

Обходя дозором свои новые владения, Вахтангов по временам тяжело вздыхал и с грустной иронией трогал то дорогой разноцветный штоф, которым были затянuty стены гостиных, то в комическом изумлении останавливался перед диванами, имитировавшими средневековые тропы.

Не о таком театральном помещении, вероятно, мечтал он! Художественный вкус у Евгения Богратионовича был строгий, безупречный.

— Ну что ж, — сказал он, — спасибо и на этом Анатолию Васильевичу. Не каждый театр начинал с такого роскошного помещения! Превратим все эти комнаты во дворец хана Альтоума и в каждой из них сыграем по сцене из «Принцессы Турандот»!²

Вахтангов шутил. Но мы знали, что у него часто под шуткой скрывался и определенный замысел. Точный план постановки «Турандот» еще не был решен. А может быть, Евгений Богратионович и не шутит...

— Ну-с, дальнейшие занятия по режиссуре, — продолжал Вахтангов, — переносятся прямо на нашу репетиционную каждодневную работу. Хотя вы меня все обманули: никто не работает над собой в смежных областях — литературе, музыке, живописи, — увидите, как дорого это вам обойдется в будущем! Сейчас нам надо режиссерские занятия перенести на практику.

— Всем вам назначу определенную область в нашем театральном хозяйстве и буду вас учить, строя вместе с вами театр, наш театр! Кое-чему я вас как будто и научил, но одной стороны вашей человеческой сущности не победил, увы! Вы не образовали небольшой, сплю-

¹ Анатолий Васильевич Луначарский.

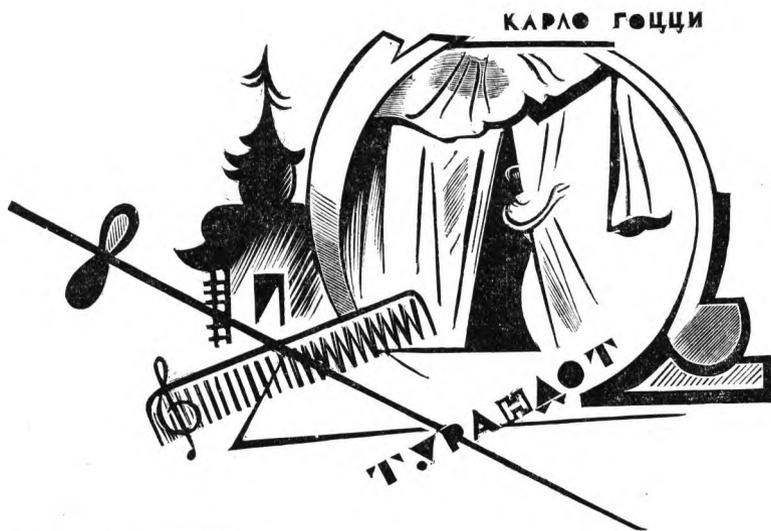
² К этому времени в театре уже шли репетиции «Принцессы Турандот».

ченной режиссерский коллектив. Вы остались все же индивидуалистами. С театром, не спорю, вы сжились, сработались. А в режиссуре эгоисты, индивидуалисты. Скажите, сколько раз без меня вы собирались за эти два года как режиссерская группа?

Мы молчали. По различным и, как нам казалось, убедительным причинам, нам за эти два года не удалось ни разу собраться без Евгения Богратионовича. Как режиссерами, скажем прямо, мы не очень интересовались друг другом, хотя были в отличных товарищеских отношениях.

— Молчите? — понял нас без слов Вахтангов. — Значит, ни разу! Что делать? Не знаю. А, впрочем,— помолчав, добавил он,— может быть, это особенность такой профессии, как режиссура, быть индивидуалистом? А как вы полагаете? С другой стороны, радость творчества художника (имею в виду режиссера!) приобретается только тогда, когда ее разделяют вместе с ним все окружающие его — товарищи по театру, по искусству, зрители. Подумайте-ка обо всем этом покрепче!





Принцесса Турандот

О том, как возникла мысль поставить «Принцессу Турандот» в Третьей студии МХАТ, написано во многих книгах, посвященных Е. Б. Вахтангову. Не так давно опубликована большая статья Р. Н. Симонова, которая очень подробно и живо воссоздает весь процесс подготовки спектакля, игру актеров, раскрывает особенности режиссуры Вахтангова¹.

Мои воспоминания более отрывочны, так как я наблюдал репетиции «Турандот» со стороны, не участвуя в спектакле как актер. В те годы Студия поручила мне заведовать постановочной частью театра. Вахтангов вызвал меня к себе, когда состоялось мое «назначение» на эту должность.

¹ Статья Р. Н. Симонова, посвященная спектаклю «Принцесса Турандот», является одной из глав подготавливаемой им книги о Е. Б. Вахтангове. Статья напечатана в сборнике «Мастерство режиссера», «Искусство», 1956.

— Вот что, — сказал он мне, — говорите прямо: с охотой вы беретесь за эту работу или подчиняясь студийной дисциплине?

— С охотой, Евгений Богратионович. Мне нравится все, что относится к оформлению спектакля, мне кажется живой, говорящей, участвующей каждая вещь, часть декораций и даже... мебель в спектакле.

— Я вас этому и учил. Л меня — Леопольд Антонович и К. С.

Когда-нибудь напомните мне рассказать о «живых» вещах па сцене всем студийцам — меня многому научила «Синяя птица» и поездка с Сулером¹ в Париж. Думаю, что в постановке «Принцессы Турандот» очень многое будет зависеть от работы художника. А она и начнет «дышать» через того, кто будет стоять во главе постановочной части театра. Я вас не соблазняю и не уговариваю. Но имейте в виду: заведование постановочной частью годика на два отодвинет вашу самостоятельную режиссерскую работу. Совместить то и другое нельзя. Умышленно ставлю этот вопрос перед вами прямо, жестко. Ну, как?

— Я подожду с самостоятельной постановкой, Евгений Богратионович, если вы считаете, что я смогу принести больше пользы театру, работая заведующим постановочной частью.

— Во-первых, вы будете не только техническим исполнителем — заведующий постановочной частью и не должен быть таковым, — а я буду через вас вести всю работу с художником. Во-вторых, как мне представляется, декорация будет «играть» в спектакле наравне с актерами. Вы будете режиссером декораций. Будете их обучать «играть», как Рубен учит чувству ритма исполнителей, Пятницкий — постановке голоса, Захава и Котлубай помогают устанавливать исполнителям рисунок ролей. Согласны?

— Я буду делать то, что вы найдете нужным, Евгений Богратионович!

— Уметь заставить декорации играть, принимать участие в действии пьесы, а не служить ему только фоном — все это тоже входит в искусство режиссуры. Художником возьмем Игнатия Игнатьевича Новинского. После того как обсудим принципы постановки, я дам ему при вас задание, и вы будете с ним работать. Договорились?

Раздел работы режиссера с художником мне был совсем незнаком, и я был очень доволен той областью участия в новой постановке, которую мне предназначал Евгений Богратионович. Художника Новинского я уже знал. Он оформлял в Первой студии поставленную Вах-

¹ Леопольд Антонович Сулержицкий — сопостановщик К. С. Станиславского в «Синей птице» М. Метерлинка. Вахтангов ездил в 1912 году в Париж с Сулержицким ставить «Синюю птицу» по партитуре спектакля Художественного театра.

танговым пьесу Стриндберга «Эрик XIV». По этому спектаклю мне трудно было представить себе, как соединится манера художника-декоратора Нивинского с веселой, легкой сказкой Гоцци. Но, вероятнее всего, тогда я и не ставил перед собой такого вопроса.

* * *

Через несколько дней Вахтангов действительно устроил нечто вроде коллективного обсуждения плана постановки «Принцессы Турандот» с группой старших студийцев. У меня сохранился лишь листок с перечнем тех принципов, на которых Евгений Богратионович хотел построить работу студии над «Турандот».

В этот вечер нас особенно увлекла беседа Вахтангова, и поэтому мы больше слушали и наблюдали за ним, чем записывали последовательно течение его мыслей. Кстати сказать, вряд ли это и удалось бы, так внезапно сменялись причудливые «каприччо» его фантазии.

На листке у меня записано лишь несколько строк:

«Пе Шиллер...

Импровизация — общение с народом-зрителем (итальянская комедия).

Искренность страстей в любой форме (вспомните «Эрика XIV»...).

Будут лирические места...

Юмор!.. Юмор!.. Но он обрывается где-то, и тогда несколько минут драмы, если удастся, трагедии... (так играется «Потоп»).

Абсолютное актерское мастерство: голос, дикция, движения — безупречны. Внутренне — предельная эмоциональность! (Станиславский, «Моцарт и Сальери»).

Сказка — это мечта о прекрасном. О том, что должно быть, что сбудется! (Назовите мне все сказки, которые вам известны.)

Еще раз: импровизация, горячее, искреннее чувство, юмор и любовь к своему зрителю...».

Когда я перечитываю сейчас эти отрывочные строки и вспоминаю, что обозначают заключенные в скобки слова, мне жаль, что я поленился записать полностью весь ход мыслей Евгения Богратионовича в тот вечер первой беседы о «Турандот».

Но возможно ли было это сделать? Ведь каждую свою мысль, каждое слово-видение — фантазию — он сопровождал тут же, на месте, своеобразной импровизацией, перевоплощаясь в героев Шиллера и Гоцци, демонстрируя на себе приемы импровизационной игры или приводя примеры из своей работы в Первой студии и МХАТ.

Беседы Вахтангова, но существу, никогда не были именно беседами.

Это был стремительный поток вопросов. Он задавал их себе и окружающим, тут же отвечая на них, предлагал свое решение, искал в

глазах, в выражении лиц тех, с кем вел беседу, подтверждение своих мыслей.

Так и в этот вечер, рассказывая об актерах итальянской комедии, он в то же время как бы присутствовал сам на одном из таких представлений и силой своей фантазии переносил нас, слушавших его, в Италию, на площадь маленького городка, где под открытым небом разыгрывались сказки Гоцци.

— В ощущении жизни, — говорил он, — у нас много общего с итальянским народом. Например, неиссякаемый оптимизм, любовь к жизни. Мне кажется, что русский человек выше всего ценит юмор, итальянец — тоже. Русские и итальянцы простодушны, искренни, добры, доверчивы по природе. Но вот климат... Откуда нам взять это вечно голубое небо, апельсины?.. Ну скажите, как играть сказку Гоцци... без апельсинов?

И Вахтангов с увлечением рассказывал о настоящем мессинском апельсине, о том, как его едят, посыпав солью, какие из него делают смешные фигурки, а мы не только верили его блестящим фантазиям, но чувствовали вкус апельсиновых корок во рту.

— Импровизация... — задумчиво произносил Вахтангов. — По существу, ведь это значит, что я могу стать в одну минуту кем угодно: нищим, королем, волшебником, рыбаком и даже... рыбой!

Глаза Вахтангова становились вдруг неподвижными, круглыми, рот вытягивался, сплющивался, руки складывались в плавники, небольшое движение туловищем — и рыба плыла перед нами, открывала рот и, как нам казалось, даже думала (!) о чем-то своем, извечном, рыбьем.

А через несколько минут, вспоминая о том, как вместе со Станиславским они занимались трагедией Пушкина «Моцарт и Сальери», Вахтангов рассказывал, какие высокие требования предъявлял Константин Сергеевич к дикции, постановке голоса и дыханию актера, читающего пушкинские стихи. Точно такие же требования Вахтангов предъявлял к тем актерам, которые будут играть в «Турандот». И тут же он стал читать нам монолог Председателя из «Пира во время чумы», затем поделился мыслями о том, как бы он ставил эту трагедию Пушкина.

— А что нужно сегодня нашему зрителю? — неожиданно поставил перед нами вопрос Вахтангов. То, что он видит сейчас вокруг себя? Пафос борьбы с разрухой после гражданской войны? Об этом еще должен кто-то написать. Но зритель хочет увидеть и свое будущее. Он мечтает о нем. Об этом тоже не написано еще ничего у драматургов. Но есть сказки — мечты о том, какими будут люди, когда очистятся от скверны, когда одолеют злые силы. Помечтаем же об этом в «Турандот». Покажем в нашей сказке перипетии борьбы людей за победу доб-

ра над злом, за свое будущее. Давайте сказки! Называйте их. Кто какие помнит?

И еще час уходил на сказки — мечты о прекрасном будущем!

— А чувство правды? — задавал уже новый вопрос Вахтангов. — Всегда и во всем быть искренним! Вы все видели «Потоп» у нас. Пьеса не ахти какая, не первый сорт. Вы думаете, легко в ней быть искренним? А мы старались быть предельно искренними. И Фрезер мне дороже многих «глубокомысленных» классических образов. Потому что он человек, живой человек...

И перед нами на пятнадцать-двадцать минут возникал отрывок из «Потопа», сыгранный Вахтанговым «за всех». Его мгновенные перевоплощения из Фрезера в Чарли, Стретопу, Бира, О'Нейля, актера, изобретателя¹ были совершенно изумительны. Перед нами представляли яркие сценические образы, целая галерея типов. Эти своеобразные уроки мастерства как-то особенно заражали нас и все больше увлекали в мир творческой фантазии, создаваемый Вахтанговым вокруг «Принцессы Турандот».

Вахтангов обладал совершенным чувством формы, органически сочетавшейся с содержанием произведения, но он искал это сочетание иногда долго и мучительно.

Беседы Вахтангова о новой постановке ничем не походили на современные режиссерские экспозиции-экспликации, которые с таким блеском подчас делают режиссеры перед труппой театра и на художественных советах. В беседах Вахтангов не прибегал ни к какой терминологии. «Сверхзадача» и «сквозное действие» не вошли еще в обиход актерского языка. Но то, о чем нам рассказывал Вахтангов, всегда было непосредственно связано с жизнью, было устремлено к определенной, прогрессивной идее, по-разному воплощенной им в каждом произведении, которое он разбирал.

В своих мыслях он никогда не отделял анализа от воплощения. Был требователен к актеру, но очень точно, подробно обосновывал свои требования. Легко подсказывал и даже показывал актеру, но немедленно останавливал актера, если тот слепо подражал показу. Любил фантазировать, мечтать вместе с актерами об образе, о пьесе, об отдельном моменте в будущем спектакле, но никогда не занимался скрупулезным, разъедающим цельность произведения исследованием. Не любил говорунув и лжемыслителей — «философов от театра».

Вахтангову было присуще абсолютное чувство этики. Этические вопросы, отношение каждого из нас к театру как к самому важному в своей жизни он считал одной из самых главных задач воспитания студентов.

¹ Персонажи из пьесы Бергера «Потоп» — спектакль Первой студии МХАТ.

Через несколько дней, перед отъездом в санаторий во Всехсвятское, Вахтангов вызвал к себе художника Нивинского. Велел, чтобы и я присутствовал. В тот день, помня о своих обязанностях заведующего постановочной частью, я в своем роде протоколировал беседу Нивинского с Вахтанговым с возможной тщательностью.

Евгений Богратионович спросил Нивинского о том, как ему понравилась пьеса в новом переводе, как думает художник подойти к своей работе. Игнатий Игнатьевич сказал, что стройного плана и образа оформления у него еще не сложилось, и спросил, почему Вахтангов предпочел Гоцци Шиллеру.

— Это не шиллеровская тема,— отвечал Вахтангов.— В «Принцессе Турандот» Шиллер для меня в первую очередь стилист. И я не вижу образно, чего он хочет в этой сказке. Другое дело, «Кварство и любовь»; такая чистенькая, уютная комнатка (а может быть, только одна стена с окном, а над ней черепицы крыши) у Шиллера. На окошке — обязательно горшки с цветами. Их поливает из маленькой лейки каждый день Луиза. А по стене (она во всю сцену) — все атрибуты бюргерского быта: глубокое «дедовское» кресло, аналой и распятие, портреты предков, полки с тарелками, как в голландских интерьерах, опять окно, опять простенок — дверь, и все необычайно чистенькое, простое по форме. А другой мир — мир президента и леди Мильфорд. В нем сплошное барокко. Золото, зеркала, завитки, парча. У леди Мильфорд вся декорация — огромное овальное зеркало в барочной раме. К нему ведет несколько ступеней. В них врезано ее кресло. На зеркало наброшена пышными складками парча. В зеркале видна перспектива комнат и канделябров, когда открывается дверь; она видна в зеркале, а на сцене ее нет. Как это сделать, не знаю...

А вот, скажем, Шиллер в «Орлеанской девице». Это тоже интересно. Выродки-рыцари, с трудом влезющие в свои доспехи; их подсаживают туда слуги-пажи. И вдруг среди них появляется чудесная простая девушка крестьянка, говорит обо всем просто, разумно, красивая здоровой деревенской красотой...

— Пожалуй, это тоже не Шиллер,— возразил Вахтангову Нивинский,— дева у него совсем другая.

— Да, пожалуй, это не Шиллер,— согласился Вахтангов.— Но уж сказка о Турандот — это тоже не Шиллер. Сойдемся на том, что «Дои-Карлос» и «Лагерь Валленштейна» — это Шиллер, а «Турандот» — это Гоцци. Шиллер Никогда не мог бы себе представить, что его пьеса разыгрывается на площади, под открытым небом, а Гоцци—мог.

Вот поэтому пусть будет Гоцци. И пусть будет небо, прежде всего голубое небо над всей сценой, а еще лучше — над всем залом! Затем

Китай. Какой, вы спросите? Старинный? А и не знаю, какой бывает нестаринный. Но старого мне но хотелось бы. Пусть будет такой, какой мог бы возникнуть у драматургов театра итальянской комедии.

— Ну и задачи, Евгений Богратионович! Китай, пропущенный через Италию!

— Поиграйте в Китай, Игнатий Игнатьевич, поиграйте вместе с нами, но серьезно, без скидок на примитивное оформление итальянской комедии.

— А смена картин?

Мгновенная. На глазах у зрителей. Я давно мечтаю показать работу артистов в сочетании с работой декораций.

— Как же так: сверху небо, внизу Китай...

— А вокруг Италия! — смеясь, добавил Евгений Богратионович.— Площадку сцены сломайте, но создайте единую для всех мест действия.

— А как одеть всю сцену? Сукна?

— Только не сукна. Видеть их больше пе могу. Во всех театрах только сукна. После того как их замечательно использовал Станиславский в нашей «Двенадцатой ночи»¹, ни один режиссер не должен их применять как «одежду» сцены. К. С. заставил их двигаться, летать по сцене, жить в ритме и динамике действия. Они передавали у него бурю на море, смятение чувств Виолы, скорбно повисали (по не без юмора!) во время монологов о неразделенной любви герцога Орсино к Оливии. Они танцевали бешеную джигу в сценах пьянства сэра Тоби, они насмехались над Мальволио, участвовали в погоне за Себастьяно... Вы видели этот спектакль? — обратился к Нивинскому и ко мне Вахтангов.

— Я видел спектакль,— отвечал Игнатий Игнатьевич,— сукна были действительно использованы в нем Станиславским необыкновенно удачно, но, насколько мне помнится, они не танцевали и не насмехались над Мальволио...

— А вы как считаете? — с веселым озорством в глазах спросил меня Вахтангов.

— Теперь мне кажется, что все было именно так, как вы только что нам рассказали, Евгений Богратионович, но, когда я смотрел спектакль...

— Все против меня!

— Наоборот, мы целиком во власти вашей фантазии,— отвечал Нивинский.— И замысел Станиславского, вероятно, очень близок вашим представлениям о спектакле. Пусть сукна в «Двенадцатой ночи» летают, живут и... умирают. Ну, а что будет в «Турандот»? Рас

¹ «Двенадцатая ночь» Шекспира. Постановка Станиславского в Первой студии МХАТ.

скажите нам о том, каким вы видите этот спектакль в вашем воображении, пусть это видение будет даже самым необычайным.

— Вот в том-то и беда, что у меня нет еще ясного решения. Отдельные элементы вижу, знаю, а целое вы должны создать!

— Назовите хотя бы отдельные фрагменты ваших представлений.

— Легкость, изящество, грациозность, свойственные актерам итальянской комедии. Декорации не могут быть громоздкими, поэтому — минимум в обозначении места действия. Хорошо бы их сделать надувными, как детские шары, цветными и прозрачными. Надо из той же резины, что делают шары, вырезать и склеить по вашим рисункам китайские домики, дворцы, храмы, деревья... Надувать их тем же газом, каким надувают шары... Вот и принцип декораций. Это будет очень красиво. Их можно освещать сзади на просвет и спереди. Л когда картину отыграли, актеры сами дают пинок ногой по храму или дворцу, и он улетает в кулису. А сверху на сцену летят уже другие декорации.

Можно целый кусок в пьесе построить на том, что актеры играют надувными красочными декорациями, как в футбол... А вдруг это финал или, наоборот, начало спектакля?

И Вахтангов раскрывал перед нами поистине сказочный спектакль, построенный на принципе «воздушных» декораций, в котором все должно быть необычайно легко, динамично, красочно.

— Нет, так нельзя,— неожиданно оборвал он свой рассказ,— декорации будут «бестелесные», а актер среди них будет грубым, неуклюжим. Такие декорации только подчеркнут все недостатки молодых актеров! Нельзя делать невесомые, прозрачные декорации, а актера среди них показывать как неловкое, далеко не сказочное существо. Ох, сколько придется тренироваться нашим студиям, чтобы сыграть легко, ритмично, грациозно сказку Гоцци! Поищем что-нибудь другое. Кроме того, всю сцену открывать нельзя, пожалуй. Хватит ли у исполнителей силы чувств, искренности переживаний, чтобы захватить ими зрительный зал на открытой сцене!

Нам приходится учиться актерскому мастерству на крошечных сценах — это очень плохо. Переживания, как и звук, движение, имеют свой диапазон. Мы учим, как играть в комнатах, а зрители у нас не вмещаются на площадях!

А что, если сделать на сцене одип центр, разработать одну площадку? Зритель видит, как к ней из-за кулис подходят в ожидании своего «появления» актеры. Один опоздал: прибежал за несколько секунд, запыхался, волнуется. Но вот его появление по сюжету пьесы... Взошел на площадку — и все, как рукой сняло: волнение, опасение за поздний приход (он знает, что ему здорово влетит от директора труппы). Но он вскочил на площадку — и все исчезло. Он мгновенно стал другим — героем пьесы! Произошло полное перевоплощение в образ.

Сыграл, сошел с площадки, и снова его мучают все мысли, связанные с поздним приходом на сцену.

Хорошо бы построить театр, в котором артистические комнаты были бы расположены на втором этаже. Они имели бы два выхода: один — на балкон, он опоясывал бы всю сцену, а второй — вход в уборные из внутреннего коридора, как всегда. Актер оделся, загримировался и прямо через балкон, на виду у зрителя, идет играть, спускается на сцену.

— Но ведь это отвлечет внимание зрителя от того, что происходит на сцене по пьесе,— подал реплику Нивинский.

— Смотря какая пьеса идет на сцене. Чехов и Горький — может быть, и отвлечет. А в целом ряде случаев поможет. Репертуар театра никогда не сможет состоять только из бытовых пьес. Понятие сцены у нас невероятно архаично. Почему понадобились нам все эти сукна, кулисы? Чтобы прикрыть вечно грязные кирпичные стены коробки сцены с приставленными к ним декорациями, со свисающими сверху полотнищами осыпающихся клеевых задников и панорам? Неужели у нас никогда не построят театра, портал сцены которого будет раздвигаться? Далеко не для всех постановок он необходим. Неужели нельзя спускать декорации под сцену и поднимать оттуда в собранном виде? И, если нужны подъемы для писанных напорам и задников, я уверен, что веревки и тросы от них можно пропустить внутри боковых степ. Технически это так несложно. А сколько новых возможностей это дало бы искусству театра! Не надо было бы думать о проклятой «одежде» сцены, о тряпках-падугах и как ими прикрывать пыльные софиты.

Мы строим сцены все еще для театра XVIII, а то, пожалуй, и XVII века. Не позор ли это?

Я вижу сцену, облицованную светлым полированным камнем. Портал ее подвижной и в боковых своих частях и в арлекине... Занавес, если надо, также целиком уходит в стороны. Декорации, собранные под сценой на своих площадках, подаются автоматически снизу, обставленные мебелью, бутафорией, световой аппаратурой. Они возникают на чистой, сияющей сцене или сцена погружается в темноту, и весь свет из скрытых источников концентрируется па бытовой установке — комнате, избе или бальном зале...

Новые условия сцены заставят пересмотреть технику актерского исполнения. Все элементы актерской игры волей-неволей придется развивать, усиливать, начиная с голоса и дикции и кончая умением актера собрать внимание зрителей на самых тонких душевных переживаниях...

Вахтангов продолжал развивать свои мысли о необходимости сочетать требования к актеру, к режиссеру с новыми поисками решения сценической площадки, с ломкой привычных и ставших в своем роде

штампом в театральном обиходе аксессуаров. Требования Вахтангова были не только верны по существу специфики актерского и режиссерского творчества, но в них звучала в полный голос живая, творческая, революционная мысль. Страна вступала в новую полосу своего исторического существования, решались вопросы новой, справедливой, социальной системы, намечались грандиозные планы электрификации. Впервые в истории создавалось советское общество. Новые требования предъявлялись к искусству и литературе.

Из всех творческих художественных устремлений Вахтангова в те годы было заметно, что хотел, искал он искусства, созвучного новому зрителю, новой, революционной жизни.

- Сегодня это, пожалуй, все, что я могу вам предложить из моих соображений о постановке «Турандот»,— сказал Вахтангов, прощаясь с художником Нивинским.— Я понимаю, что это не много. Делайте, как хотите: или рисуйте эскизы на свой страх и риск, или ждите следующей встречи со мной. Я постараюсь быть более конкретным.

Через некоторое время Игнатий Игнатьевич сообщил мне, что у него готовы черновые наброски к «Турандот», и мы поехали к Вахтангову в санаторий.

Евгений Богратионович чувствовал себя значительно лучше, и по отдельным его репликам можно было угадать, что он с удовольствием готовился к просмотру эскизов.

Развязывая папку, Игнатий Игнатьевич предупредил, что он привез несколько вариантов оформления. Вахтангов сел спиной к свету, а Нивинский, наколов на привезенную с собой доску первый эскиз, но ставил его на стул перед ним.

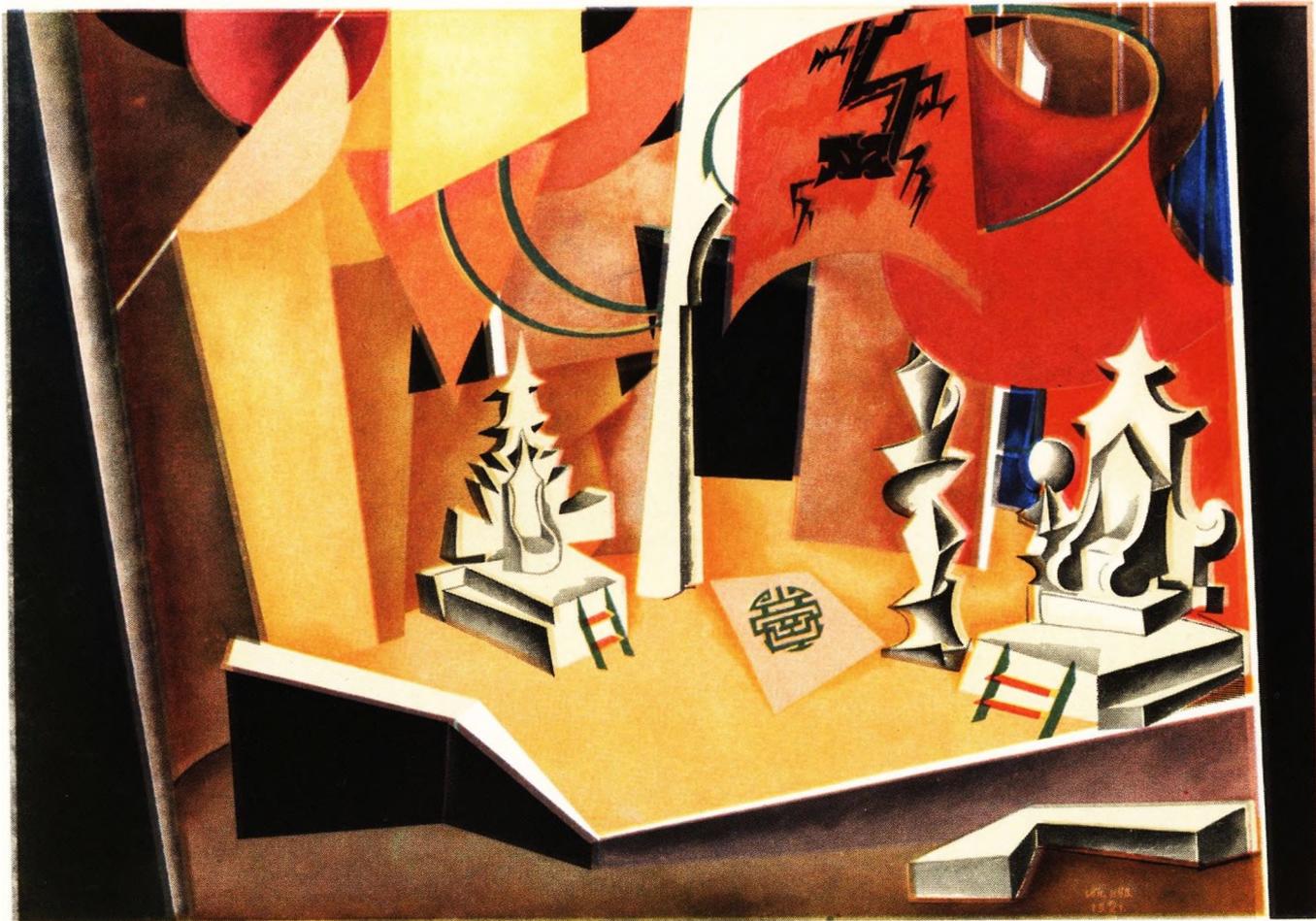
Отдельные фрагменты такого способа оформлять постановки, шедшие в те годы в Москве, нам были уже знакомы по работам С. М. Эйзенштейна в «Пролеткульте», В. Э. Мейерхольда и «Зорях» Верхарна. А. Я. Таирова в постановках Камерного театра.

На эскизе существовала прямолинейная площадка-станок. На ней был вход из задней стены, напоминавший вход в гробницы египетских пирамид; на площадке была установлена легкая штанга — колонна с прислоненной к ней лесенкой-временкой; над площадкой висели отдельные фрагменты из модной в те дни живописи футуристов.

Впрочем, на первом плане стояла на высоком постаменте совершенно реалистическая ваза с роскошными цветами.

Вахтангов недолго рассматривал этот эскиз. Он указал на красный круг вверху эскиза, к которому вели две линии сверху и одна снизу.

— Это что такое?— спросил он Нивинского.



ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ ПЕРВОГО АКТА
«Принцесса Турандот»
Художник *Игн. Нивинский*

— Солнце,— ответил Игнатий Игнатьевич.— Оно висит на блоке. Его можно поднимать и опускать на глазах у зрителей, менять на луну, если ночь.

— Очень хорошая мысль,— отметил Вахтангов,— это мы будем обязательно проделывать. Кончился день — солнце опустили, начался день — солнце по тросу ползет вверх! А вот все остальное... Это ближе к цирку, чем к театру. Слишком обнаженно. Нашим актерам не оправдать этого... Площадка должна быть, но поинтереснее. Посмотрим, что у вас там дальше заготовлено!

Нивинский произвел следующую «перемену». На доске появился большой эскиз со сложной комбинацией арочных входов, выходов, лестниц, с двумя балконами, потолочными балками и наклоненной к полу, почти падающей белой колонной в стиле... не поддающемся принятой классификации. На этом эскизе было и окно, сверху донизу состоящее из одних переплетов рам, и лесенка, ведущая с просцениума в зал.

— А я знаю, откуда взяты мотивы этого эскиза,— с озорством вдруг сказал Вахтангов.— Это вариант «Плодов просвещения», первый акт. Я что-то вроде этого видел в кабинете К. С. Станиславского.

— Константин Сергеевич не принял моих эскизов,— сказал Нивинский несколько смущенно.— Мне самому они очень нравились. Когда вы сказали, что действие «Турандот» может происходить прямо в одном из залов вашего нового помещения, мне показалось, что особняк в «Плодах просвещения» и особняк, в котором помещается ваша Студия на Арбате, имеют в своей основе много общего. Вот это общее я и попробовал передать. Но ничем, кроме приема решения сценического пространства, оба эскиза один на другой не похожи.

— Я не имел в виду обвинить вас в заимствованиях у самого себя, дорогой Игнатий Игнатьевич,— погладил Вахтангов ласково по руке Нивинского.— Мы все любим что-то неизменное в своих работах и под тем или иным предлогом стараемся использовать это дорогое, раз найденное нами средство выразительности. И в этом эскизе мне нравится, во-первых, форма и наклон площадки... Затем — колонна, по для «Турандот» такая колонна не годится... Балкон, но легкий... Окно может быть. Но я, кажется, отказываюсь от мысли, что действие «Турандот» следует развертывать в одном из залов особняка на Арбате. Это чересчур камерно и пахнет «сверчком»¹. «Турандот» театральна. Ей нужны сцена, площадка, ассортимент театральных предметов.

— Тогда, может быть, так,— сказал Нивинский, заменяя на доске большой эскиз целой серией небольших карандашных набросков.— Это был третий «вариант».

На эскизах были изображены своеобразные пейзажи и интерьеры.

¹ Имелся в виду спектакль Первой студии МХАТ «Сверчок на печи» Диккенса.

Пейзажи были в графической манере нанесены на целый ряд легких занавесей, а интерьеры решены в легких ширмах. И пейзажи и интерьеры размещались на одной площадке, по контурам и наклону наминавшей площадку в эскизе варианта «Плодов просвещения».

Все рисунки пейзажей, несколько предметов мебели и бутафории были выполнены в китайском стиле.

Вахтангов явно обрадовался.

— Вот это что-то из того, что мне мерещилось,— весело сказал он Нивинскому.— А что это за стены, балкон и не то дверь, не то окно за всеми китайскими атрибутами?

— Это репетиционный зал Студии, в котором готовится спектакль,— отвечал художник.— Таков был ваш замысел.

— Отрекаюсь от него,— тотчас заявил решительно Вахтангов.— Это безумно тяжелит занавески, ширмочки и все, что вы так очаровательно придумали.

— Но ведь не может же все, что я нарисовал, висеть в воздухе?

— А площадка? Разработайте заднюю плоскость площадки по вертикали. Сделайте ее твердой, она скроет от нас глубину сцены. Хорошо бы и кусочек балкона оставить. Это нам даст добавочную мизансценную площадку. А под площадкой балкона устройте люк в подвал с вашим египетским входом, там будут пытки и казни. А на балконе будет являться народу принцесса. Все занавески будем просто к колосникам подвешивать! Сделаем чистые колосники, чистые веревки и даже «крыс»¹ покажем! А мешки для «крыс» цветные будут. Красота?..

Евгений Богратионович был явно увлечен.

— Из китайской графики, если вы не против, Игнатий Игнатьевич,— продолжал он,— возьмем только три-четыре линии — круг, контуры крыш и пагод: знаете, этакая туфля с сильно поднятым вверх носком. Возьмем легкость китайских тканей и построек. Давайте ваши намеки на пейзажи, не будем рисовать на занавесках, а сделаем их тоже из цветных шелков и апплицируем друг на друга. Все-таки какой-то рельеф получится! Кстати, это отличное занятие для слуг процениума: вешать и снимать занавеси! И мгновенно! Николай Михайлович придумает, как это делать мгновенно. Смотрите, сколько элементов будущего оформления у нас налицо!

Площадка посередине открытой сцены уже имеется—вот на этом и на этом эскизе. Решено к пей добавить стенку с балконом и подвалом. Имеется принцип оформления и принцип смены оформления каждой картины и всей пьесы в целом. Есть солнце и луна, которые можно поднимать и опускать!

¹ На театральном жаргоне «крыса» — мешочек с песком, который своей тяжестью влечет за собой веревку с колосников.

Нет мебели, реквизита и костюмов! Боже мой, как же мы забыли про костюмы! Игнатий Игнатьевич, Николай Михайлович, почему вы не напомнили нам об этом? Ведь у нас времени в обрез, если выпускать спектакль к Новому году!

Вахтангову казалось, что спектакль уже поставлен, идет, и вот в последнюю минуту выяснилось: актеров не во что одеть, забыли костюмы.

— Нет, это невероятно,— не давал он возразить нам.— Забыть про костюмы! Ведь все эти декорации мертвы без людей. Ах, почему художники не пишут эскизов с людьми! С персонажами! В определенные моменты действия! Это делало бы их работу живой, динамичной.

— Но это уже будут картины, иллюстрации к пьесе,— пробовал перебить Вахтангова художник.

— Нет, это будут самые яркие по ходу действия моменты из спектакля... Впрочем, вернемся к костюмам... Значит, их нет!..

— Я просто не успел, Евгений Богратионович...

— Пожалуй, это хорошо, что не успели,— резко переменял свое отношение к событию **Вахтангов**.

Это с ним случалось! Порывистость, увлеченность — и вдруг неожиданная трезвая оценка обстановки были свойственны его горячей натуре.

— Как же вы могли сделать костюмы,— продолжал он,— если мы с вами не знали, на каком принципе оформления остановимся? Теперь все ясно! Костюм должен быть в основе современным, а отдельные атрибуты делают его китайским! Вы очень помогли мне сегодня вашими эскизами, Игнатий Игнатьевич! Не так-то легко режиссеру «увидеть» будущий спектакль. Без художника это сделать почти невозможно... Да, а помещение Студии на сцене мы ликвидируем. Нельзя делать «дом в доме» — это так сказал как-то маленький Митя Сулержицкий Константину Сергеевичу.

Константин **Сергеевич** очень любил **проверять декорации** на детях. Он считал, что они верят только правдивому в искусстве. Думаю, он в этом не ошибался. И вот, кажется, в какой-то ибсеновской пьесе К. С. выстроил почти настоящее крыльцо дома. По углу дома пустил дождевую трубу, а на крыше незаметно устроил бак с водой, чтобы пускать ее по трубе. Под трубой он сделал в пригорке земли незаметный выем, велел его выложить брезентом. Пьеса начиналась, кажется, с грозы, дождя, вода лилась по водосточной трубе на пригорок, и получалась естественнейшая лужа возле крыльца. Для полной иллюзии К. С. велел пустить в лужу двух живых уток. Утки действительно грандиозно стряхивались и плавали в луже, «как живые».

И вот К. С. поймал во дворе МХАТ сынишку Сулера, Митю, привел в зал, посадил с собой рядом перед началом репетиции, а когда

занавес открылся и на сцене возник пейзаж с крыльцом «настоящего» дома, дождем, лужей, утками. К. С. спросил Митю: «Ну, как тебе нравится? Правда, хорошо?» А Митя неожиданно ответил: «Это не правда. Дом в доме не бывает». И здесь К. С. понял, что перегнул палку: в поисках реализма попал в натурализм. Он поверил Мите, и никто больше этой декорации не видел.

Вот и мы с вами, вернее, я, затевали, кажется, показать «дом в доме».

А вообще мне теперь есть о чем думать. Давайте чистовые эскизы и костюмы. Николай Михайлович покажет вам наших исполнителей. Вы увидите, кого на какую роль мы намечаем.

Поговорив с Вахтанговым о различных театральных делах, Нивинский простился с ним. Провожая его до дверей комнаты, Евгений Богратионович шепнул мне:

— В студии никому ни о чем не рассказывать. Сам все расскажу и покажу. Это надо уметь делать. Привозите его опять скорее. Торопите. Надо спешить.

Тогда мне и в голову не пришло придать словам Евгения Богратионовича «надо спешить» какой-нибудь другой смысл, кроме того, что нужно скорее выпустить спектакль.

Сейчас я полагаю, что в слова «надо спешить» Вахтангов вкладывал и другой смысл. Он действительно торопился. Он хотел побольше сделать, осуществить и другие свои замыслы, так как был тяжело болен и потому не очень уверен в своих силах.

* * *

Прошло действительно не много времени, и мы снова с Игнатием Игнатьевичем навестили Вахтангова.

Новый эскиз площадки и обрамления сцены, показанный Нивинским, окончательно удовлетворил Вахтангова.

На принятой ранее Вахтанговым сценической площадке четко возвышалась полукруглая стена с тремя прорезями для дверей и аркой на среднем плане. Одной из опор этой арки являлась фантастическая, причудливая колонна-спираль, составленная Нивинским из всех известных и не известных геометрических форм.

Как ни удивительно, в скупую форму конструкции этой диковинной стены Нивинский сумел вписать все найденные и отмеченные Вахтанговым в предыдущих эскизах элементы. Тут был и небольшой балкон с мрачным подвалом под ним, и три выхода на площадку, и парадная арка на первом плане. Эскиз очень понравился Вахтангову.

— А как мы теперь будем «одевать» и «переодевать» эту площадку мягкими занавесами? — спросил его Вахтангов.

В ответ Нивинский разложил перед ним целую серию выполненных в красках эскизов. Он хотел начать объяснения.

— Нет, нет,— остановил его Вахтангов.— Я должен сам отгадать все места действия! — И он стал быстро указывать на разложенные перед ним картоны.

— Сцена ночи!

— Пекин!

— Дворец. Тронный зал!

— У Турандот!

— Сцена палачей!..

Быстро называл Вахтангов места действий отдельных картин пьесы. Два или три эскиза он не мог «угадать».

— Это для промежуточных или переходных сцен,— пояснил Нивинский.— Улица, арест Калафа, интермедия масок...

— Великолепно! — отозвался Вахтангов.— Теперь костюмы! Давайте скорее костюмы!

Нивинский разложил на столе перед ним не меньше двадцати небольших, отлично выполненных в акварели рисунков персонажей пьесы — мужчин и женщин. Все вместе они составляли как бы коллекцию китайских миниатюр, с такой тщательностью была отделана каждая фигурка.

Я был уверен, что Вахтангов ахнет от восторга, настолько они были красочны, изящны, полны юмора и оригинальны в деталях.

Но Вахтангов не «ахнул»! Несколько минут он задумчиво созерцал разложенную перед ним коллекцию эскизов.

— Очень, очень красиво. Но где же современность? Это доподлинное, великолепно воспроизведенное китайское искусство, не думаю, чтобы оно могло органически соединиться с условным оформлением сцены...

— Я полагал, что все эти атрибуты костюмов надеваются, как вы это предполагали, Евгений Богратионович, на современный костюм,— отвечал Нивинский.

— Какой?

— Вот я здесь набросал кое-что.

И Нивинский выложил на стол несколько унылых фигурок, облаченных в какое-то подобие френчей с галифе, в высоких сапогах. Один был чуть ли не в буденовке, другой — в кепке, а женщины — в гимнастерках, коротких, в обтяжку, юбках и валенках.

— Нет, только не это! — в ужасе воскликнул Вахтангов, когда тусклые незнакомцы легли рядом с прелестными китайчатами.— Подумайте, ведь это актеры,— подчеркнул он,— актеры переодеваются на глазах у публики в сказочные персонажи! Каков костюм актера?

— Тройка для мужчин, любое платье для женщин, — печально отвечал Нивинский.

— Нет, это опять не то, — возражал Вахтангов. — Мы должны видеть актера не в быту, а когда он работает на сцене... — И вдруг, озаренный внезапной мыслью, он воскликнул: — Фрак! Фрак — вот одежда, параднейшая одежда актера на сцене! Дирижер во фраке! Как это торжественно! Что, если одеть всех во фраки! А?

— Где же взять столько фраков? — смутился Нивинский

— Как раз фраков сейчас миллион! — возразил ему Вахтангов. — Их же никто не носит! И никто не думает, что когда-нибудь они возродятся, хотя бы на сцене. Николай Михайлович, дайте объявление в газете. Нам их принесут сотни на любой рост. Представляете, какой это будет эффект: вся наша молодая труппа во фраках и балльных платьях! Надо попросить Надежду Петровну Ламанову¹ сшить нашим женщинам роскошные балльные платья. Материал ведь у нас на складе есть?

— Много. Самых различных шелковых тканей, — отвечал я.

— Это будет замечательно! Фраки и балльные платья, а на них наброшены ваши китайские костюмы. Игнатий Игнатьевич! Не целиком, нет, а самые характерные, романтические принадлежности каждого персонажа. Калафу — плащ, чалму, шпагу...

И Вахтангов стал тут же отбирать из «китайских» костюмов Нивинского те детали, которые ему казались подходящими для будущих сочетаний фрака и... Китая!

Материала для такой работы было много, и Вахтангов увлекся этим занятием надолго. Нивинский ему помогал, ни капли не переживая от «разрушения», которому подвергался каждый его костюм в таком процессе.

— А маски? — спросил он. — Что мы будем делать с масками?

— Я и не заметил, что их нет среди ваших эскизов! — воскликнул Вахтангов.

— Нет, они есть, — отвечал Нивинский, показывая на маски нескольких китайских вельмож, — вот канцлер, вот начальник гарема...

— Это не те, не те фигуры! — прервал его Вахтангов. — Знаете что, сделаем их почти традиционными масками итальянской комедии. Они нам оправдают приемы игры, если удастся от актеров добиться импровизации.

— Но ведь это будет такая смесь... — пробовал возразить Нивинский.

— Ничего! Сейчас все смешалось и в жизни и в искусстве. Пока

¹ Надежда Петровна Ламанова — известная художница по театральному костюму, которой Вахтангов поручал женские костюмы.

откристаллизуется точная новая форма, мы имеем право брать из прошлого все, что нам кажется необходимым.

— А зритель...

— Зритель все поймет, если то, что мы ему покажем, будет ему нужно. А что ему сейчас нужно? Романтика! Полет мысли!.. Мечты о будущем! Оптимизм, юмор, вера в жизнь, вера в то, что и он, ну, скажем к примеру, подобно Калафу, добьется всего, чего хочет, разгадает все загадки, которые будет предлагать ему жизнь в облике прекрасной принцессы!

Это были последние встречи режиссера с художником в поисках формы, соответствовавшей содержанию пьесы и ее звучанию в современности.

В дальнейшем Нивинский делал много вариантов разных картин по уже утвержденным Вахтанговым черновым наброскам. В большинстве случаев Вахтангов лишь убирал из них мелкие, не имевшие решающего для композиции картины значения детали и искал функцию, динамику, возможность включить в действие и оправдать сюжетом пьесы все, что оставалось как оформление той или иной картины.

«Только необходимое играет, живет на сцене» — был его лозунг.

Весь процесс работы режиссера с художником прошел у меня на глазах. Оставалось претворить его в реальность на сцене. И это был наглядный урок режиссуры, который навсегда остался в моей памяти.

Одновременно с работой над оформлением «Турандот» в Студии шли занятия и репетиции над текстом пьесы с Ю. А. Завадским, К. И. Котлубай и Б. Е. Захавой, специальные упражнения по ритму (ими руководил по заданиям Вахтангова Р. Н. Симонов), занятия голосом с М. Е. Пятницким.

Особенностью режиссуры Вахтангова было то, что он вокруг любой постановки создавал всегда известный круг специальных занятий различными элементами внутренней и внешней актерской техники, считая, что каждая пьеса требует по своему содержанию и жанру новых свойственных только данному произведению средств сценической выразительности и поисков свойственной ей одной формы.

Вернувшись из санатория, Вахтангов просмотрел все приготовленные ему сцены, велел продемонстрировать упражнения по ритму и голосу.

— Теперь все это надо привести к одному знаменателю,— сказал он, похвалив руководителей занятий,— надо угадать такое сочетание формы и содержания нашей сказки, которое увлекло бы зрителя, говорило бы ему что-то о сегодняшнем дне. В эскизах Нивинского я не принял китайского стиля, хотя его очень любят показывать со сцены эстеты и «ювелиры», занимающиеся искусством. Сейчас Игнатий Игнатьевич ищет новую форму для «Турандот».

Что неизменно любит в театре зритель? Знаю наверняка - актеров. Что он знает меньше всего в театре? Тоже знаю — технику закулисных превращений.

Почему зрителю так близки были актеры итальянской комедии? Потому что они были такими же людьми, как те зрители, от которых их отделял на площади протянутый канат. Потому что на глазах у зрителя совершалось величайшее чудо искусства — превращение человека в артиста. На глазах зрителя происходили и все прочие волшебства: появлялись и убирались декорации, ловко показывались превращения и замысловатые трюки, менялись костюмы и маски.

Зритель в те времена любил актера за то, что это был его актер — актер, вышедший из народа. Зритель знал, что он пьет, ест, кого любит и ненавидит.

«Смотри,— говорил зритель своему соседу, показывая, как Арлекин страстно целует Пьеретту,— ведь это его жена! Час назад я проходил мимо палаток, где живут эти артисты. Они ругались насмерть, он ее чуть не прикончил из ревности, а сейчас целуются как ни в чем не бывало! Вот это артисты!»

«Да, замечательные артисты,— вздыхал сосед.— Я вот, как поспорю с женой, неделю не разговариваю, а они тут же целуются».

— Раскрывалась по мановению волшебной палочки великого мага ваза с цветами и появлялся очаровательный голый карапуз. Лук и колчан со стрелами, крошечные золотые крылышки, наивно привязанные под мышками, убеждали зрителя, что перед ним купидон. «Пепито!» — кричали они в восторге, узнавая в нем мгновенно любимое чадо Арлекина и Пьеретты, копавшееся в песке у «семейной» палатки в свободное от представлений время.

Зрителю нравилось узнавать свое, знакомое по жизни, в образах искусства, перенесенное на подмостки сцены, большей частью идеализированное или драматизированное до предела. Не зря «Паяцы» Леонкавалло пользуются неизменно таким успехом! Жизненное и сценическое переплетено в них с большим искусством, большой выразительностью.

Я хочу, чтобы через «Турандот» наш новый зритель узнал вас — свою новую труппу, своих новых, молодых актеров, рождение которых совершилось в буре революции.

Вот вы выходите к зрителю, как самые простые люди, плоть от плоти тех, кто живет рядом с вами, волнуется тем, чем волнуетесь вы, любит и ненавидит то, что любите и ненавидите вы.

Вы как бы часть этих зрителей. Сегодня вы выступаете артистами на сцене, завтра сидите в зрительном зале, а те, кто сегодня смотрели вашу игру (как профессиональное искусство), завтра продемонстрируют вам свое искусство рабочих мануфактурных и прядильных фаб-

рик, искусство рабочих труднейших заводов... может быть, искусство вести канцелярскую работу крупного наркомата. Сегодня вы артисты в своем деле, завтра — они в своем деле!

И никакие звания «солистов его величества», кареты, в которых ездят «знаменитые» актеры в театр, многокомнатные апартаменты пусть не отделяют вас от народа, зрителя. Спектакль начинается с взаимного знакомства. Все открыто глазу зрителя. Вся сцена. Вы в обыкновенной прозодежде, может быть, встречаете зрителей на лестнице вестибюля... Каждый имеет право поздороваться с вами, спросить о вашем самочувствии и даже... спросить о ваших сердечных делах, если он накануне видел вас в кино или на улице с очаровательной незнакомкой! «А может быть, это новая актриса вашего театра? — спрашивает любопытный зритель — Может быть, она учится у вас в школе-студии?» Ох, как любопытен зритель к частной жизни актера! Но винить его за это не следует. Ведь он вас любит и хочет все о вас знать, как о любимом человеке. Поэтому так важно быть не только героем на сцене, но по крайней мере честным гражданином своей страны в жизни!

Итак, зритель в зале. Усадив, обласкав его своим вниманием, вы поднимаетесь на сцену. Может быть, на ней ничего нет, а может быть, сооружена площадка для игры сегодняшней пьесы. Может быть, на ней стоят только три корзинки с костюмами или атрибутами костюмов. И вы тут же гримируетесь, одеваетесь на глазах у зрителя. Если вы будете это делать артистично, вы доставите ему громадное удовольствие. Он ведь никогда, никогда не видел, как гримируется актер!

— А хорошо ли открывать зрителю «тайны» нашего искусства,— раздался чей-то голос.

— Такие «тайны» — очень хорошо. Особенно в условной пьесе. Я не предлагаю ведь это делать каждый вечер, в каждой постановке. Ну какая тайна в том, как мы мажем себе физиономию красками? Тайна в другом — в словах Александра Павловича Ленского: «Гримировать надо не лицо, а душу». Вот эту «тайну» и надо положить в основу нашей постановки. Пусть этот процесс мгновенного или постепенного перевоплощения в образ и будет «зерном», как говорит К. С., нашего спектакля.

Вот Юра¹ встречает зрителей-гостей, беседует с ними как «премьер» нашей труппы, приглашает в зал, по дороге отвечает на все вопросы. Усадил своих гостей на их места, посмотрел, как это же проделали Рубеп, Щукин, Захава, Мансурова, Ася², Толчанов,

¹ Юрий Александрович Завадский.

² Анна Алексеевна Орочко.

Мудрецы, цанни¹, наши прелестные Рабыни,— словом, все, кто находится в почти уже наполненном зале...

Тут же Юра поднялся на сцену,— продолжает Вахтангов,— за ним — его товарищи, участники спектакля. Несколько плавных движений, и вот на нем уже откуда-то появившиеся чалма и плащ, шпага в руке. Юра вскочил легко на игровую площадку — и он уже принц Калаф! Плащом он закрывает лицо, боится быть узнанным. В глазах его тоска, но он мужествен и смел. Ему необходимо спасти родителей, вернуть им царство...

А ну-ка, давайте попробуем! Юра, можете взять рапиру, какой-нибудь плащ, советую покороче, чтобы не мешал движениям.— Сделайте, девушки, ему из чего-нибудь чалму и давайте репетировать первую сцену — встречу Калафа и Бараха!

— Евгений Богратионович, вы видели сегодня эту сцену, она еще совсем не готова,— попробовал возразить Завадский, естественно, стремившийся, как всякий актер, оттянуть момент непосредственного действия.

— Она никогда не будет готова, если я вам наглядно не покажу, что надо искать в ней,— последовал категорический ответ Вахтангова.— Итак, Юра, вы сейчас можете гулять по комнате и разговаривать с кем хотите и о ком хотите. Толчанов — тоже. Как только я хлопнув ладоши, вы должны начать действовать как Калаф: скрываться, высматривать врагов, прикидываться кем хотите — нищим, стражем, дerviшeм,— в общем всем, только не принцем. А Толчанов остается Баракхом, ему никем прикидываться не надо. Вспоминайте только, где это вы видели такую фигуру. Но продельвайте ваши действия так, чтобы Юра их не заметил. А пока не ударю в гонг, вы тоже только актер, и мы все ваши друзья; часть — члены бродячей труппы, а другие — просто ваши знакомые по городу, в котором вы даете уже несколько дней представление «Турандот — иль смерть». Можете начать действовать?

— А где границы сцены? Может быть, очертить круг мелом?— спросил Завадский.

— Нет, круг очерчивать не надо. Принесите и поставьте обыкновенный станок посередине комнаты.

— Это и будет сцена?

— Нет, это холм на сцене,— отвечал Вахтангов.— С него великолепно видны все окрестности Пекина, да и сам Пекин, дворец Альтоума и прочие китайские «редкости», которых у нас в спектакле не будет.

— Значит, объекты воображаемые? — спросил Толчанов.

¹ Цанни — слуги просцениума.

— Безусловно! Как в итальянской комедии масок!

— А я член воображаемой итальянской труппы или пашей труппы Третьей студии? — допрашивал Толчанов.

Надо отдать ему справедливость: Иосиф Моисеевич любил точность! И был в этом совершенно прав. Я не раз вспоминал его стремление к точности и четкости любого действия на сцене, когда слышал известные слова Станиславского: «Не позволяйте себе на сцене делать что-нибудь «вообще», думать о чем-нибудь «вообще». «Вообще» — это враг искусства». Этому же правилу сценического действия, учил нас и Вахтангов. Его собственные постановки отличались необычайной четкостью сценического действия, будь то массовая сцена или диалог двух-трех персонажей.

— Вы, конечно, член нашей труппы, — подумав несколько секунд» отвечал Вахтангов Толчанову. — Но наша труппа сегодня дает представление в Вероне — это небольшой город в Северной Италии. Поэтому главные исполнители ролей в «Турандот» — это актеры нашей итальянской труппы, а все, кто не занят в «Турандот», — итальянцы-зрители.

— А вы сами кто? — не унимался Толчанов.

— А я самый главный, — со своей обычной иронией, совершенно серьезно отвечал Вахтангов. Ему нравилась настойчивость Толчанова. — Я самый главный: граф Карло Гоцци, очень довольный тем, что мою изящнейшую сказку играют на площади в Вероне. Устройте мне ложе, чтобы я мог расположиться поудобнее. Натяните надо мной тент от солнца. Я согласен дать вам, уважаемые комедианты, одну репетицию, чтобы вы поняли, как надо играть мои сказки!

Начиналась как бы двойная игра, интересная и довольно сложная. В те дни мне это казалось действительно только игрой. Сейчас, вспоминая репетиции Вахтангова в студии Габима («Гадибук»), его рассказ о том, как репетировали «Потоп» Бергера в Первой студии МХАТ, как они вместе с Бирман работали над водевилем «Взаимное обучение» в школе Адашева, его репетиции «Свадьбы», у меня складывается отчетливое представление о некоторых его режиссерских приемах. Так, например, особенностью режиссуры Вахтангова было то, что он включался в процесс наших репетиций как одно из действующих лиц пьесы.

Разумеется, для этого надо было обладать талантом Вахтангова-актера, талантом смелой импровизации, обладать великолепной фантазией, легко воспламеняющимся темпераментом, по это необычайно сильно действующий, заражающий актеров прием режиссуры.

Итак, игра-репетиция началась.

Евгению Богратионовичу принесли несколько диванных подушек и сделали действительно нечто вроде легкого тента, заслонив от него

резкий свет, который мы обычно включали в гостиной, когда в ней приходилось репетировать.

Повесили гонг, в который любил ударять Вахтангов, обозначая этим звуком начало действия или перерыв в репетиции. Завадский и Толчанов начали о чем-то переговариваться с отдельными группами студийцев, искоса поглядывая на помещенный в центре комнаты обыкновенный рабочий станок.

Мы следили, как говорится, одним глазом за ними, другим — за графом Гоцци — Вахтанговым.

— Друзья мои,— почти немедленно раздался его голос,— я вас не узнаю! Неужели я в Италии, на площади маленького городка, где все знают друг друга, где стоит крик от предвкушения прелестей актерской игры заезжей труппы, где актеры отделены от зрителей занавеской па двух шестах (для мгновенного переодевания), а премьер и кассир обходят с медной тарелочкой ряды ценителей театрального искусства?!.. Так дело не пойдет. Может быть, кому-нибудь что-то не ясно?

Все стало ясным. Требовался этюд на заданную тему. Этюд, в котором должны быть заняты все, раз в нем даже занял сам себя Вахтангов!

Этюды на тему пьесы, на отдельный ее эпизод всегда применялись Вахтанговым, чтобы создать необходимую творческую атмосферу на репетиции или найти сущность, «зерно» отдельного момента в пьесе.

— Итак, ждем представления. Актеры готовятся к нему. Двое собирают плату вперед,— резюмировал Вахтангов свое обращение к нам.

— Почему же вперед? — пробовал снова уточнить свое действие Толчанов.

— После представления все зрители мгновенно исчезнут. Довольно вопросов! Начинайте.

В меру наших сил мы постарались превратиться в итальянцев, ожидающих на площади своих любимых комедиантов.

Комедианты в свою очередь удалились за импровизированную занавеску, натянутую между двух спинок высоких готических стульев¹.

Завадский и Толчанов стали обходить нас с керамическими пепельницами в руках. Мы расспрашивали их о предполагавшемся зрелище и бросали мелкие монеты в их кассы.

— Не слышу вопросов о личной жизни актеров,— раздался голос Вахтангова,— и не выдуманных актеров, а об интересах и перипетиях Завадского, Толчанова, Щукина, Мансуровой, Орочко, Ремизовой, Кудрявцева, Симонова...

Это была легкая тема для разговора! Вахтангов очень удачно подсказал нам ее. Исчезла почти сейчас же та доля наигрыша, которая

¹ Репетиция шла в так называемой готической гостиной особняка на Арбате, тогда еще не перестроенного под театр имени Евг. Вахтангова.

всегда ощутима в массовом этюде. Нам было о чем порасспросить своих товарищей!

Как только в комнате воцарилось подлинное оживление, Вахтангов захлопал в ладоши, и все вдруг остановилось, замерло. Растерянно держали в руках пепельницы со сбором Завадский и Толчанов. Как по команде, замолчали все «итальянцы», из-за занавески выглянули «комедианты», прекратившие одеваться и гримироваться.

— В чем дело? — раздался разгневанный голос «графа Гоцци», почему все остановилось? Я ведь предупреждал, что мой сигнал обозначает начало представления «Турандот», а не прекращение этюда. Мы ведь ищем с вами атмосферу будущего спектакля, в котором должно происходить действие нашей сказки, а тут, достигнув чего-то (причем на минуту!), прекращаем репетировать. Давайте все сначала!

Мы действительно были виноваты, забыв, ради чего строил этюд Вахтангов, и, когда он захлопал в ладоши, мы приняли это как сигнал к прекращению репетиции.

По уже проторенной дорожке действия этюд возобновился гораздо легче, и последовавший через две-три минуты сигнал Вахтангова был на этот раз воспринят правильно всеми.

Зрители «итальянцы» продолжали судачить о жизни и делах комедиантов. Завадский и Толчанов, передав свои пепельницы с деньгами за занавеску, разошлись в разные стороны свободного вокруг станка пространства.

И снова прозвучал гонг.

Прикрыв лицо плащом, сжимая рукой эфес рапиры, Завадский сделал несколько осторожных движений по сцене. Толчанов выглядывал из-за спинки большого кресла. Завадский неожиданно бросился с вытянутой вперед рапирой за кресло. Толчанов проскользнул за спинами нескольких «итальянцев» и растянулся плашмя за кромкой станка.

Завадский легко вскочил па станок.

Хвала богам! В Пекине я!
Нашлась и здесь одна
Добрейшая душа...

воскликнул он, простирая руки к небу.

О небо! Князь Калаф!
Жив! Возможно ли? —

произнес тихо, лежа за станком, Толчанов.

- Барах? — наклонился над ним Завадский.
- Князь? — взглядываясь в него, произнес Толчанов.
- Ты здесь?
- Вы здесь? Вы живы?
- Замолчи! Не выдавай!
- Но как ты здесь?

Неуверенность, с которой действовали оба «комедианта», передалась и нам, зрителям. Мы не знали, как реагировать на их игру. Атмосфера в комнате явно понижалась.

— Нет, это совсем не то, что нам надо,— раздался голос Вахтангова.— Установим на наших репетициях по «Турапдот» одно незыблемое правило: все, кто присутствуют на репетиции,— это зрители, а не студийцы, созерцающие репетицию. Итальянцы. На сцене актеры итальянской комедии. Связь между зрителями и актерами пи на секунду не прерывается. Что это обозначает? Актеры играют хорошо на сцене — зрители ими восхищаются, подбадривают одобрительными восклицаниями, аплодируют. Актеры играют плохо — зрители свистят, бросают в актеров апельсиновые корки, отпускают нелестные замечания...

— А если одним зрителям нравится игра актеров, а другим — наоборот?

— Во-первых, решает все мнение большинства, во-вторых, мне важно установить взаимную связь зрителя и актера, а не разбираться в тонкостях оценки кого-то из вас, зрителей. Мне нужен зритель, народ, большей частью единомышленный в оценке хорошего и плохого в искусстве, а не кучка рафинированных критиков-эстетов или нудных философов.

— Почему у вас прервалось общение с Завадским и Толчановым? Потому что они начали неверно играть. Неизвестно что и неизвестно для кого. Кроме первых слов Юры—Калафа и первого появления Бараха — Толчанова. А вы, зрители, увидев и поняв, что они пошли по неверной линии, перестали реагировать на то, что происходило перед вами. Реагируйте, действуйте, живите, как живет зритель па спектакле.

— Они, пожалуй, начнут так реагировать, что ничего вообще не сыграешь,— возразил на этот раз кто-то из группы комедиантов.

— А почему в театре актеры любят, когда зритель бурно смеется? Им это не мешает? Чего вы боитесь? Что не сумеете увлечь, победить зрителя? Тогда вы не актер, значит, а дилетант. Идите и играйте в живые шарady со своими знакомыми на чьих-нибудь именинах.

— В театре настоящие зрители, а здесь...

— Ваши товарищи по театру,— перебил неуверенного в себе «комедианта» Вахтангов.— И вы боитесь подвоха с их стороны, что они, ваши товарищи, нарочно не будут «принимать» вас? И это в моем присутствии, на репетиции! Стыдно, позорно так думать о своих товарищах по Студии. Запрещаю вам пять репетиций участвовать в нашей работе!

— Евгений Богратионович, я вoдь не хотел...— взмолился незадачливый «комедиант».

— Через пять репетиций увидим, чего вы хотели,— неумолимо отвечал Вахтангов.

Он знал, что после такого разговора ни один «зритель» не посмеет быть неискренним в своей роли, в оценке работы своего товарища на сцене. Режиссер и воспитатель соединялись в Вахтангове органически. Это придавало замечательную целеустремленность каждой его работе.

— В чем заключалась ошибка Завадского и Толчанова?— обратился ко всем Вахтангов, явно не желая продолжать дискуссию о взаимоотношениях «зрителей» и «комедиантов».— Начали они хорошо. Вообразили себе предлагаемые пьесой обстоятельства и стали один скрываться, другой следить за ним. Но, как только пошел текст, они бросили действовать, стали прилеплять слово к слову, а надо, произнося весь свой короткий диалог, все время одному скрываться, другому следить за тем, чтобы его князь и господин не был обнаружен. Надо импровизировать, находить действие!

— Но ведь фактически вокруг никого нет, никто не преследует Калафа. Не получилось бы «представления»? — заметила Котлубай, один из режиссеров спектакля.

— Наполните то, что вам кажется «представлением», отношением, и получится «переживание» — это раз! А во-вторых, насколько я помню, оба эти персонажа будут сообщать друг другу о перенесенных невзгодах, преследованиях и всем прочем.

— Это все будет потом.

— А разве действие не может предшествовать содержанию, разве оно служит только для иллюстрации содержания? Разве всегда так бывает, что, сказав: «Ах, как я испугался» — только в эти секунды и надо испугаться? Ни раньше, ни позже?

— Вероятно, я не поняла еще, чего вы добиваетесь от актеров,— отвечала Котлубай.

— А актерам понятно? Прикиньте в уме текст и положите его на действия.

— Попробуем,— отвечал Завадский.

— Тогда начнем опять собирать деньги под несостоявшееся представление. Иногда поглядывайте и на меня. Вы забываете, что разыгрываете сценарий Гоцци и что автор присутствует сам на представлении. А если я по ходу вашей игры буду делать замечания и указания, вы должны их выполнять, не выходя из образа. Это понятно? Зрители не забыли своих обязанностей? Будьте честны и справедливы к своим товарищам. Это ведь ваши актеры,— подчеркнул интонацией Вахтангов слово «ваши»,— не придворная какая-нибудь труппа! «Итак, мы начинаем»,— пропел Евгений Богратионович фразу из оперы «Паяцы».

Репетиция возобновилась. Взаимоотношения между «зрителями» и «комедиантами» наладились довольно быстро. Мы поняли, чего от нас хотел Вахтангов, и честно входили в свои роли. Завадский и Толчанов собирали снова денежный оброк, а мы искренне интересовались самыми различными их делами. После удара в гонг Завадский и Толчанов, переключившись на образы Калафа и Бараха, снова начали свою сцену узнавания.

После слов Бараха: «О небо! Князь Калаф! Жив! Возможно ли?» — Завадский, как бы испуганный звуком чужого голоса, сбежал с площадки и, закрывшись плащом, спрятался за открытой створкой двери в фойе.

В свою очередь, и Толчанов, испугавшись стремительного движения Калафа, выскочил из-за станка и, перебежав в противоположную сторону комнаты, укрылся за большим креслом.

Одновременно выглянув из своих укрытий, Завадский и Толчанов, пристально всматриваясь друг в друга, произнесли громким шепотом:

«— Барах?

— Князь?»

— Теперь оба стремительно мчатся друг к другу, — произнес громко Вахтангов, — но, не добежав и чего-то, видимо, испугавшись, опять удирают в свои норы.

Завадский и Толчанов сразу проделали эти действия. Получилось очень занимательно, «зрители» одобрительно зашумели.

— Выходят, как два совершенно посторонних человека, — снова раздался голос Вахтангова, — прохаживаются один мимо другого, пряча свое лицо и стараясь увидеть лицо противника.

И это задание Завадский и Толчанов стали сейчас же выполнять, настороженно сходясь и расходясь.

— Негромко, безразличными голосами произносите текст, — подсказывал Вахтангов.

«— Ты здесь?» — почти без интонации, смотря куда-то вдаль, произнес Завадский.

«— Вы здесь? Вы живы?» — в тон ему, завязывая шнурок на ботинке, отвечал Толчанов.

— Бросились на секунду друг к другу. Текст! — продолжал лепить сцену Вахтангов.

В стремительном столкновении, чуть не ударившись головами, оба исполнителя сжали друг друга в объятиях, и Завадский очень быстро произнес:

«— Замолчи! Не выдавай!

— Но как ты здесь?»

— Разлетелись по сторонам, — «дирижировал» Вахтангов. — Калаф вскопил на станок! Барах сел у другого конца станка. Говорит быстро,



ЭСКИЗ КОСТЮМА КАЛАФА
«Принцесса Турандот»

Художник Игн. Нивинский

четко, не глядя на Калафа. Калаф слушает его, повернувшись почти спиной.

— Когда
Под Астраханью я нашел разбитым.—

начал свой монолог Толчанов,—

Все наше войско и татар нагайских
Я увидел...

— Каких, каких татар? — раздался голос «графа Гоцци».

.. И татар нагайских,—

очень четко выговорил Толчанов,—

Я увидел бегущими в расстройстве...

— Не тот ритм фразы. Ваши нагайские, — выделил еще четче Вахтангов последнее слово,— не бегут, а едут на извозчичьих клячах..
Передайте ритм бегства...

.. И татар нагайских
Я увидел бегущими в расстройстве... -

как мог ярче и быстрее произнес Толчанов.

Ни слова не понял,—резко остановил его Вахтангов.— Еще раз;

...И татар нагайских
Я увидел бегущими в расстройстве
Под натиском хивинского султана...

— Какого султана? — раздался снова неумолимый вопрос.

— Хивинского, хивинского, хивинского,— произнес несколько раз Толчанов, чтобы отработать слово.

— Правильно делаете, Толчанов,— похвалил актера Вахтангов.— Хорошо бы только этим заниматься без меня,— взгляд был брошен в сторону режиссеров Захавы и Котлубай.— Дальше!

Который так жестоко овладел...

— Обалдел? — притворно сыграл Вахтангов.

— «В», «в», «в»,—массировал букву Толчанов.—Овладел, овладел...
И так продолжалось четыре часа!

Два первых больших монолога Бараха и Калафа подпали под жесточайший обстрел Вахтангова. Не все его «придирки» были справедливы. Мы понимали это. Но понимали и другое: придираясь к речи, Вахтангов хотел наглядно убедить нас в том, что простая бытовая речь актера для «Турандот» не подойдет.

— А что делается со «зрителями»? — неожиданно вспомнил о пас Вахтангов.— Кажется, заснули?

Заснуть мы не заснули, но утомлены были не меньше Завадского и Толчанова, так как, сами того не замечая, вместе с ними бесчисленное количество раз повторяли вслух и про себя отдельные слова и фразы из их монологов, массировали неудававшиеся им буквы, работали вовсю!

Вероятно, Вахтангов это заметил и не рассердился на нас.

— А ну-ка, все сначала,— скомандовал он, несмотря на поздний час,— и теперь опять с участием «зрителей». Ни одного равнодушного человека в комнате! Предупреждаю: буду подсказывать действия, которые сейчас не совершались во время монологов. Начинайте!

И снова все началось «крутиться»! Сцена встречи Калафа с Барахом в подсказанном Вахтанговым рисунке и ритме нам, «зрителям», очень понравилась. Мы аплодировали ей. Начало монолога Толчанова было очень энергичным в первые две минуты, но явно пошло на убыль во второй половине.

Не успели мы это отметить себе, как услышали резкий оклик:

— Позор! Халтура! Долой их со сцены!

И свист. Вахтангов просто-напросто свистел, самым вульгарным образом засунув два пальца в рот!

Завадский и Толчанов на секунду растерялись...

Но мы поняли провокацию Вахтангова и зашумели, засвистели в свою очередь.

И произошло то чудо, на которое, очевидно, рассчитывал Вахтангов: Толчанов захотел перебороть зрителя. Он вскочил на помост рядом с Завадским и, резко вскинув руки, отчаянно воскликнул:

— Увы — напрасно...

рыдал он,—

Хотел спасти Барак родительницу вашу;
В город беззащитный
Уже входил неистовый султан
С своими присными!

— Плашмя на пол! Катайтесь по земле в трагическом отчаянии, — уже не свистел, а, стоя на своем ложе, снова участвовал в действии вместе с актерами Вахтангов.— Калаф, плачьте вместе с Барахом! Ведь ваша мать погибла!

Актеров как будто окропили живой водой. Они перестали стесняться своих чувств и целиком захватили нас, зрителей. И это в экспозиционной, как нам казалось, рассудочной сцене!

А увлеченный их игрой, Вахтангов делал самые неожиданные распоряжения по ходу их монологов.

— Стул Калафу, — приказывал он. — Дайте простой венский стул! Не останавливая действия! Это должны делать слуги просцениума, так как они видят, что премьер вошел в роль и у него не хватит сил, стоя довести пьесу до конца.

— Тарталья выскочил из-за занавески с мисочкой для бритвы. Собирает в нее слезы Бараха! Настоящие, самые настоящие слезы Барзха. Собрав, бежит к зрителям, показывает: «Смотрите, как играют паши актеры! Настоящие слезы!», продолжал развивать действие Вахтангов.

— А Калаф и Барак не обращают на это ни малейшего внимания. Они творят! Ведь их осенило подлинное вдохновение!

— Полотенце актерам,— продолжал подавать реплики Вахтангов.— Иначе их зальют слезы! Им уже нечем их вытирать.

— При упоминании имени Турандот звенит музыка на одних серебряных колокольчиках. Что же вы? Звените ложечками о стаканы!

— На сцену вышли с четырех сторон стражники. В руках у них копыя. На копьях — головы казненных смельчаков. Нацепите на палки эти подушки, — и Вахтангов бросил «комедиантам» подушки со своего дивана.

— Барабанная дробь, как в цирке,— командовал он и сам отбивал такт.

— Калаф и Барак пали ниц — им страшно...

Совершалось ли все, что подсказывал Вахтангов?

Нам, «зрителям», во всяком случае, казалось, что совершалось. Завадский и Толчанов, действительно, с увлечением обменивались монологами, стараясь не терять четкости речи и наполняя рассказы о своих бедствиях самыми глубокими и искренними чувствами. Если слезы и не «лились ручьями» из их глаз в количестве, достаточном, чтобы наполнить какую-то коробочку, которую подносил к их лицам Щукин — Тарталья, очень искусно имитируя, что он собирает именно слезы, то, во всяком случае, слезы стояли в глазах обоих актеров, звучали в их интонациях!

Стул Калафу подали, и Завадский очень удачно создавал вокруг него и на нем ряд мизансцен. Юрий Александрович всегда умел с большой изобретательностью и выразительностью пользоваться предметом на сцене.

Из подушек соорудили действительно очень страшные «головы казненных смельчаков».

Несколько стаканов и легкий звон о них металлическими предметами — гвоздями, ложечками, ножницами — создали своеобразную музыку. Трель барабана было легко отбивать на чем угодно, и она звучала во всю мощь.

Но самое главное заключалось ведь не в том, чтобы буквально исполнить все предложения Вахтангова.

Сочетание предельно искренней игры актеров (старавшихся лично донести мысль, смело действовать в предлагаемых пьесой обстоятельствах) с весьма своеобразными, всерьез выполняемыми («не выходя из образа») трюками — вытереть лицо полотенцем, брошенным сейчас из-за кулис, помочь Тарталье «собрать слезы» и показать их зрителю, то есть сочетание какой-то наивной детской веры и полной реалистичности исполнения, яркой шутки, смелого чудачества с бурными, драматичными переживаниями героев, и было ключом к решению постановки.

Мы, «зрители», великолепно это чувствовали, радовались таланту Вахтангова и наших товарищей и горячо, как всамделишные итальянцы, принимали участие в общей игре-работе.

А Вахтангову все было мало. Раз нащупав живое начало будущего спектакля, он, не останавливаясь, стремился вперед, забыв о своем недомогании.

Все новые и новые действия подсказывал он. Сам начертил на обрывке картона портрет Турандот и бросил его на сцену, когда настал момент для Калафа любоваться им.

Сам прочел с места текст за Измаила, так как еще не был назначен исполнитель на эту роль. И не прочел, а проиграл с большим драматическим напряжением. Не сходя со своего места, завернувшись в чью-то шаль, почти не открывая лица (паранджа! — решили мы), подал реплики за Скирину (Ляуданской не было в этот вечер на репетиции) в весьма легкомысленном почему-то тоне, чем рассмешил всех «зрителей», бурно аплодировавших ему.

И вдруг... велел повторить: «Все с самого начала!», предупредив, что он ни звука не подкажет никому и ничего не потребует нового.

— Закрепить, закрепить немедленно все! — настойчиво требовал он. — Режиссеры, записывайте схему. Запоминайте все «накладки»! Вам ведь теперь придется все это отделять. Я приму от вас эту сцену только в готовом виде! «Зрители», не спите, реагируйте! Живите вместе с актерами: вы их зеркало, вы их должны вдохновлять на игру, предостерегать от ошибок, от снижения тона, ритма, искренности чувств, правдоподобия действий!

И снова все началось сначала. Вахтангов сдержал слово. Ни разу не остановил действия, ничего никому не подсказал. А когда взоры всех по окончании эпизода обратились к нему с немым вопросом: «Как? Хорошо ли?» — он с железной, не допускавшей возражений настойчивостью произнес:

— Еще раз! Все сначала! Иначе пропадет, рассыплется, забудется! Еще раз и... еще лучше! Ярче, правдивее, темпераментнее, веселее!

Казалось, все силы иссякли.

Но такова творческая природа актера: сыграли еще раз все, до самого конца! Опять с участием Вахтангова в роли Скирины и Измаила. И, пожалуй, действительно не хуже, а лучше предыдущих прогонов!

— Ну, кажется, теперь что-то получается, — сказал Вахтангов, растягивая слова и насмешливо поглядывая па выжидающие лица студийцев (будет «еще раз» или не будет?).

— Что-то получается... — С этим, тогда еще загадочным для нас «что-то», Вахтангов покинул нас.

Было около трех часов ночи, а репетиция началась в восемь вечера!

Одна из следующих репетиций «Турандот» происходила на так называемой «малой» сцене театра¹. Она посвящалась исполнителям ролей масок.

Сначала, как полагалось, Труффальдино — Р. Н. Симонов, Тарталья — Б. В. Шукин, Бригелла — О. Ф. Глазунов, Панталоне — И. М. Кудрявцев, работавшие до этого над своими ролями с Ю. А. Завадским, продемонстрировали Вахтангову ряд импровизационных сценок. Так как роли масок состояли из диалогов с действующими лицами и эпизодов, описанных Гоцци лишь как некие сценарии действий, то на сюжеты этих «сценариев» и был показан Вахтангову ряд экспромтов.

Вахтангов одобрил работу Завадского с масками, сказал, что многое из показанного, вероятно, пригодится в спектакле, но в чем «зерно» любой маски как персонажа итальянской комедии он у актеров еще не угадывает.

— Кто такой Тарталья? — задал он, как обычно, вопрос и себе и окружающим.

— Чем маска Тартальи отличается от маски Панталоне? Характером? Индивидуальностью актера, играющего в труппе эту маску? Или тем, что в «Турандот» один возведен в чин великого канцлера, другой — начальника стражи, третий — секретаря императора, четвертый — начальника евнухов? Не знаю, — отвечал сам себе Вахтангов, — по-моему, эти чины лишь условно оправдывают их присутствие во всех сценах, но вряд ли из них можно вывести основную черту характера каждого. Согласен, пусть Бригелла, как каждый службист, будет несколько тупее других: муштровка ограничивает кругозор! Панталоне пусть будет «ученее» других, а Труффальдино — легкомы-

¹ Главная, большая сцена, помещавшаяся в этом же здании, еще не была готова. Шел ремонт зала и сцены. Работали пока в другой половине дома. В двух смежных гостиных были сконструированы сцена и зрительный зал на пятьдесят мест.

сленнее, раз в его ведении гарем. А что искать в канцлере Тарталье — не знаю. Не имел дела с канцлерами, и чем они отличаются от других людей, мне неизвестно.

Кроме того, мне кажется, что у всех четырех существуют какие-то объединяющие их человеческие черты характера.

По каким признакам берут в труппу актеров на роли масок? Они должны обладать легким, общительным характером. Их первая задача — общаться со зрителем. Через них актеры, играющие «серьезный» сюжет, перекидывают мостик к зрителям.

Они обладают органическим, от природы им присущим юмором. Разным. Есть юмор мрачного человека, юмор ученого, юмор резвого весельчака и добродушно-спокойного субъекта. Все это разные оттенки человеческого поведения, которое в жизни мы называем «комическим». Разумеется, маски — это комедийные, комические фигуры.

Они должны быть бесконечно изобретательны на ситуации, трюки, игру с предметами. Не лезут в карман за словом. Остроумны, но не навязчивы. В своем роде изящны и грациозны. Умеют перевоплощаться в любой образ, вернее схватывать на лету черты любой характерности, профессии, правдиво передавать оттенки чувств и переживаний.

— Да это какие-то синтетические актеры! — пошутил Завадский.

— Вот именно, — подтвердил его слова Вахтангов, — именно синтетические, так как ко всему, что я перечислил, необходимо прибавить, что они отлично поют, танцуют, играют на любом музыкальном инструменте, владеют всеми акцентами иностранных языков и местными наречиями, не говоря уже о характерности речи: заикании, проглатывании слов, скороговорках, кашеобразной манере речи и так далее.

— Вот это задачка! — мрачно произнес несколько в нос Кудрявцев — Панталоне.

— Вот-вот, и так говорят, как вы, когда заложена носоглотка! — подчеркнул Вахтангов манеру Кудрявцева произносить отдельные слова. — Это взято от тех людей, у которых полипы в носу. «Гундосые» — зовут их в пародии!

— Я могу и совершенно чисто говорить. У меня никаких полипов нет, — обиделся Кудрявцев. — Это я так говорю, когда жениха в «Свадьбе» играю. Это такая характерность...

— И я про это говорю, — рассмеялся Вахтангов. — Но не надо характерность персонажа переносить в жизненную манеру речи. Легко привыкнуть к ней. А дурные привычки не украшают актера. Но Панталоне у вас от великой учености кое-какие мысли может и в нос произносить... Давайте-ка лучше потренируем другие качества масок: неиссякаемое остроумие, легкое общение со зрителем, пение и танцы, изобретательность на фортепьяно!

Маски-студийцы были совершенно ошеломлены. Один перечень та-

лантов, которые им надлежало тренировать, поверг их в отчаяние. Вахтангов это, конечно, сразу заметил.

— Ничего страшного, — обратился он к ним. — Мы начнем с пустяков. Давайте предположим, что мы с вами в цирке. Сцена — это арена! Происходит конкурс, прием в труппу знаменитого Карло Труцци — это всемирно известный директор цирка, — прием молодых клоунов. Клоун — это тоже разновидность маски. И вот все мы, находящиеся сейчас в зале, — строгие экзаменаторы, зрелые, а некоторые — и знаменитые мастера циркового дела из труппы Карло Труцци.

Цирковые труппы — это ведь не наши любительские студии, в которых иногда большинство действительно одаренных актеров содержит некоторое число весьма посредственных «представителей» театрального искусства, а подчас просто своих родственников. В труппы Труцци, Менандра, Гегемана, Буша примут только мастера на все руки. Хороший клоун, как и актер-маска итальянской комедии, должен обладать всеми качествами, которые я вам уже назвал, да еще быть немножко акробатом, немножко канатоходцем, эквилибристом, жонглером и даже наездником!

Вот Труцци и выбирает, кого из сотни пришедших проситься в его труппу клоунов он возьмет: одного или, самое большее, двух.

У нас нет сотни актеров, из которых нам можно было бы отобрать четырех наиболее подходящих на роли Панталоне, Бригеллы, Труффальдино и Тартальи.

У нас четыре актера уже назначены на эти роли. Так замените нам сто таких, как вы! Соревнуйтесь друг с другом, демонстрируя нам те великолепные качества клоунов, которые вам нужно натренировать, чтобы стать подлинными масками итальянской комедии...

Мы не очень понимали, чего хотел от наших товарищей Евгений Богратионович.

— А как бы вы хотели организовать это соревнование? — спросил в наступившей паузе Завадский, чувствовавший себя как режиссер ответственным за своих молодых товарищей.

— Очень просто, — отвечал Вахтангов, — приготовьте за какой-нибудь кулисой корзину с самыми различными атрибутами старых костюмов: штанами, куртками, плащами, шляпами, словом, побольше всякого тряпья, из которого, если кому-нибудь из наших актеров понадобится трансформировать свою внешность или украсить себя чем-то, было бы что выбрать.

Поставьте также рядом стол с самым разнообразным легким реквизитом, какой только у нас в студии есть: очки, пики, трости, мячи, ножи, бутылки, зонтики, ложки, платки, тарелки, свечи, стаканы, съедобные на вид предметы и два-три куска настоящего хлеба, а также несколько бород и усов на резинке, несколько мгновенно надевающихся-

ся различных париков, пудру, румяна... Может быть, кто-нибудь подскажет еще что-то в этом роде?

До подсказывания ли было всем нам!

— Так вот,— продолжал Вахтангов,— сделаем так: выходит на сцену каждый по очереди и делает что-нибудь такое, от чего бы труппа Карло Труцци — это мы, сидящие в зале, — пришла в дикий восторг, сорвалась с мест и бросилась на сцену целовать, обнимать вас! В крайнем случае, повалилась бы на пол от смеха! Валяйте, действуйте!

Вахтангов был весел и оживлен необычайно. У «четверки» масок, как говорится, ноги подкосились. Они даже не могли заставить себя уйти со сцены за кулисы.

— Вы не думаете, что это слишком трудная задача для актеров? - со свойственной ему мягкостью произнес Завадский.

— Нет, не думаю! Обычным путем рассуждений о роли и ее положении в пьесе тут ничего не достигнешь! Надо действовать, работать, включить все свои центры, увлечь себя именно на трудную и смело поставленную перед собой задачу. Начнем с небольшого. Пусть каждая маска — наряжается или не наряжается, это, как кому хочется,— но пускай появляется перед нами на сцене и в течение одной минуты занимает наше внимание. Чем хочет: игрой на балалайке, строфой стихов, остроумной фразой, ловким акробатическим кульбитом, пантомимой, эффектным действием, —чем хочет! И затем уходит со сцены. На смену ей является вторая, третья, четвертая — каждой отпускается по минуте. Я буду сам следить по часам. После четвертой опять появляется первая, потом — вторая и так далее в бесконечном хороводе!

Те, кто заслужат наше одобрение, услышат об этом из зала. Напоминаю: общение с нами, искренность, неожиданность приспособления — основа их действий на ту минуту, которая отпущена для их пребывания на сцене.

— А при чем тут Карло Труцци? — поинтересовался опять Завадский.

— Ни при чем. Так. Для оправдания самочувствия актеров и нас, которые будут судить, давать оценку их проказам — лацци¹. Для того чтобы разбудить фантазию актеров, чтобы они действовали в определенной атмосфере!

Маски понуро направились в кулисы сцены, но тотчас же были остановлены Вахтанговым.

— В чем дело? — раздался его решительный оклик.— Разве так идут на решение большой творческой задачи? Откуда эта опущенность? Что

¹ Так назывались эти импровизационные сценки в итальянской комедии.

за ритм? Что я вас, на казнь, что ли, посылаю? Потрудитесь вернуться назад! Козловский на месте?! А ну, предложите-ка им какой-нибудь такой браваурный мотив, чтобы с них, как ветром, сдуло их глупую меланхолию!

Музыка в самых различных ее проявлениях — симфония, оперное пение, романсы, народные напевы, танцевальные сюиты — являлась для Вахтангова неотъемлемой частью его режиссуры. Никогда не рассматривая музыку как иллюстрацию к пьесе, он любил насыщать ею определенные эпизоды в спектаклях. С восторгом отзывался он о композиторе И. А. Саце, с которым ему приходилось встречаться в МХАТ. Очень часто пользовался музыкальными отрывками на репетициях, подчеркивая ими смысл и ритм поведения актера на сцене. Мне всегда казалось, что Вахтангов мог бы замечательно работать как режиссер оперы.

Почти сейчас же за обращением Вахтангова к Козловскому со сцены раздался сверхъестественно бодрый марш — какой, назвать не сумею, да и вряд ли это было что-либо кем-то сочиненное. Козловский был блестящим импровизатором, и Вахтангов его ценил за то, что он, как говорится, на лету умел схватить его задание.

Услыхав сногшибательную по яркости оттенков цирковую (а может быть, и военную?!) музыку, маски, действительно, приободрились и направились за кулисы.

И сейчас же опять были остановлены Вахтанговым.

— Мало, мало впитали еще в себя музыку, ритм, мелодию, — требовательным голосом заявил он. — Походите, побегайте, поработайте под музыку на сцене! Александр Дмитриевич, меняйте время от времени мелодию, ритм и тембры. А вы, маски, оправдывайте смену музыкальных ритмов и тем. И не внешним ускорением или замедлением движения, а внутренним психологическим оправданием, оценками, задачами!

Бедные маски! Еще одна задача ко всем прочим! Нам было просто жаль их, как своих товарищей. Мы ведь знали, что в любую секунду каждого из нас могла постичь та же участь. Для Вахтангова законом являлось, чтобы никто на репетициях ни на минуту не успокаивался, не отвлекался, принимал тем или иным путем участие в работе.

А в музыке слышались самые зажигающие мотивы. Козловский отлично выполнял задание Вахтангова, каждые полторы-две минуты меняя мелодии и ритмы.

И вот маски стали органически осваивать эту музыку. Самым сме-

¹ Александр Дмитриевич Козловский — музыкально одаренный актер-студиец, ставший одним из композиторов музыки к спектаклю «Принцесса Турандот», обычно аккомпанировал на репетициях Вахтангова.

лым и инициативным оказался Симонов. Он заскользил неожиданно по полу сцены, как по льду катка, подражая движениям конькобежца, и, надо прямо сказать, нам очень понравилось, как он под музыку (а она всегда звучит особенно радостно на катках) изображал фигуриста!

По залу пронесся рокот одобрения.

— Недурно, — произнес Вахтангов.

Увлеченные примером Симонова, и другие маски нашли в действии выражение музыкального ритма.

Щукин стал необычайно серьезно проделывать гимнастические упражнения с аффективными объектами, как будто перед ним висели кольца, стояли параллельные брусья, «кобылка».

Мы смеялись, глядя на него, так как он все свои действия совершал от «зерна» полного человека, проделывающего гимнастику, чтобы сбросить в весе, похудеть.

Глазунов ходил строго размеренным шагом по диагонали сцены. И только Кудрявцев не знал, куда себя пристроить. В грустном размышлении стоял он и наблюдал работу своих товарищей. Он явно не хотел им подражать, а что-то свое не приходило в голову.

Но мы были довольны остальными масками и прощали его бездействие.

Однако Кудрявцев обманул наши предположения. Он скрылся па две-три минуты за кулисы и снова появился из разреза сукон в центре сцены, вооруженный длинным бичом, в крахмальной манишке и воротничке, надетых поверх собственного костюма. Волосы его были гладко приглажены на пробор (вода и щетки!), выступал он очень важно, с фальшивой во все лицо улыбкой.

Став посреди сцены, он оглядел партнеров, занятых своими делами, и неожиданно, зверски исказив лицо, щелкнул в воздухе бичом.

— Алле! — воскликнул он.

Какие-то секунды Симонов, Щукин, Глазунов с изумлением смотрели на него, но вторичное резкое приказание «Алле!», данное Кудрявцевым с явно цирковой интонацией, объяснило им все.

Как будто сговорившись, все трое изобразили из себя «парад алле» дрессированных лошадей. Каждый в своей манере «поскакал» по кругу, видимо, обозначавшему для них арену цирка.

Этюд был не новым. Мы его часто делали на различных упражнениях. Но в исполнении четырех талантливых артистов он обретал черты известного мастерства, обогащался за счет новых приспособлений.

Довольный своей выдумкой, Кудрявцев подвел всех «лошадок» к переднему краю сцены и заставил сделать традиционный поклон зрителям, которые ответили ему и его партнерам дружными аплодисментами.

Маски, удовлетворенные успехом, направились в зал к Евгению Богратионовичу.

— Куда это вы собрались? — остановил их на полпути Вахтангов.

На лицах наших товарищей можно было без труда прочесть ответ: мы, мол, все, что вы от нас требовали, выполнили!

— Вы полагаете, что, проделав на публике какие-то упражнения, вы уже вошли в «зерно» масок, — продолжал он. — Жаль, очень жаль вас разочаровывать, но вы еще и не начинали действовать как маски. Я прошу в точности выполнить мое предложение: организовать непрерывное появление масок на сцене, смену одного другим. Соревнуйтесь в задаче увлечь, покорить нас любым образом: словами, действием, танцами, пением, акробатикой, — чем хотите! Марш на сцену!

Актеры вернулись обратно и ушли за ширмы, изображавшие кулисы малой сцены. Через две-три минуты перед нами появился Симонов.

— Милостивые государи и милостивые государыни! — обратился он к нам как некий конференсье. — Сейчас вы увидите девятое чудо света: знаменитого математика Эль-Альгебро. Он производит в уме поразительные вычисления и отгадывает мысли всех присутствующих.

— Не надо, — громко произнес Вахтангов. — Старая, всем надоевшая история!

— Не надо, так не надо, — с очаровательной легкостью и незлобностью произнес Симонов и грациозной танцующей походкой направился за кулисы.

Своим ответом и неподдельной радостью по поводу того, что ему придется демонстрировать надоевший всем номер из театральных «капустников», он вызвал симпатию всего зала и даже легкий смех.

Почувствовав поддержку зала, Симонов вдруг вернулся обратно той же танцующей походкой и совершенно естественно и свободно вдруг произнес:

Раз от меня вам ничего не надо.
Так мне от вас подавно ничего не надо!

Стишки были сомнительные, сама реприза — тоже. Но зал этого не ждал от Симонова, и снова легкий смех прошелестел среди зрителей. Симонов победителем отправился за кулисы. На смену ему вышел Щукин, подвязавший себе подушку на животе.

Он подошел к рампе и, погрозив залу пальцем, сказал: «Ай-ай-ай, нехорошо смеяться над нами...». Умилно сложив руки на животе, он ждал нашего одобрения. Сам того не подозревая, он был очень похож в эту минуту на своего священника из «Чуда св. Антония». Мы все давно пригляделись к этому образу, поэтому никакого успеха у нас Щукин не имел. Молчал и Вахтангов.

Щукин постоял-постоял перед рампой и понуро поплелся за ширмы-кулисы. Его сменил Кудрявцев. Припадая на одну ногу, он тоже вышел к рампе и сказал:

— Я пришел сообщить вам пренеприятное известие... У нас ничего не получается. — При этом он почему-то отчаянно гримасничал и опять гнусавил.

Зал молчал. Становилось действительно скучно.

Вахтангов, вынув записную книжку, что-то в ней перечитывал.

Последовавшие затем повторные «явления» масок не внесли ничего нового. Музыкальное сопровождение давно прекратилось. У некоторых из нас глаза слипались от усталости и вынудить нас на «веселую» реакцию, разумеется, было нелегко.

Не любил такие «нудные», как он их называл, репетиции и Вахтангов.

А время шло.

Вдруг Вахтангов поднялся со своего места.

— Вы тут работайте, репетируйте, — бросил он реплику режиссерам, — а я пойду посмотрю, как подвигается отделка большой сцены.

И он вышел спокойно из малого зала. По обязанности заведующего постановочной частью я поднялся со своего места, чтобы следовать за ним.

— Нет-нет, вы мне не нужны, — остановил меня Евгений Богратионович, — оставайтесь в зале. Вы режиссер, вам надо учиться, как репетировать с актерами... у которых ничего не выходит! — и Вахтангов ушел.

Бодрости его слова нам, оставшимся в зале и на сцене, не прибавили. Но продолжать репетировать было необходимо. Какое-то время наши товарищи продолжали проделывать вариации на предыдущие этюды, но они не заражали нас, не привлекали к себе нашего внимания. Мы с тревогой ждали возвращения Вахтангова.

Но вот вышел в широкополой фетровой шляпе Щукин, а за ним — Кудрявцев. Голова его была повязана платком, так, как это делают на пляже от солнца, а лицо украшено бородой, державшейся на резинке. В руках у Щукина было нечто вроде пирожного (во всяком случае, в те дни это выдавалось за пирожное), он отщипывал от него небольшие кусочки и с наслаждением их проглатывал. Кудрявцев, стоя рядом, изнемогал от желания получить тоже кусочек. Умильным голосом просил он об этом своего друга Тарталью.

Заикаясь (это было для нас неожиданным!), Щукин отвечал ему, что пирожное надо заработать, а Панталоне—лентяй, работать не любит, роли играет плохо. Панталоне клялся, что будет стараться лучше играть... Тарталья предлагал ему собирать крошки, остававшиеся у него на ладони после очередного кусочка, который он отправлял в рот.

Панталоне соглашался, уморительно собирал эти крошки, а Тарталья читал ему нравоучения о том, как надо трудиться. Когда Тарталья отламывал очередной кусочек, Панталоне незаметно тряс его за рукав, чтобы было побольше крошек.

Сцена эта между ними продолжалась довольно долго, но мы сами не заметили, с каким большим вниманием следили за ней. О чем они болтали друг с другом, нас но очень занимало, но тот необычайный наивный серьез, который бывает только у двух детишек, когда один сосет леденец, а другой не может оторвать глаз от этого мучительно сладостного процесса, глотая слюну и переживая за счастливого обладателя конфеты все его вкусовые ощущения, этот правдивый жизненный момент оба талантливых актера разыгрывали необычайно точно, тонко и с присущим им юмором.

Когда, увлекшись игрой, Тарталья стал дразнить пирожным Панталоне, пронося перед носом последнего заманчивую приманку, прежде чем откусить очередной кусочек, случилось весьма неожиданное происшествие: Панталоне раскрыл рот и откусил три четверти пирожного! Ошеломленный Тарталья вдруг залился горькими слезами, а Панталоне с набитым ртом жестами доказывал ему, что дразнить никого и никогда не следует.

Мы смеялись, увлеченные наивной пантомимой, не замечая того, что в дверях зала давно стоит Вахтангов.

— Молодцы,— громко похвалил он актеров — Быстро выходите, другая пара. Берите самое простое занятие и создавайте вокруг него игру. Труффальдино, одевайте во все, что найдете, Бригеллу, как будто он — первая красавица города, а вы — лучший портной, куафер, сапожник и ювелир в мире! Перед Бригеллой стоит воображаемое зеркало, отражающее его во весь рост, и все, что пи делает с ним Труффальдино, ему безумно нравится.

Актеры отлично поняли замысел Вахтангова, и мы оказались снова свидетелями забавнейшей сценки.

Чего только ни проделывал Труффальдино с Бригеллой! Он надел ему на голову неизвестно откуда взявшуюся круглую коробку от торта; проделал в ней три отверстия и вставил в них плюмажи, сделанные им из гофрированной цветной бумаги. Он подвязал к его ушам серьги из опрокинутых рюмок. Закатал рукава его рубашки и надел на руки несколько браслетов из медной проволоки электропровода...

А Бригелле все правилось! Диалог, который они вели между собой, был совершенно бессодержательным, но наивность и серьезность, с которой оба исполнителя увлекались своими задачами, заражали нас, заставляли весело реагировать на многие смешные случайные реплики Бригеллы и Тартальи.

— А теперь пускай Панталоне станет знаменитым зубным врачом,

Бригелла и Труффальдино — его ассистентами, а Тарталья — пациентом. Лечите ему зубы!

С каким подлинным азартом взялись актеры за новое задание! Они мгновенно стали разыскивать самые чудовищные и невероятные инструменты, притащили кресло, соорудили бормашину.

Глядя на все эти приготовления, пациент — Тарталья — даже «вышел из образа».

— Евгений Богратионович,— взмолился Щукин,— они же меня не пощадят! Не надо меня лечить! — с подлинным отчаянием обратился оп со сцены к Вахтангову, вызвав своей искренностью взрыв смеха.

— А что думают об этом врачи? — совершенно серьезно спросил партнеров Тартальи Вахтангов.

— Медицине известны случаи, когда пациент отказывался лечиться, — совершенно серьезно отвечал Вахтангову Кудрявцев, не теряя в то же время «зерна» Панталоне — ученого секретаря при дворе царя Альтоума.— Отказ от лечения — это верный признак наличия болезни, — продолжал он. — Вероятно, изъятие больных зубов (нарочито вульгаризировал он свою речь) придется производить не только через пасть пациента, но и через другие отверстия его организма. К таковым принадлежат уши (!), ноздри и кое-что другое...

В зале смеялись, понимая всю пародийную серьезность этого невежи-доктора, сразу напомнившего нам Панкратов и диафуарусов Мольера.

— Перед тем как вырвать зубья, — продолжал Панталоне, поощряемый приемом зрителей,— мы, может быть, будем принуждены вырвать и волосья нашему дорогому Тарталье, так как известно, что зуб висит на волоске!

Зал дружно аплодировал удачной отсебятине актера.

Разыгравшуюся затем перед нами сцену лечения Тартальи Вахтангову пришлось прервать на середине, так как Щукину действительно грозила непосредственная опасность от усилий и фантазии лечивших его докторов. Но зал смеялся, актеры были предельно увлечены и, казалось, что так же весело и увлеченно будут идти сцены масок в спектакле.

— А ну, пожалуйста сюда, — позвал актеров в зал Вахтангов. — Давайте-ка разберемся, почему у вас ничего не получалось час тому назад, а сейчас получается. Не знаете? А я знаю.

Когда вы начали свои импровизации первый раз, вы их придумывали. Я не отрицаю роли мысли, выдумки, замысла, но для мгновенной импровизации (а нам нужна именно такая!) необходима не выдумка, а действие: умное, глупое, наивное, простое, сложное — все равно какое, но действие. Уметь действовать на любую тему легко.

Вот передо мной сидят Тарталья и Панталоне. Я им даю задачу на действие. Тарталья читает книгу, а Панталоне должен его раздеть, снять с него все, что можно, но так, чтобы тот не заметил. Ну, разумеется, «не заметил» — это условие, которое Тарталья обязан выполнять для нас, зрителей. Предполагается, что он очень увлечен книгой. Конечно, Панталоне — это не вор и не бандит. Это его друг, но он помешан на том, что, если человека освободить от всей лишней одежды, на земле наступит рай! Панталоне, увлеченный своей мыслью, достиг некоторого совершенства в умении освобождать своих друзей и близких от всего лишнего в одежде. Таковы предлагаемые условия для действия. Попрошу его совершить на наших глазах. Сами понимаете, что при этом говорить друг с другом вы можете о чем угодно... Припособление: вы предельно утонченно вежливы друг с другом.

И снова на наших глазах разыгралась веселая сцена.

— Мой благороднейший друг Тартальончик, — сладчайшим голосом обратился Кудрявцев к Щукину, — вы снова заняты чтением, сидите па солнышке. Неужели вам не жарко?

С некоторым изумлением мы констатировали, что Кудрявцев сразу применил найденный им в предыдущих упражнениях диалект — он опять нарочно коверкал слова или придавал им оттенок нежности. Мы даже полагали, что Вахтангов остановит, запретит ему исказить речь, так как требовал от всех занятых в «Турандот» актеров абсолютной чистоты речи. Но Вахтангов не остановил Кудрявцева.

— Мне ни-ни-ни-когда, — вдруг начал заикаться Тарталья — Щукин, — не бы-бы-бы-вает «жарко», — перехватил он словечко Кудрявцева, — ко-ко-ко-гда я читаю.

— Это, наверное, — сделал нелепое ударение в слове Кудрявцев, потому четео (он образовал слово из предлога) у вас такой роскошный галстучек.

И, как бы любуясь им, Кудрявцев вытянул довольно-таки потертый галстук своего партнера и перевернул его на спину последнего.

Щукин только что-то промурлыкал в ответ па эту операцию. Он был так увлечен чтением! Иногда даже цитировал вслух особенно понравившиеся ему фразы.

Между тем Панталоне, любуясь и поглаживая галстук, ловко его развязывал за спиной у Тартальи.

— Необыкновенный загривочек у вас, дорогой Тартальончик, — льстил он последнему, неожиданно отстегивая ему воротник от рубашки.

— «Гра-гра-гра-граф любил ее бо-бо-болыне жизни», — с упоением произносил вслух текст из книги Тартальи.

Панталоне между тем пристроился уже у ног Тартальи.

— Ах, какие копытца у вас, любезный Тартальончик, — говорил

он, завладев ногой своего партнера. — Я позволю себе снять мерку с вашей ступню, — снова искажал он слово, расшнуровывая ботинок последнего.

— «...бо-бс-бс-лоснежная ше-е-ей-ка... — умирал от восторга над книгой Тарталья, — ка-ка-ка-залась ему ле-ле-ле-бедем...».

Мы уже давно смеялись и над наивностью, с которой наши товарищи предавались своим занятиям, и над своеобразной манерой их речи.

Ботинки были сняты с Тарталья, пиджак тоже. Панталоне с вождением поглядывал на брюки. Он уже отцепил подтяжки... Мы не могли оторвать глаз от них обоих, предчувствуя в своем воображении то катастрофическое положение, в котором должен был неизбежно очутиться Тарталья.

— Довольно! — прозвучал голос Вахтангова.— Хорошо работали. Итак, точность исполнения простого действия, как видите, обязательна, но приспособления могут быть самые неожиданные. И Кудрявцев молодец, хорошо их находил. Теперь следующее. Вы действовали «от себя», но интуитивно спрятались за манеру речи. Ведь нигде не сказано, что ученый секретарь царя Альтоума — Панталоне — коверкает слова, вульгаризирует речь, иногда употребляет слащавую умильность. Нигде не сказано, что и великий канцлер Тарталья заикается. Это почти контрастные их обязанности приспособления. Именно за это я вам оставляю эти «диалекты», прошу их разрабатывать и совершенствовать, по пользоваться ими в строгой мере художественного вкуса и с предельным изяществом.

А кроме того, и потому еще, что пародирование речевых недостатков, часто присущих обыкновенным людям в жизни, составляло особенность масок итальянской комедии.

В данном случае мы не грешим даже против истории итальянского театра... Ну, это уже подарок историкам. Нам же важно установить, что, счастливо найдя речевые характеристики, вы отошли «от себя» и нашупываете характеры персонажей. В первой половине репетиций этого в помине не было.

Итак, продолжаю собирать актерские элементы игры для масок. Это точность исполнения простого действия при полной свободе выбора приспособлений, чтобы совершить его. Характерность, будь то в речи, в походке, в воспитании в себе определенной черты характера — скупости, влюбчивости, подозрительности. Действовать надо в этой характерности.

— Это мне подходит — я капитан стражи... Я очень подозрительный, — вдруг произнес Глазунов — Бригелла.

— Перебивать меня не следует, — остановил его довольно строго Вахтангов, — я могу потерять нить рассуждений, но в данном случае



ПАНТАЛОНЕ — Р. Н. СИМОНОВ, ТАРТАЛЯ — Б. В. ЩУКИН
Рисунок сотрудника театра им. Евг. Вахтангова И. М. Петухова

прошаю. Перечисляю дальше актерские качества итальянской маски. Наивная вера в то, что делаю и для чего я это делаю. Делаю все, потому что мне, именно мне, нужно раздеть Тарталью, а не кому-то неизвестному. И действую для себя, а не для какого-то персонажа. Маска — это всегда «я» в «предлагаемых обстоятельствах». Маска умеет отлично работать с предметом. Будьте так добры, Панталоне, отнеситесь к этой спичечной коробке, как к ручной белке, и делайте с ней все, что хотите.

Вахтангов бросил Кудрявцеву спичечную коробку.

— Л вы, Бригелла, найдите все оттенки отношения к толстой палке, которую вы держите в руках, как к прелестной девушке... Тарталья пусть попробует кушать все пуговицы на своей одежде, как если бы это были самые вкусные деликатесы, а Рубен — Труффальдино решил, что он стеклянный человек, как в новелле Сервантеса. Действуйте!

Наши товарищи с удивившей нас храбростью приступили к делу, и перед нами прошли прелестные сцены-импровизации.

Сняв свой полуфренч, очень серьезно лакомился пуговицами от пего Тарталья — нам было совершенно ясно, что перед ним вкуснейшие вареники, вроде тех, которые сами прыгают в рот гоголевскому Пацюку.

Симонов, вероятно хорошо помнивший новеллу Сервантеса о стеклянном лиценциате, сначала воспользовался ее сюжетными положениями, а потом, увлекшись, стал с большим юмором изобретать свои дополнения к «стеклянному» самочувствию.

— Налейте в меня через горлышко немного вина, — просил он Тарталью. — Я ведь прозрачный, и вы увидите, во что превращается вино в человеке!

Бригелла то нежно, то страстно обращался с большим театральным откосом. Пытался прогуляться с ним «под ручку».

Зал много смеялся. Вахтангов был доволен.

Остановив действия-этюды масок, он похвалил актеров за работу и сказал.

— Перечисляю дальше необходимые актерские навыки для масок. Свободная, живая речь, то есть легко, но не легковесно, умно, но не заумно, образно, но не нарочито,— говорить на любую тему, с кем угодно, не теряя чувства собственного достоинства.

Гул пронесся по залу. Нам казалось, что это самая невыполнимая задача. Вахтангов, очевидно, уловил наши сомнения.

— Да, да, именно говорить умно, легко, экономно, без излишней ораторской болтливости, образно, находя те слова, которые сразу определяют вашу мысль, имея в запасе ряд подмеченных в жизни явлений, ярких сравнений. И притом разговаривать без ужимок, без

кокетства (я, мол, такой еще молодой!), без самобичевания и ложной скромности, но, (разумеется, и без нахальства. Для этого надо приучить себя думать не только на бытовые темы. Вести с самим собой и вслух и про себя разговоры на любую заданную (самим себе) тему. Наблюдать людей, их поведение, их психологию. Видеть все, что происходит вокруг тебя. Видеть красоту в жизни и самые ее мрачные стороны. Научить себя сравнениям. Уметь внутренним взором создавать себе картины жизни и участвовать мысленно в них. Уметь охватить мыслью все века и эпохи, все страны мира, все особенности характера и быта населяющих мир людей. Искать всегда в себе ответа, что делает мир прекрасным и гармоничным. С чем надо бороться, что надо утверждать.

— Разве это только для масок необходимо? — раздался в паузе, наступившей за словами Вахтангова, чей-то вопрос.

— А вы сами как думаете?

— Каждому артисту, художнику, музыканту, писателю необходимы те качества, которые вы перечислили, Евгений Богратионович!

— Тогда к чему же вы меня спрашиваете о том, на что сами имеете ответ?

— Чтобы проверить себя.

— Ох, эти мне бесконечные сомнения и «проверки», — довольно резко отвечал Вахтангов. — Удивительно любим мы ни в чем не доверять себе, а все ищем каких-то пророков, учителей! От этого и искусство у нас такое подчас вымученное, нерадостное. Обвиняют в этом Станиславского и его манеру работать. А он всегда говорит, что искусство должно быть легким и красивым по форме, глубоким по содержанию. Мы отбрасываем первую часть его мысли и начинаем копать, копать в этих «глубинах», пока не натрудим себе мозоли, а то, не дай бог, какую-нибудь психологическую грыжу!

А разве можно стать маской из итальянской комедии с таким подходом к искусству? Разве необходимо доказывать всем на свете, что вот мы, русские актеры, одни только такие глубокомыслящие и глубоко переживающие, что нам форма не важна и не нужна! Какая чушь! Важно великолепное сочетание формы и содержания, а не отдельно поданные «формочки» и «нутряные» мысли и чувства!

Говорить актерам надо уметь во что бы то ни стало. И в жизни, а не только текстом роли. Говорить — это значит думать, это значит видеть и слышать жизнь, это значит владеть сильнейшим видом сценического оружия, сценического действия!

Последнее, что нужно для маски. Оставаясь самим собой, уметь найти и привить себе легкую (именно легкую) характерность в психологическом рисунке, в речи, в походке, в отдельной детали внешности. Использовать подмеченную у кого-то привычку (кроме почесывания

затылка!), деталь костюма, любовь к определенной вещи (тросточке, пуговице, перчатке). Как только найдете такую легкую характерность, вы, оставаясь самим собой, будете уже не таким, каким мы вас знаем и каким вы сами себя знаете. Поэтому я не протестую, чтобы Тарталья был добродушный заика, а Панталоне псевдоученый секретарь, коверкающий для пущей учености свою речь и отдельные слова. «Находки» ни бог весть какой цены и свежести, но... в хорошем хозяйстве, будем надеяться, все пригодится. Хочу верить, что «Турандот» будет иметь некоторую ценность в нашем хозяйстве.

Вахтангов поднялся. Репетиция в этот вечер была окончена. Мы были взволнованы его словами, воодушевлены, и нам казалось, что теперь-то все пойдет, как надо, что уже многим наши товарищи овладели в достаточной степени, чтобы не беспокоиться за судьбу новой работы.

Через несколько дней Евгений Богратионович назначил снова репетицию сцен масок.

Мы с удовольствием приготовились посмеяться над новыми выдумками своих товарищей.

Они довольно храбро вышли на сцену и стали разыгрывать вместе ряд лацци (мы уже уверенно оперировали терминами итальянской комедии).

Было показано, как парикмахер бреет клиента и одновременно переглядывается с красоткой через окно, как коновал рвет зуб доверчивому пациенту («Хирургия») и еще ряд подобных импровизаций. Тарталья и Панталоне пользовались найденными в прошлый раз приемами речи. Симонов — Труффальдино решил, что речь его маски будет построена на скороговорке, и этим приемом вел свои диалоги. Бригелла ничего не нашел в речи и пыжился изобразить строгого капитана, допрашивающего собаку (!). Роль собаки у него играл футбольный мяч.

Наши товарищи, исполнители ролей масок, проделывали все очень тщательно, честно, но... почему-то и нам и Вахтангову опять было не смешно. Зал не реагировал на их выдумки. Вахтангов все больше и больше мрачнел, а актеры на наших глазах скисали, увядали.

— Долго это еще будет продолжаться? — раздался голос Вахтангова. — Вы воображаете, что, ремесленно повторяя найденные на прошлой неделе два-три приема игры масок, вы покорите зрителя. Откуда взялись сюжетики, — иронически подчеркнул Вахтангов, — тех экспромтов, которыми вы нас угостили сегодня? Отвечайте!

— Мы их придумывали всю педелю, — мрачно пробасил, вернее прохрипел Бригелла — Глазунов.

— А я разве просил вас придумать их, — снова подчеркнул Вахтангов. — Что же, дорогие мои, — обернулся он ко всему за-

лу, — занимаемся мы с вами, занимаемся, тратим годы, здоровье и силы, а вам до сих пор непонятно, в чем специфическая особенность театра как вида искусства. Вот мы взяли театр в его классическом звене: персонаж итальянской комедии — маска. И вы воображаете, что это так вот себе, бытовая ролишка? Сегодня дядя Петя, завтра тетя Маня, послезавтра мужичок из «Плодов просвещения», а там — современный персонаж из очередной агитки? И стоит испортить себе речь да придумать сюжетик — и вы уже сможете донести со сцены вечно живое «зерно» театрального искусства? Вас, конечно, очень интересует, что это за таинственное «зерно», о котором я так беспокоюсь, из-за которого я так распалился? Я вам назову его: это **неповторимость**. Неповторимость, неповторимость, запомните хорошо это слово. Каждая секунда в любом спектакле неповторима. Завтра в той же пьесе, с теми же действующими лицами, в тех же декорациях наступит на тех же словах, действиях та же секунда — и все-таки это будет не та, которая была вчера, а та, вчерашняя, никогда, никогда уже не повторится!..

И вот, для того чтобы быть свидетелем этого вечно живого, каждый вечер неповторимо возникающего начала — «зерна» театрального искусства — зритель идет в театр! Сегодня эта секунда у актера лучше, завтра — хуже, послезавтра, быть может, гениальна! Но дело даже не в ее качестве (хотя лучше, чтобы она как можно чаще была если не гениальна, то хотя бы вдохновенна!), а в ее неповторимости! Вы же придумали, подготовили и механически повторяете то, что надумали...

А прошлый раз у вас все рождалось здесь, сейчас, на этом месте! И это было неповторимо, заражало нас, хотя вы занимались пустяками. Но эти пустяки рождались из вдохновения, из верного творческого самочувствия актера! Сегодня нет ни того, ни другого,— Вахтангов горестно замолк.

— А откуда же его взять, это творческое самочувствие актера? раздался чей-то голос.

— Откуда? Откуда? — ожесточенно повторил Вахтангов. — А откуда все приходит —от призвания! От того, что репетиция — это праздник, а не урок! От смелости! От гордого сознания, что я художник! От того, что я наделен волей, темпераментом, юмором, голосом, великолепной дикцией! От того, что я знаю, чего я хочу в жизни! От того, что я владею законами сцены. От того, что я мастер театра, профессионал, а не случайный любитель или родственник тетки моей тещи, протаскивших меня всеми правдами и неправдами на сцену. От того, что мне на сцене всегда легко, весело, радостно. От того, что я люблю зрителя, а не боюсь его, как вы! Нет, я решительно не понимаю, зачем вы идете в театр, работаете в нем, если вы не умеете привести

себя в творческое состояние и пробыть в нем столько, сколько вам надо!

Боже мой, это же чудовищно задавать через несколько лет работы со мной такой вопрос: что такое творческое состояние и откуда его взять?!

Вахтангов рассердился так, как с ним не часто случалось.

— Да вы что, пришли ко мне поучиться, как скорее получить хвост селедки, который сегодня выдают по карточкам на углу Никольского переулка? Или полбанки «повидло» (ведь есть же такое дикое слово!)?

Милые молодые люди, идите, спешите получить селедочный хвост и «повидло»! Вам, наверное, понятно, что это такое и где его взять. Но освободите театр от своего присутствия! Немедленно, сейчас же! Пусть тот, кто задал такой вопрос после трех лет работы со мной, встанет и уйдет из зала. Я отвернусь, чтобы не знать, кто это. Но находиться вместе с ним... сегодня... в театре, в этом зале не хочу!

И Вахтангов демонстративно отвернулся. Делать было нечего. Задавший вопрос встал и вышел из зала. Мы знали по опыту, что объясняться с Вахтанговым или вступаться за товарища в таком случае было бесполезно.

К тому же Вахтангов был безусловно прав. Его мы всегда видели в творческом самочувствии. Больной, усталый, расстроенный чем-либо очень серьезным для него, он мгновенно преображался, как только начиналась репетиция!

Так было и на этот раз. Как тихо ни пытался уйти провинившийся студиец, но Вахтангов услышал звук закрывшейся за ним двери и сейчас же обернулся лицом к сцене.

— Ну, а теперь за дело! — воскликнул он. — Быстро, весело, легко занимаю тему этюда у Кудрявцева! Объявляю ипподром открытым! Все четыре паша маски — это призовые рысаки. Пусть несутся друг за другом по кругу и, пробегая мимо нас, у рампы, звуками или движениями передают каждый по-своему какую-нибудь мысль, просьбу, даже... чувство в характере своего рысака. А характер (как норы лошади в жизни) у каждого должен быть разный! А ну, быстро на сцену! Оглянуться не успеете, как придете в творческое самочувствие!

Мы понимали, что Вахтангов шутит. Но, как ни удивительно, это наивное упражнение действительно привело наших товарищей в отличное, веселое настроение, и все последующие импровизации самого различного характера, которые им предлагал совершить в этот день Вахтангов, они, как говорится, схватывали на лету и отлично осуществляли.

К концу дня был возвращен в нашу семью удаленный из зала студиец. И никогда Вахтангов не спросил впоследствии, кто это был.

Репетиции с масками продолжались и тогда, когда уже вся пьеса проходила на сцене. Но рисунок их интермедий, текст и действие еще долгое время запрещено было фиксировать.

Думается, что поэтому они, действительно, были неповторимы и требовали от актеров всегда подлинного творческого самочувствия.

Талант и мастерство Щукина, Симонова, Кудрявцева, а затем и Горунова, Шухмина, Кольцова, Державина выросли и обогатились от тех подлинных истоков театрального искусства, которые с такой блестящей щедростью раскрывал перед нами Е. Б. Вахтангов.

Из многих последующих репетиций особенно интересна была работа над «сценой ночи», как ее называл Вахтангов.

— В итальянской комедии, — говорил он нам, — это предпоследняя картина в представлении. Это драматическая кульминация всех нитей интриги. Все темно, как ночь, все загадочно, неизвестно, к чему все приведет, чем кончится судьба героя.

На нашем языке — это прежде всего ритм, ритм, ритм! Бешеный ритм, прерываемый вдруг то комедийным эпизодом, то лирическим, то... трагическим!

Материал для эпизодов у нас имеется: это сцена Скирины с Калафом — комическая; сцена Зелимы с Калафом — лирическая; Адельмы с Калафом — трагическая.

— А вот чем окружить эти эпизоды, как создать впечатление ночи и тревоги? Созывайте завтра всех прямо на сцену¹. Приготовьте все ударные инструменты: барабаны, тарелки и прочее, запаситесь палками и хлопушками. Александр Дмитриевич, симпровизируйте с вашим оркестром к завтрашней репетиции какой-нибудь заунывный, по мощ- ный аккорд².

На другой день все собрались в новом большом (!) зрительном зале Студии. Стульев, правда, в зале еще не было—их не успели купить. Сидели на принесенных из других помещений скамьях и креслах, и это придавало еще более живописный характер репетиции.

На сцене стояла уже готовая основная площадка для «Турандот» и была точно выгорожена декорация «сцены ночи». Она была несложна: всего лишь нечто вроде опального ложа, вписанного в белый круг с

¹ Большая сцена к этому времени была уже готова после общего ремонта здания.

² Оркестр в спектакле «Принцесса Турандот», как известно, состоял из студийцев, игравших на самых различных «инструментах»—расческах, гребешках и др.

занавесками. На балкончике задней стенки, окружавшей площадку, находился дежурный пост капитана Бригеллы, охранявшего спальню покой принца Калафа.

Вокруг площадки сцену со всех сторон окаймляли легкие сукна серебристо-зеленоватого цвета. Висела па блоке и луна.

За сукнами в правой от зрителя стороне сцены сидел наш оркестр. Свет был «условный». Мы знали, что Вахтангов терпеть не мог так называемый дежурный свет, и погрузили сцену в фантастические блики разных оттенков голубого цвета. Притушенно «сияла» луна.

Занавес к приходу Вахтангова был закрыт.

Евгений Богратионович пришел в хорошем настроении. Шутил, рассматривая почти готовое к открытию театра новое «большое» помещение¹. — Не провалимся? — с нарочитой многозначительностью сказал он, проверяя прочность деревянного помоста в зрительном зале, поднимавшегося амфитеатром из нескольких широких ступеней.

— Тушите свет в зале. Давайте занавес,— распорядился он, садясь в свое режиссерское кресло возле небольшого стола в центре зала.

И вот огни погашены. Занавес открыт, и перед нами «сцена ночи». На белом ложе спит принц Калаф. Бригелла, чем-то похожий на трубочиста, держа в руках фонарь и маленькую стремянку, караулит.

— А все, что я просил, заготовлено? — спросил Евгений Богратионович топотом у Котлубай и Захавы.

— Все,— так же тихо отвечали режиссеры.

— И Козловский с оркестром на месте?

— На месте, Евгений Богратионович.

— А цанни где?

— В зрительном зале.

— А где Адельма, Зелима и Скирина?

— За кулисами, на выходе!

— Сделайте так: сговоритесь с цанни, чтобы они, когда Козловский ударит неожиданно во все свои инструменты и произведет отчаянную какофонию, выскочили из разных мест сцены с любимыми предметами обихода в руках (кастрюлями, звонками, палками) и в отчаянной панике носились по сцене и за сценой, появляясь и исчезая, пока не оборвется какофония. Говорить, шуметь, пугать других и пугаться друг друга могут, сколько угодно! Понятно?

— Значит, надо и Козловскому дать задание?

— Разумеется: держать какофонию одну минуту!

— А что сказать исполнителям?

— Вы с ума сошли! Ни слова! Они должны реагировать непосредственно. В том-то и дело, чтобы нам с вами не придумывать какой-то

¹ Открытие Третьей студии МХАТ состоялось 21 декабря 1921 года.

партитуры тревоги, паники, а подловить непосредственно эти элементы и реакцию на них исполнителей.

Все распоряжения Вахтангова были выполнены. В зале о них не знали, но видели, что Вахтангов шептался с режиссерами и те после этого ушли на сцену; видели, что Котлубай, собрав группу цанни, о чем-то совещалась с ними. Как заведующий постановочной частью и лицо, причастное к режиссуре, я был тоже посвящен в замысел Вахтангова.

— Ну, а теперь закройте занавес и начинайте картину. Прогоним ее без остановки,— лукаво бросил он в сторону режиссеров.— Посмотрим, как вы мне ее приготовили.

Занавес открылся, и мы увидели прежнюю декорацию.

Все на сцене дышало ночной тишиной. Бригелла на своем сторожевом посту как-то странно крикнул и постучал осторожно по стенке.

— А что такое? — встрепенулся на своем ложе Калаф.

— Ровно ничего, дорогой незнакомец,— отвечал, как можно учтивее, его страж. — Я хотел только предупредить вас, что не надо бояться призраков.

— Призраков? — переспросил Калаф.

— Нет, вы не волнуйтесь, сейчас их, конечно, тут нет...

Не успел договорить свои слова Бригелла, как на сцене стало твориться что-то невероятное. Прозвучал со страшной силой невозможный по своей какофоничности аккорд скрытого за кулисами оркестра. Выскочили из самых различных мест сцены цанни и, потрясая каждый своим фантастическим вооружением — кастрюлями, сковородками, звонками,— понеслись, кто навстречу друг другу, кто просто по сцене, издавая восклицания на каком-то тарабарском языке. Новый, столь же дикий аккорд потряс воздух — и цанни мгновенно скрылись.

Ошеломленные Калаф и его страж заметались — один на своем ложе, другой на сторожевом посту,— не зная, что им делать.

А на сцене воцарилась снова мертвая тишина...

— Конечно, никаких духов у нас не водится,— вынужден был продолжать Бригелла,— но, если какой-нибудь дух или фея какая через замочную скважину пролезет,— посудите сами, ваше высочество, что я могу сделать?

Зал встретил реплику Бригеллы дружным смехом.— Она ведь шла вразрез всему, только что происходившему по заданию Вахтангова на сцене. Мы были убеждены, что все показанное сейчас понравилось и Евгению Богратионовичу.

Не тут-то было!

— А где же были «духи» и «феи», о которых говорит Бригелла? — раздался его совсем недовольный голос.— Где наши милые девушки — Адельма, Скирина, Зелима?

— Мы были на сцене. Мы ждали своего выхода...— неуверенно от-
вечали исполнительницы названных ролей, предчувствуя недоброе для
себя в тоне вопроса Вахтангова.

— Превосходно! — иронизировал Вахтангов.— Я устраиваю атмо-
сферу для появления этих «призраков» и «фей», а они, как ни в чем
не бывало, сидят себе на стульчиках в кулисах и ждут своей реплики!
Они — главные роли, и им нужно отдельно сказать, когда их выход!
Те, кого они изображают, больше всего боятся встретиться друг с дру-
гом в бесконечных переходах и закоулках дворца. Я создаю им обстоя-
тельства и атмосферу тревоги, чтобы они могли ее впитать, накопить
для своих ролей, а они хотят играть только свои сцены! Великолепно!
Все, что мы сейчас видели как известную прелюдию к «сцене ночи»,
отменяется.

— Евгений Богратионович! — раздался голоса режиссеров в за-
ле.— Это так интересно, так выразительно. Давайте повторим! Испол-
нительницы сейчас примут участие в «панике».

— Мы ведь не знали, что нам надо участвовать в сцене цанни!

— Они «не знали»! — опять вскипел Вахтангов.— Они, эти свет-
лые души, эти чистые служительницы прекрасного, не знали! — укор-
ял он актрис.— Может быть, и остальные участники спектакля, пер-
сонажи пьесы, не знают, что они существуют, заняты, участвуют на
сцене? Что же канцлеры, секретари, мудрецы, рабы и рабыни — каж-
дый в своем углу дворца — не живут мыслями и чувствами Калафа.,
Турандот и Альтоума! Поймите же, я хочу, чтобы вы играли все вместе
весь вечер пьесу, пьесу (не знаю даже, как вам это объяснить!),
а не роли, отдельные роли в ней...

А ну, марш все за кулисы, на сцену! Все — рабы, рабыни, мудрецы,
Альтоум, Турандот, все, кто по логике происшествий в эту ночь нахо-
дятся во дворце. Повторяем прелюдию...

Исполнители перечисленных Вахтанговым ролей быстро поднялись
на сцену.

— Они ждут опять какофонии звуков,— шепнул Евгений Богра-
тионович сидевшей рядом группе режиссеров.— Они собираются
в общем шуме спрятаться, замаскировать свое отношение к ночному
происшествию с Калафом. А мы их обманем. Пойдите шепните Коз-
ловскому, чтобы оркестр не издавал своих диких воплей, а играл бы
любой лирический вальс то несколько быстрее, то медленнее... Цанни
скажите, чтобы они не кричали, не гремели, а только появлялись и ис-
чезали в ритме музыки... А основным исполнителям, смотрите, ни звука!

Сигналом начинать музыку и пантомиму призраков остается все та
же реплика Бригеллы,— очень громко, для всех, кто был на сцене, про-
изнес Вахтангов.

Занавес снова открылся. Бригелла сторожил, Калаф мирно спал.

Снова встревожили его слова о призраках, которые «сегодня но появятся» и немного странный по оркестровке (как нам показалось тогда), но простой, мелодичный вальс зазвучал в кулисах сцены.

Очевидно, исполнители основных ролей ждали другой музыки, так как в стремительном ритме появились из разных мест сцены, попробовали куда-то метнуться... и остановились, пораженные неожиданной для них тишиной (цанни ведь на этот раз не бегали, пе билп в сковородки).

Момент был очень забавным. Все находившиеся в зале искренне смеялись.

— Вот вам пример штампа! — достаточно громко, чтобы его слышали на сцене, произнес Вахтангов.— И, как видите, он рождается мгновенно. Актеры заранее настроились на какофонию и не дали себе труда вслушаться, воспринять новую обстановку, атмосферу сценического действия.

Но актеры на сцене были хорошие. В течение тех секунд, пока длился краткий монолог Вахтангова, они на ходу перестроились. Мы это увидели по тем плавным движениям, которыми скользнули в укромные уголки сцены Адельма, Скирина и Зелима, по тому, как мгновенно опустился, поджав под себя ноги и накрывшись каким-то куском материи, царь Альтоум — Басов. Он лишь выглядывал из-под своего сплошного покрывала, внешне похожий на задрапированную статую Судды.

Еле касаясь земли, чуть ли не на цыпочках, скользили, прикрывшись чадрой, рабыни Турандот. Мудрецы Дивана не проявили особенной фантазии и, подражая своему государю, уселись по-турецки в разных углах сцены, также с головой накрывшись какими-то кускам?: материй.

Выполняя задание, цанни появлялись в разных местах сцены п. бесшумно (они были в мягких тапочках) проносясь по сценической площадке, исчезали в различных направлениях.

«Призрак» лучше всего получался у Адельмы—А. А. Орочко. В черном покрывале, сплошь драпировавшем ее фигуру до самого пола, она нашла такое движение, такой, вероятно, короткий шаг, что, казалось, она действительно недвижимо плыла по сцене. Это было очень эффектно.

А вальс все звучал и звучал, непрерывно меняясь то в ритме, то в основной мелодии.

— Это что за вальс? — спросил тихо Вахтангов. Но никто не мог ему ответить на вопрос. Вальс был простой, запоминающийся, но мы не могли вспомнить, откуда он.

Пантомима затягивалась, не развиваясь в своем сюжете, и Вахтангов дал знак остановить музыку.

Все действующие лица мгновенно исчезли со сцены.

Бригелла и Калаф обменялись текстом, как им и было положено.

«— Вы ведь ничего не видели, принц? — спросил храбрый капитан.

- Нет, нет, решительно ничего, — отвечал умный принц.

- Будем спать? — предлагал Бригелла.

— Будем спать»,¹ — отвечал Калаф, устраиваясь на своем красивом, но довольно жестком ложе.

Последовал выход легкомысленной Скирины. Ляуданская, игравшая эту роль, умела очень хорошо работать сама с собой. Самые мимолетные замечания Вахтангова и режиссеров она переводила на свой язык, на особенность своей артистической индивидуальности и выполняла их безупречно. Внутреннее изящество всегда тонко разработанного психологического рисунка ярко соединялось в ней с грациозной наружностью, легкая поступь и своеобразный эксцентризм движений, найденный ею для роли Скирины, были обаятельны в своей наивной простоте. У нее был свой особенный юмор, который заражал зрителей, вызывая большую симпатию к актрисе.

Эпизод Скирины и Калафа был тщательно разработан актерами и режиссурой, и Вахтангов, очевидно, был им удовлетворен, так как ни разу не прервал его. Скирина — Ляуданская при этом, действительно, ухитрилась возникнуть как призрак часового (она ведь, по Гоцци, была «переодета» солдатом) возле изголовья спавшего принца. Оказалось, что она во время пантомимы заранее спряталась за ложем и терпеливо пролежала там всю сцену Бригеллы и Калафа для того, чтобы внезапно появиться. Это было очень характерно для творческой индивидуальности молодой актрисы Ляуданской: любая «жертва», но, чтобы хоть на ноту лучше вышла секунда жизни в сценическом образе!

Не успел еще Калаф заснуть после ухода Скирины, как перед ним возникло новое видение — Зелима, любимая служанка Турандот.

Она была такой молодой, такой наивной — наша Зелима — Ремизова, что мы все (а потом и зрители) искренне верили тому, что этому юному существу мучительно неловко очутиться одной в комнате, где спит мужчина. А тут еще ночь... А потом... как удивительно хорош тот спящий. Было от чего дрожать от страха! Зелима так была напугана, что и слова-то у нее вылетали скороговоркой, на одном речитативе.

И этот эпизод прошел легко. С очаровательной лирической нотой подтекста, с искренним смущением играла Ремизова, молодая актриса в театре, служанка по пьесе, встречу с премьером труппы и принцем по пьесе.

¹ Текст Бригеллы и Калафа несколько больше, но мы приводим здесь лишь основные сюжетные куски из их диалога.

Завадский же не на шутку был хорош! И в жизни и на сцене! В труппах московских театров в те годы, вероятно, трудно было найти еще одного актера «героя-любownika» такой тонкой и благородной красоты.

И вот встреча Калафа с Адельмой—принцессой хорасанской. Сцена по-настоящему драматичная, а Вахтангов на предварительных репетициях любил ее называть трагической.

Как нам казалось, Орочко, которую мы, молодежь театра, не раз видели в отрывках из «Электры» и которая всегда заражала нас в них своим темпераментом и мастерством, сегодня отлично вела сцену с Калафом.

И вдруг—вахтанговское «стоп!»

— Это все, что вы можете предложить зрителю, Ася?¹ — раздался в наступившей тишине его голос.

— Я попробую еще раз начать сцену, Евгений Богратионович,— вместо ответа предложила Орочко.

— Пожалуйста!

Эпизод прихода Адельмы к Калафу начали с ухода Зелимы. И опять нам казалось, что лучше, чем это делала Анна Алексеевна, играть нельзя.

И опять — «стоп!»

— Теперь это был предел вашего темперамента?— последовал роковой вопрос на знакомом нам бесстрастном тоне Вахтангова.

Актриса молчала. И в зале стояла напряженная тишина.

— Так значит — все! — констатировал Вахтангов, как бы подводя итог чему-то.— Все! — повторил он.— Нет, значит, в нашей труппе трагической актрисы. Что я говорю — трагической! Нет просто приличной драматической актрисы, — подчеркивал слова Вахтангов.— Ну, что ж делать! Придется нам отказаться от нашей затеи. Играть эту сказочку на одном юморе и режиссерских трюках да на лирической инженерюшке принцессе Турандот и сладко-прекрасном принце нельзя. Это получится монпансье, а не трагикомедия! Нет Адельмы — нет основания в пьесе! Объявляю репетиции по «Турандот» законченными. Побаловались — и будет. Завтра скажу об этом Константину Сергеевичу и Владимиру Ивановичу.

И самое страшное в горячих, полных горечи словах Вахтангова было то, что мы знали, что он не шутит, что это не прием репетировать трудную сцену или вызвать в актерах чувство. Мы знали, что еще сегодня ночью Евгений Богратионович сделает то, о чем он сейчас говорит: позвонит в МХАТ, на квартиру Станиславскому и Немировичу-Данченко! Дважды ведь в истории Студии так уже было!

¹ Почти всех старых студийцев — основателей театра — Вахтангов звал по имени.

— И, что самое обидное,— поднялся со своего места Вахтангов,— что я верил вам, Ася.. И сейчас еще верю.. Но вы хотите «мастерить», вы бережете себя, хотите пройти по роли на голосе, на своих отличных данных. Ради бога, делайте это в любом театре, я вам мешать не буду, наоборот, обещаю вас завтра же устроить в Первую студию. Вы знаете, что они не раз уже просили меня «уступить» вас...

И это было правдой! Мы были ошеломлены, подавлены, но мы знали, что в эти минуты Вахтангов говорил только правду.

Мы видели, как склонилась голова нашей Адельмы, как она отвернулась от зала, как от беззвучных рыданий вздрогнули ее плечи...

— Поплачьте, поплачьте, может быть, легче станет! — безжалостно произнес Вахтангов и, резко отшвырнув на пол стоявший возле него стул, двинулся к выходу.

Не знаю отчего.— может быть, от резкого звука удара дерева о дерево (пол-то у нас звучал, как резонатор у гитары),— но Орочко вскочила с ложа Калафа и, обливаясь слезами, отчаянно воскликнула, обращаясь к шедшему по залу Вахтангову.

— Нет-нет, я буду, я хочу... Не уходите...

— Да не мне, не мне! — Ему это говорите! — громко, резко, зло бросил ей Вахтангов, указывая своей тростью на Калафа—Завадского.— Ему — главные мысли, слова из главного места вашей сцены! Быстро! Ему! — Вахтангов даже хлопнул плащмя тростью по рампе, около которой он уже стоял.

И чудо свершилось!

В цепях презренных рабства пред тобой
Дочь хана хорасанского Адельма,
Рожденная для трона, а теперь
Несчастливая, ничтожная служанка ...

Какими же горькими слезами по-настоящему заливалась Адельма! Как совсем по-другому, другими нотами и обертонами зазвучал голос у Орочко!

... Мой брат, как ты, влюбился до безумия
В надменную принцессу Турандот,
На городских воротах
Ты можешь видеть голову его.

Адельма не только плакала. Она зывала о мести!
Предостерегала!

...Три брата были варварски убиты...
А я и сестры, решившись разом покончить с жизнью.
Бросились в поток реки, глубокой, быстрой...

— Молодец! — громко произнес Вахтангов.

.. Меня спасли и отдали с триумфом
Жестокой Турандот в рабыни!..

А мы-то искренне думали, что эти же слова в устах нашей актрисы были до предела насыщены мыслью, видением, чувством.

На этот раз перед нами стояла на сцене если и не безупречных трагических данных актриса, то, во всяком случае, актриса большого драматического диапазона.

В конце сцены Адельмы и Калафа Вахтангов поднялся на сцену и крепко обнял Адельму — Орочко.

— Ну-с, а теперь можно продолжать репетицию,— заявил он, возвращаясь к своему режиссерскому столу в зале.

И начались бесконечные: «Еще раз! Еще раз! Еще раз!»

Вахтангов считал нужным не только закреплять достигнутое актером однажды, но и делать его легким, радостным, творчески вдохновенным.

Так и в этот раз «сцена ночи» в самых различных вариантах, от которых мало что осталось в том рисунке, в каком она вошла в спектакль, повторялась бесконечно до глубокой ночи.

Эмоциональный сдвиг всех своих артистических свойств, найденный Орочко под влиянием вспышки громадного темперамента Вахтангова, обрел, наконец, легкость и необходимую сценическую выразительность.

Вахтангов был часто резок и жесток с актерами на репетиции, но мы понимали, что это объяснялось его высокой требовательностью к искусству, бескомпромиссностью художника. И, конечно, не эти срывы определяли собой характер подлинно человеческих взаимоотношений Евгения Богратионовича с театральной молодежью.

Любил Евгений Богратионович поэзию и в жизни и в театре. Много и долго репетируя «сцену ночи», он очистил ее от известной примитивности описанных выше импровизационных пантомим, вдохнул в нее высокий поэтический дух.

Не раз возвращался он к этой картине, насыщая ее музыкальными моментами («куранты» вначале), фрагментами вальса, музыкальными паузами.

— Кстати,— спросил он однажды,— что это за вальс мы играем в этой картине? Кто его написал?

— Это мы сами сочинили,— отвечал Козловский¹.

— А на чем вы его играете? Странный, но очень подходящий к нашей «некитайской» постановке звук!

¹ А. Д. Козловский и Н. И. Сизов — авторы музыки к спектаклю «Принцесса Турандот».

— На гребешках через папиросную бумагу,— отвечал
ловский.

Коз-

— Очень остроумно,— задумчиво отвечал Вахтангов.— А вдруг его
вслед за нами заиграет вся Москва? А? Вот было бы здорово!

Вальс из «Турандот», как, впрочем, и вся музыка стали весьма по-
пулярными музыкальными произведениями и не только у нас в стране.

* * *

Примерно за месяц до предполагаемого конца репетиций по «Ту-
рандот» Вахтангов пришел в Студию в особенно приподнятом на-
строении.

— Ну, сегодня будем искать главное,— объявил он.— Начало и ко-
нец спектакля.

Мы изумились: столько еще было не готово (как мы полагали) в
главных сценах, а тут вдруг: начало и финал спектакля!

Ах, как хотелось нам почему-то ввести Вахтангова в твердый, как-
теперь говорят, график репетиций! Ну, на крайний случай, репетиро-
вать «по плану!» И как мы боялись, вероятно, того, что составляло
сущность и особенность его режиссуры: задавать себе самому (и нам,
разумеется, как исполнителям его замыслов) вопрос о том, как найти
сегодня самое важное в репетиции для будущего спектакля и напря-
женно, упорно искать это «самое важное»! Поэтому найденная вчера
сцена, которая сегодня должна была бы, как казалось нам, получить
от Вахтангова окончательное развитие и завершение, передавалась в
руки помощников Евгения Богратионовича, а сам он со всей силой
творческого запала устремлялся решать новые, еще не найденные им
сцены в спектакле. Он, как никто из режиссеров, имел всегда в пер-
спективе целое, затем искал форму отдельным звеньям этого целого,
для того чтобы с необычайным талантом соединить эти звенья в строй-
ный художественный ансамбль — спектакль. Да, он любил репетиро-
вать отдельные сцены вразбивку, не в том порядке, в котором они бы-
ли в пьесе. Но разве существует в режиссуре закон, который запрещает
искать сначала главные, опорные (и по форме и по содержанию)
точки в будущем спектакле, а затем соединять их самыми различными
способами и переходами?

— Итак, за поиски начала спектакля! — как то даже торжественно
провозгласил снова Вахтангов, не придав никакого значения нашему
изумлению.

— Прошу всех предлагать варианты начала. Устанавливается лишь
одно: началу действия, первой сцене Калафа и Бараха. предшествует
традиционный в итальянской комедии парад, но не в традиционной
форме. Итак, парад! Кто что имеет предложить?

— Может быть, выйти всем из зала?

— Старо!

— Можно встречать публику, как вы предлагали, Евгений Богратионович, на лестнице, в вестибюле.

— Таинственность, веселая мистика искусства будет нарушена, обнажена. Каждый будет иметь право дернуть Скирину за косу, а Альтоума за усы!

— Вы хотели, чтобы зритель застал всю труппу за работой, Евгений Богратионович.

— За работой... За какой? Хотя, позвольте... А ну-ка, Рубен, покажи, как ты проводишь свои упражнения на ритм?

— Можно на сцене показать? — спросил Симонов.

— Только на сцене! — подчеркнул Вахтангов.

Через несколько минут все участники будущего спектакля стояли на сцене, а Козловский — возле рояля за кулисами. По знаку Симонова он заиграл бравурный марш, и все, кто были на сцене, начали проделывать различные ритмические упражнения почти обычного порядка.

Вахтангов смотрел на сцену молча, сосредоточенно о чем-то думая. На мгновение в упражнениях наступила пауза.

— Это для разминки, — пояснил Симонов, — так сказать, вводная часть. А теперь — приготовиться! Алле-хоп! — подал он команду.

В ту же секунду снова зазвучал рояль, но мелодия была сыграна уже в ритме вальса, а у всех присутствовавших в руках появились небольшие цветные мячи. Это были старые, отжившие свой век теннисные мячи, но они были покрашены в различные яркие цвета и, подбрасываемые в воздух, производили красивое впечатление. Орудовали ими студицы очень ловко. Они перебрасывались ими и даже ухитрялись, не нарушая ритма, устраивать из них в воздухе подобие бьющего вверх фонтана.

Вахтангов заметно оживился.

После этюда с мячами последовали такие же упражнения с легкими, опять-таки цветными, палочками-тростями, с кругами, вроде детского серсо...

— Стоп! — остановил работу актеров на сцене Вахтангов. — Молодец, Рубен. Кажется, что-то выйдет сейчас... В каком состоянии у нас костюмы? — обратился он к сидевшему в зале художнику Нивинскому.

— В очень странном, — отвечал ему Игнатий Игнатьевич. — Все сказочно-китайские атрибуты костюмов почти готовы, а основу костюмов — фраки — только еще приступили перешивать, и Надежда Петровна¹ обдумывает фасоны бальных платьев.

¹ Надежда Петровна Ламанова.



ТАРТАЛЯ — Б. В. ЩУКИН
«Принцесса Турандот»
Дружеский шарж Г. Б. Щукина

— Великолепно,— почему-то вдруг обрадовался Вахтангов.— Костюмы ведь шьют здесь, у нас? — обратился он снова к Нивинскому.

— Здесь, Евгений Богратионович!

— Дорогой мой, сходите с Николаем Михайловичем в костюмерную и отберите какую-нибудь одну-две части из атрибутов каждого костюма, которые, как вы сказали, готовы уже. Можно прихватить и шляпы, бороды, усы, только чтобы все мгновенно надевалось. По-скорее возвращайтесь! А мы тут пока побеседуем...

Как мне ни хотелось послушать Вахтангова, но пришлось пойти с Нивинским в примерную и в костюмерную...

Из атрибутов костюмов мы довольно быстро набрали достаточное количество цветных кусков шелковой ткани для женщин, плащей и головных уборов для мужчин. Костюмы масок были частично готовы, и исполнители надевали их для каждой репетиции.

В примерной встретились непредвиденные трудности: усы были на резинках — они остались от какой-то школьной работы,— а бород не было. Не долго думая, Нивинский попросил пришить резинки к нескольким гримировальным и двум мохнатым полотенцам.

В реквизите взяли все, что было готово: короны из картона, шпаги, трости, веера.

Вернувшись в зал, мы застали репетицию парада в полном разгаре.

Вахтангов удовлетворенно кивнул в сторону Нивинского головой, увидев все принесенное нами.

Еще раз повторим все, что мы сделали, для Игнатия Игнатьевича,— объявил он исполнителям.

Занавес закрыли. Раздался бравурный марш в исполнении нашего оркестра, четыре маски вышли из разреза занавеса и симметрично стали па равных расстояниях друг от друга по линии ramпы.

Одним широким движением каждый из них приветствовал зрителей, и в один голос все четверо произнесли: «Представление сказки Карло Гоцци «Принцесса Турандот» начинается!»

С двух сторон маски подошли к разрезу занавеса и, раздвинув шатром его полы, остановились.

Все под тот же торжественный марш парами стали выходить на просцениум актеры и выстраиваться в прямую линию вдоль ramпы. Они шли торжественно, с достоинством, взволнованные!

Их волнение передалось и нам — что-то сейчас будет?! Как разыграется перед нами чудесная, веселая, а где-то и полная глубокого драматического смысла сказка Гоцци?

Последними вышли «главные»: Калаф — Завадский, Турандот — Мансурова.

Маски отпустили полы занавеса и заняли среди исполнителей предназначенные им места.

Стоп! Все! Стоять на месте! — снова громко объявил Вахтангов.— Дальше что будет, еще неизвестно,— обратился он к Нивинскому.

Казалось, что ничего особенного мы не увидели. С любой группой актеров воспроизвести эти два выхода масок и всей труппы можно было буквально в десять минут. Вахтангов занимался этим гораздо больше часа. Мы это точно знали, так как, отбирая атрибуты костюмов и реквизита, все время смотрели на часы. Нам казалось, что мы все делаем очень медленно, а в зале нас нетерпеливо ждет Вахтангов. Оказывается, он совсем не ждал нас, а упорно отработывал эти первые минуты парада.

Что же нас с Игнатием Игнатьевичем волновало в этом прозе простого режиссерском рисунке? То, что мы были патриотами — участниками общего дела? Вероятно, и это. Но не это главным образом, а четкость и чистота как осознанная необходимость своих действий на сцене, как право на пребывание на сцене.

Мне никто не объяснил, каким образом родился у Вахтангова именно такой рисунок начала спектакля: появление труппы. Его требования к этому параду мне передал на отдельной записке один из самых преданных делу Студии Вахтангова актеров, К. Я. Миронов¹.

Он сам вел записи репетиций Вахтангова, знал, что я занимаюсь тем же и, как настоящий товарищ, сделал мне второй экземпляр списка требований Вахтангова к каждому участнику парада.

Вот эти требования:

1. Предельная собранность.
2. Полная уверенность в себе как актере, творце, художнике. Отсюда — чувство собственного достоинства при полнейшей скромности.
3. Никакого «прибеднения» и ничего показного. Я ваш слуга, и я горд, бесконечно горд тем, что я слуга народа.
4. Четкость и чистота всего: мысли, слова, дикции, голоса, движения.
5. Полная собранность на сцене. Ничего постороннего, лишнего: переступать, скажем, с ноги на ногу — преступление; перепутать свое место с соседом — еще больший грех; сделавший это, обрекает себя на духовное самоубийство (должен оставить Студию на неделю). Переглядываться с товарищем там, где это запрещено,— грубое нарушение наших правил и должно расцениваться как акт публичной распущенности. Нарушить линию — сознаться в своей бездарности.
6. Нарушить ритм и симметрию — убить в себе художника.
7. За парад отвечаю (и караю!) я, Вахтангов!

¹ Комдив Константин Яковлевич Миронов погиб смертью храбрых в Великую Отечественную войну.

Когда я прочел переданную мне Мироновым записку и показал ее Нивинскому, мы, не сговариваясь, переглянулись: вот, оказывается, чем почти два часа занимался Вахтангов, пока мы подбирали детали костюмов.

— Так вот,— обратился тихо Вахтангов к Нивинскому.— Что делать дальше, не знаю. Конечно, в этом месте будет текст — обращение к зрителям. Вон там в углу Антокольский уже что-то сочиняет по моей просьбе. Произнесут обращение, а дальше что? Хотелось бы сразу ввести публику в жанр спектакля не только словами, но и через наглядное действие.

— А все, что мы принесли...— указал Нивинский на груды тканей и предметов.

— Попробуем! — как-то озорно сказал Вахтангов.— Разложите-ка все, что принесли, на площадке за занавесом в любом порядке. Раскиньте, разбросайте, живо!

Вместе со слугами просцениума (не участвовавшими в параде) я быстро перенес через кулисы все, что мы заготовили с Нивинским, и разложил по всему пространству сцены.

Из-за занавеса я слышал голос Вахтангова.

— Сейчас снова заиграет музыка, занавес раскроется во всю ширь. Вы взлетите на площадку и увидите все атрибуты ваших будущих костюмов. Кроме, разумеется, фраков и бальных платьев — считаем, что вы в них уже одеты! В ритме, так, как это вы делали на упражнениях Рубена, вы начнете надевать на себя эти атрибуты костюмов, а когда оденетесь, снова соберетесь в эту же линию на просцениум. Понятно?

Ответа я не слышал, так как, исполнив свое дело, спешил через кулисы в зрительный зал, чтобы увидеть новое звено парада. Я поспел как раз вовремя. Стоя у рампы, Вахтангов давал последние указания всем актерам. Затем он вернулся к своему режиссерскому столу.

—Музыка! Вальс! — скомандовал он. - Занавес!

Актеры четко повернулись лицом к декорациям и устремились к разложенным атрибутам одежды и реквизита. Но так как все было смешано, ушло довольно много времени, пока каждый нашел принадлежности своего костюма. Еще больше времени ушло на одевание. Наконец, несколько запыхавшиеся актеры выстроились снова на линии рампы.

— Да.— разочарованно и огорченно протянул Вахтангов. «Опыт не удался — факир был пьян!» — Это была одна из его поговорок, взятая из сатирической пародии, разыгранной как-то на «капустнике» в Первой студии МХАТ.

— А что, если сделать так...— предложил он, подумав несколько минут.— Первое условие: теперь, когда каждый знает свои предметы

одежды, он их берет и кладет в определенном месте на площадке, а не ищет среди других, не принадлежащих его костюму атрибутов. Второе условие: забрав атрибуты своего костюма, каждый идет сейчас вниз к зеркалам и учит себя, как надо в кратчайший срок одеть себя в них с абсолютной точностью и изяществом. Учитесь надевать и снимать атрибуты, как большому сложному искусству,— и это искусство демонстрирует нам, а впоследствии и зрителю. Третье условие: все одеваются в один срок, будь то сложный, будь то легкий костюм. Устанавливается срок: на сегодня две минуты, через пять репетиций—полторы, на спектакле — минута. Те, у кого легко надеваются костюмы, делают вид (незаметно), что им нужно столько же времени, как и тем, у кого сложные костюмы. Четвертое условие...— Вахтангов вдруг прервал свою речь, всматриваясь во всю шеренгу участвующих. В чем дело? Почему борода только у Тимура—Захавы и только у одного Мудреца — Балихина.

— Нам не дали бород,— отвечал нестройный хор остальных Мудрецов.

— Как так — не дали? А чем это вы повязали себе «чресла»?

— Полотенцами...

— Какой бред! Вы же видели на эскизах Игнатия Игнатьевича, что ни у одного Мудреца нет никаких набедренных повязок, по у всех бороды!

— Так ведь это полотенца...

— А из чего сообразили себе сделать бороды Захава и Балихин?

— Из... полотенца,— только тут поняли остальные Мудрецы свою ошибку.

— Это ужасно, как мало у актера развита фантазия! — «кипел» уже Вахтангов.— Им дают бороды на резинках, а они ими обматывают себе бедра. Голых мудрецов сколько угодно знает история. Но можно ли себе представить мудреца, вы представьте себе только,— подчеркивал Вахтангов,— мудреца без бороды?! Только два актера, значит, одевались от «зерна» своего образа!

Так вот последнее и главное условие: надо одеваться, действовать, быть па сцене в «зерне» образа. Какого? Во-первых, я не растяпа или механический исполнитель воли режиссера, какими вы почти все сейчас продемонстрировали себя, а артист-художник в каждую секунду пребывания на сцене! Во-вторых, я, артист, надеваю свой театральный костюм и перевоплощаюсь в своего сценического героя на глазах у зрителя. Тысячу раз говорил, что это и есть «зерно» нашей «Турандот». Артистический и постановочный прием сценического решения этой сказки Гоцци! Неясно? — Прекратим работу. Трудно? — Займемся завтра простеньким-распростеньким произведением, которое но требует ни от режиссера, ни от актера никаких поисков новых приемов

игры и решения спектакля. Думаете, нет такого драматического произведения? Для меня нет, а для вас — поищем... Найдем!

Что же это? Из-за нескольких неподвешенных полотенец столько темперамента, столько искреннего огорчения?! Нет. Не потому, конечно. Не таков был наш учитель. За этим его волнением, за этим его замечанием скрывалось основное правило режиссуры Вахтангова: ничего не делать не от «зерна» персонажа, не от «зерна» актера, воплощающего образ.

Искать форму, вскрывающую до конца содержание данной пьесы, форму, отвечающую ее стилю, характеру автора. Искать, действовать на сцене соответственно тому творческому приему, который принят для данной постановки в целом. Всякий сценический прием должен быть основан прежде всего на высоком профессиональном мастерстве!

- Марш со сцены, вниз к зеркалам, и через пятнадцать минут парад с самого начала. Маски, ко мне, в зал! Не вздумайте считать себя праведниками, а своих товарищей, отправленных вниз,— грешниками лишь на том основании, что вам не пришлось одеваться на сцене. Поручаю вам ответственнейшую задачу по спектаклю. В любом моменте пьесы,— почувствуете ли вы, что падает ритм той или другой сцены, произошла ли накладка у цанни, или еще что-то нелепое,— вы должны мгновенно появляться и своими действиями, импровизацией закрывать прорыв, поднимать ритм, спасти положение. Вы, четверо недремлющих,— стража спектакля. Вы отвечаете перед театром и передо мной за него. Вы должны находиться постоянно и безотлучно на сцене. Это очень почетная и ответственная задача. Берете вы ее на себя?

Маски молчали, смущенные крайней необычностью предложения Вахтангова. Принцип студийной, коллективной ответственности, в котором был воспитан Вахтангов и который он теперь неуклонно внедрял в жизнь Третьей студии МХАТ, нередко еще смущал нас, его молодых учеников.

— Идите вниз и помогите товарищам выполнить то, что я им задал, — продолжал Вахтангов. — Это будет первый опыт вашей коллективной режиссерской работы по спектаклю. Разделите между собой всех мудрецов, рабынь и прочих «турандотов» поровну и поруководите ими.

Озабоченные новым заданием, маски ушли вниз.

К Вахтангову подсел П. Г. Антокольский, драматург, поэт и неизменный спутник Вахтангова и его Студии на всех этапах ее существования. Вахтангов ценил Павла Григорьевича еще и за его необычайную скромность, за то, с какой готовностью он, талантливый поэт, брался выполнять любую, подчас весьма второстепенную работу для Студии.

Так и в этот вечер, за какой-то час времени, сидя в углу зала, Антокольский набросал легкое ироническое приветствие зрителям от труппы студийцев.

— А можно все это перекорезить? — спросил его Вахтангов, когда Антокольский в свойственной ему манере поэта-романтика прочел ему свое стихотворное приветствие.

— Конечно, можно! — с полной готовностью ответил Антокольский.

— Вот эти прелестные в своей наивности фразы, — Вахтангов подчеркнул карандашом несколько стихотворных строк, — я соединил бы в нечто вроде песенки. А остальной текст с вашими легкими, остроумными характеристиками наших артистов я предложил бы дать Завадскому, как нашему премьеру. И, если вы не против, можно было бы предоставить ему возможность произносить этот текст по его усмотрению — то прозой, то рифмованной строчкой. Это придаст той части приветствия, где зрителям представляются актеры нашей труппы, легкость, ощущение импровизационности. Вы не против?

— Разумеется, нет. Это остроумно. А песенку я сейчас с Алексеем Дмитриевичем и Николаем Ивановичем «уложу» г. мотив и нужный размер.

— Люблю вас за энергичность и сообразительность. Как это важно в театре! Это уже талант! Валяйте действуйте, — хвалил Вахтангов Антокольского.

У меня, вероятно, записано далеко не все, а лишь самое важное из довольно большого диалога Вахтангова и Антокольского, так как за это время там, внизу, «у зеркал», все участники спектакля успели сделать большую работу.

Появившийся в зале Симонов сообщил Вахтангову, что актеры готовы показать ему момент одевания.

— Отлично, — сказал Вахтангов, — пусть все встанут на площадку возле своих атрибутов и под музыку несколько раз проделают под вашим руководством этот эпизод из парада.

— За занавесом?

— Нет, при открытом занавесе, я смотреть не буду, пока вы не будете удовлетворены работой ваших товарищей. Этот эпизод посвящаю вам, так как вы много потрудились, проводя упражнения по ритму со всей труппой.

Довольный Симонов отправился на сцену руководить «посвященным» ему эпизодом, а Вахтангов занялся у столика какими-то административными делами с Котлубай и Тураевым. Но было совершенно ясно, что «одним глазом» он следил за тем, что происходило на сцене.

Симонов предложил всем участникам парада встать возле принесенных ими и в определенном порядке уложенных на площадке атри-

бутов костюма, сам сошел в зал и, поставив себе стул у рампы, встал на него как некий полководец.

— Музыка! — скомандовал он.

С первыми тактами вальса актеры, беря с площадки сцены в строгой последовательности отдельные части своих костюмов, стали надевать их на себя в ритме, но без излишней торопливости.

Вахтангов незаметно вынул из кармана большие серебряные часы и положил на стол перед собой.

Актеры на сцене «оделись» и все вместе (следя друг за другом) легко сбежали к рампе. Насколько же это было четче, ритмичнее, чем в первый раз, до «работы у зеркал», внизу!

— Три минуты! — тихо ахнул Вахтангов, взглянув на лежащие на столе часы, — Но все Мудрецы с бородами!

— Обратно! Снять все! — между тем командовал Симонов.

Послушные его распоряжениям актеры четко повернулись и, так же легко взбежав на площадку, сняли все «китайские» принадлежности и сложили их рядышком, у своих ног.

А вальс все звучал!

— Еще раз в темпе! — снова услышали мы голос Рубена. — Маэстро, аллегро виво!

Вальс зазвучал бодрее, веселее... Актеры подтянулись и снова повторили весь ритуал переодевания.

— Две с половиной минуты! — с удовлетворением констатировал Вахтангов.

— И еще раз! — энергично командовал Рубен Симонов. — Вальс темпо мажоре! — И актеры, сознавая необходимость данного упражнения, без возражений подчинялись его командам.

— А теперь еще раз, и не просто одевайтесь, а старайтесь каждым куском материи, шляпой, мечом, перед тем как его одеть, проделать в воздухе ритмическое движение. Что можно подбросить, — подбрасывайте, чем сможете взмахнуть, — взмахните. Создайте фейерверк! Вихрь красочных бликов! Как будто вы виртуозы ритма, пластики и движения!

Все мы, включая Вахтангова, были изумлены распоряжениями Рубена. «Это уже что-то от режиссуры», — решили мы, начинающие режиссеры.

Когда же мы увидели, что актеры теперь не только изящно надевают па сцене отдельные части своего театрального костюма, но предвзрительно еще и легко играют ими, то подбрасывая в воздух свои одежды, то плавно взмахивая ими (даже бородой-полотенцем), мы были еще более поражены. Легко развевающиеся на сцене яркие ткани, взлетающие вверх в ритм музыки, причудливые головные уборы создавали очень привлекательное и весьма оригинальное зрелище. Впер-

вые нам из зала показалось, что теперь актеры уже без всякого труда могут надеть на сцене все детали костюма, имитирующего китайское одеяние.

Очевидно, почувствовали это и актеры. Воодушевленные, веселые, выбежали они к рампе.

— Стоп! Так! Фиксировать этот прием! Молодец, Рубен! Все аплодируем Симонову!

И Вахтангов первый подал пример. Мы дружно поддержали его. Актеры на сцене тоже. Симонов, несколько смущенный неожиданным успехом, в «зерне» Труффальдино раскланивался на все стороны!

— И, представьте,— воскликнул Вахтангов,— это не увеличило времени эпизода, а сократило. Вы достигли предела на сегодня — две минуты! Вот что значит ритм и верно найденный прием. Они побуждают актера к четкому действию.

— А вот и песенка! — раздался голос Антокольского.— И мелодия к ней. Можно исполнить?

— Еще бы! Просим! — не задумываясь ответил Вахтангов. — Всем постараться ее запомнить. Убежден, что это и н а ш а песня!

И тут впервые под аккомпанемент рояля, стоявшего в зале близ сцены, прозвучали начальные слова песни:

.. Вот мы начинаем
Нашей песенкой простой...
Через пять минут Китаем
Станет наш помост крутой...

Наше трио (Антокольский, «маэстро» Сизов и Козловский) спело эту песенку так, как поют только композиторы и поэты, исполняющие сами свои сочинения, но даже и в таком исполнении песенка пленила нас всех своей необычайной простотой и детской сказочной непосредственностью. Тут же песенка была подхвачена всеми и самим Вахтанговым и, как мне показалось, вызвала восхищение у сдержанной Надежды Михайловны Вахтанговой, скромно иногда наблюдавшей из глубины зала наша репетиции.

Песня была разучена! Вахтангов нашел ей место в прологе, установил ритм ухода со сцены исполнителей после этой песенки, обращенной к публике.

— Теперь всё подряд,— объявил Вахтангов. Он не признавал перерывов в репетиции, пока все не будет закреплено. — Обращение к зрителям прочтет Антокольский, так как Калаф его еще не знает. Павел, станьте у рампы, — обратился он к Антокольскому. — Дирижировать эпизодами и подавать сигналы оркестру буду сам. Порядок музыкальных номеров вам ясен, господа композиторы?— обратился он шутливо к Сизову и Козловскому.

— Все известно, Евгений Богратионович. Постараемся не подкачать.

— Приготовиться! Всем по местам! Проверить «тряпье». Подтянуться. Помните «зерно» парада: вы замечательные артисты-художники, артисты «Блистательного театра» Мольера — был и такой театр. «Вот, мы начинаем...» — пропел Вахтангов первую строку песенки.

Перед нами эпизод за эпизодом возникал пролог, который и стал затем замечательным началом спектакля «Принцесса Турандот».

Вспоминая сейчас процесс работы Вахтангова над прологом к спектаклю, мне кажется, что все возникало быстро, органично и целеустремленно. Может быть, это так и было. Но в то же время я помню, сколько вечеров и усилий затратил Вахтангов и все, кто помогали ему в этом, чтобы форма и содержание парада достигли абсолютной четкости и яркости в каждом его эпизоде. Это была трудная, большая, тяжелая работа. А вылилась она в легкий, изящный, как бы самопроизвольно, на глазах зрителя рождающийся эпизод.

Первая репетиция пролога — это лишь этюд к великолепно сделанному впоследствии началу спектакля.

Разбирая последние листы моих записей о репетициях Вахтангова «Принцессы Турандот», вспоминаю вечер поисков финала спектакля.

Правда, на этот раз Вахтангов, очень плохо себя чувствовавший, не предлагал всем вместе искать схему конца спектакля.

Он сразу, придя в зал и возможно удобнее устроившись в кресле, предложил считать установленным, что последним моментом в спектакле будет уход масок со словами: «Представление сказки Карло Гоцци «Принцесса Турандот» окончено».

— Последним эпизодом пьесы, — сказал он, — должно быть венчание Калафа и Турандот. Как? Как в сказке! Спустим с небес священного дракона, поставим перед ним Альтоума — известно, что цари бывали иногда и жрецами, — пусть он наденет им на головы золотые венцы!

Следующий момент, — продолжал Вахтангов, — прощание с публикой. Снова все в линию, на рампу, и слова Турандот: «Простите мне, любезные мужчины, простите все мои капризы. Узнайте же, что я вас всех люблю!» — и уход под музыку в разрез занавеса...

Все очень просто! Начнете с реплики Альтоума: «А теперь в храм, в храм! Не медля ни минуты!» — и проделайте все, что я предлагаю.

До последних слов Альтоума и Турандот картина была действительно срепетирована. Схема финала спектакля в устах Вахтангова звучала логично и казалась несложной.

Исполнители начали с последней мизансцены: все печально смо-

трят вслед удаляющейся в добровольное изгнание несчастной Адельмы.

Вот она ушла. Альтоум трогательно вздыхает (ему жаль бедную Адельму); неожиданно для всех он вытирает слезы бородой-полотенцем сидящего рядом с ним Тимура (до чего же это был очаровательный, сказочно-детский в своей наивности царь!). «А теперь в храм, в храм! Не медля ни минуты!..»

Басов беспомощно поворачивается два раза вокруг себя, смешно подхватив на руку широкую оборку своей мантии — обыкновенной женской юбки.

— А где же храм? — обращается он в зал к Вахтангову все в том же «зерне» беспомощного, безропотного царя.

— А кто из нас царь — вы или я? — спокойно отвечает ему Вахтангов.

— Царь-то я царь, а вот где у меня храм?.. — в тон ему вторит Басов. — Ну что же, идите все за мной, — неожиданно импровизирует он текст и направляется к большой средней двери в задней стене, полукругом завершавшей сценическую площадку.

Выполняя его приказание, все исполнители двинулись за ним.

— Опять все в кучу собрались! Чему я вас учил? Как заполнять всю сценическую площадку? Назад! — раздался повелительный голос Вахтангова.

Все вернулись к исходной точке. Басов все так же смешно нес на руке шлейф своей мантии.

— Ну, что же, — грустно сказал он, — идите все за мной... Еще раз! — опять не удержавшись, сымпровизировал он.

Широко раскинувшись веером на площадке, за Альтоумом тронулись Калаф, Турандот, Мудрецы, маски, Рабыни... Неожиданно перед Альтоумом в пролете двери, сверху, спустилась занавеска с изображением огромного дракона, пышно расшитого золотом (так задумали Вахтангов и Нивинский отметить местонахождение храма). Басов это отлично понял и как истый первосвященник, воздев руки к небу, благословил жениха и невесту. Калаф и Турандот стали на колени, а цанни возложили венцы на их головы. Вслед за женихом и невестой опустились на колени и сопровождавшие их придворные, Мудрецы, Рабыни, образовав на площадке довольно красивую группу. Стоял лишь Альтоум. Его фигура на фоне золотого дракона казалась особенно торжественной.

— А что же мне дальше делать? — спросил он Вахтангова, поверх склоненных голов своих верноподданных. — Обряд совершен.

— Обряд еще никак не совершен, в нем не хватает главного — молитвы о счастье Калафа и Турандот. — немедленно последовал ответ из зала.

— А у меня нет текста молитвы,— отвечал Альтоум.

— Никакого текста и не требуется. Как поется наш галоп, помните?

— Помню.

— Так вот, не разжимая рта, «промурлычьте» на мотив талона очень грустно какие-нибудь благословения. После первых четырех тактов так же грустно, не разжимая губ, «промурлычьте» альтоумское благословение новобрачным и все присутствующие в храме. Музыка, тихий, грустный галоп под сурдинку, — отдал распоряжение Вахтангов.

Как только раздались звуки галопа, Басов — Альтоум очаровательно и очень внятно «промурлыкал» нечто вроде этого:

Ну что ж делать, делать, делать...
Расстается...
С вами старый дуралей.
Вам желаем веселиться,
До конца ваших дней!..

Никаких приведенных выше слов Альтоум, разумеется, не произносил, но мы в зале так поняли его «мурлыкание»! С такой выразительной мимикой оно было исполнено!

В конце его куплета все, стоявшие на коленях, не раскрывая рта, замурлыкали ту же мелодию.

Грустно, торжественно молились все, расставаясь с Калафом и Турандот.

Но совершенно неожиданно для участников представления на сцене и для нас, сидевших в зале, темп галопа стал убыстряться... Мурлыкать пришлось энергичнее и веселее!

Все быстрее и быстрее звучал галоп, все веселее и веселее его «мурлыкали» молящиеся. Наконец пришлось приоткрыть рот и начать, просто петь:

Ля-ля-ля-ля-ля,
Ля-ля-ля-ля-ля.

И так далее.

— А теперь все на рампу, — оборвал Вахтангов галоп на самой, высокой ноте.

Весело вскочив с колен, вся группа актеров мгновенно очутилась перед зрительным залом.

— Текст Мансуровой: «Люблю всех мужчин...».

— Уход цепочкой, в ритме, с полупоклонами в разрез занавеса. Напевайте «ля-ля-ля» на мотив галопа, уходя. Кланяйтесь, прощайтесь со зрителями... — командовал из зала Вахтангов. — Маски опускают обе

половинки занавеса и произносят свой текст: «Представление сказки Карло Гоцци «Принцесса Турандот» окончено...».

— Уходят сами в разрез занавеса. Аплодисменты! Занавес открывается! Ну, в чем дело? Откройте занавес!

Занавес немедленно открыли, но актеры, не зная, что будет дальше, стояли в непринужденных позах и, как говорится, вразброд.

— Это что такое? Так-то вы прощаетесь со зрителями? Я же ска- зал, что в зале «аплодисменты»! В зале зритель. Он вас благодарит, приветствует. А вы уже спешите домой. Вы не желаете проститься с ним,— сердился Вахтангов.— Да знаете ли вы, что пока последний зритель не оделся и не вышел на Арбат за дверь театра, он у вас в гостях, понимаете, он в гостях, ваш гость! А тут еще он находится в лучшей комнате вашего дома—в зрительном зале театра! А вы при нем начинаете уже раздеваться. Это бестактно, неприлично!

— Евгений Богратионович, мы ведь не знали... — попробовал ему со сцены возразить Завадский.

— Неправда, все знали! И отлично понимаете, о чем я говорю! Я это вижу уже давно, на каждом вашем спектакле. И на «Чуде св. Антония» и на «Свадьбе». Вы встречаете похвалу зрителя, то есть аплодисменты, как любители, позволяющие себе в шутку позабавиться игрой в театр. Вы наигрываете — говорю с полным основанием это,— вы наигрываете отвратительную ложную скромность, — подчеркнул Вахтангов. — Вы стоите с опущенными плечами, якобы утомленные игрой, и с извиняющимися улыбками на лице: «Мы такие тихие, незаметные, говорят ваши улыбки. За что это вы нам аплодируете? Мы не заслужили... Мы ведь не артисты, а так, зашли в театр поиграться, а вы нам за что-то аплодируете... Мы сами не знаем, за что... простите нам!» Ух, какое ханжество, какое непонимание ответственности художника перед зрителем! На самом же деле вы честолюбивы, самоуверенны и эгоистичны до предела!

Раз и навсегда, чтобы в нашем театре этого не было. Как на военном параде, торжественно и строго, красиво и разнообразно надо уметь выходить на поклонны. Не надо посылать улыбочки и приседания во все ярусы, как это делают балерины, — у них это повелось еще, наверное, со времен Людовика XIV и они застряли на этой феодальной форме взаимоотношений актера и зрителей-аристократов. У вас должна быть своя форма прощания со зрителем. С достоинством, с уважением и к себе и к зрителю. Разве Сальвини, сыграв «Отелло», позволял себе показывать «утомленность» зрителю. Бодрый, свежий, как будто он готов еще десять раз сыграть с такой же страстью и темпераментом роль для любимого зрителя, выходил он на поклонны. И как же ему кричали! «Бис! Бис! Bravo!» А вам никогда не кричат «бис», то есть — еще раз! Где уж этим заморенным бедным родственничкам те-

атра еще раз (!!!) что-то сыграть! Дойти бы им только до дому, бедняжкам! Какой позор!

Будем сейчас репетировать только поклоны. Сто раз! Сто раз откроют и закроют занавес маски. И, пока будут держать его закрытым, вы обязаны за занавесом менять место своего пребывания. Мгновенно! То все цанни впереди, то Рабыни, то Адельма, то... сами придумаете! И все время подтянутые, готовые еще пять раз повторить весь спектакль... если зритель этого захочет!

Вахтангов умел сердиться, резко разговаривать с актерами и даже грозно прикрикнуть на кого-либо или на всех, но его «нагоняи», как мы их называли, никогда не были обидными для нас. Мы слышали всегда за грозными интонациями и резкими словами внутреннюю правду их! Это не было проявление деспотического характера у режиссера, теряющего подчас чувство меры в своем обращении с труппой. Нет, мы знали, что Вахтангов абсолютно справедлив, что он любит нас и таким путем воспитывает в нас самые ценные качества художника: требовательность к себе, чувство ответственности за свое пребывание, за свою работу в театре.

— Чтобы запомнили!! — любил он пошутить в конце таких бурных репетиций.

И на этот раз никому и в голову не пришло обидеться. Кланяться мы, действительно, не умели. Не понимали того, что пока зритель в зале, спектакль еще продолжается, и поклоны — это только последняя фаза его!

Этот вечер целиком был посвящен Вахтанговым финалу спектакля. Нас, молодых режиссеров, сидевших возле него, сначала страшно смущали его слова о «молитве», о благоговейном трепете, с которым он требовал относиться всем участвующим к обряду венчания.

«Венчание», «молитва», «обряд» — ведь все эти слова нам, считавшим себя атеистами, казались крамольными, нарушавшими «идеологию» века! И в то же время мы удивлялись, как просто, поэтично эти столь трудные, в своем роде идейные понятия решал в театральном плане Вахтангов.

Кто же мог воспринять по-серьезному весь обряд, когда он совершался перед довольно-таки смешным, вышитым аппликациями драконом? Никакого религиозного чувства не могла возбудить и «молитва», исполняемая на мотив галопа! Каким взрывом смеха встречали всегда зрители этот «священный галоп»? А мы в тот вечер чего-то еще опасались.

Вахтангов все совершенствовал, и довольно долго, финал спектакля. Он искал ритм и пластику каждого движения исполнителей, абсолютную четкость переходов, точное психологическое оправдание каждой мизансцены.

Ни одной секунды мы не чувствовали в его поисках театральной выразительности отрыва от внутреннего содержания события, хотя бы оно было столь условно, как венчание Калафа и Турандот. Вахтангов любил и ценил детали в игре актера в отдельном жесте, в частности в мизансцене.

— А что, если, молясь, воздеть руки к небу! Нет, это чересчур... реалистично. Отставить. А если воздетые руки соединить ладонь к ладони «домиком»? Это уже лучше! И при этом не делать «домиком» сложенных рук никаких движений, но жить внутренне в ритме молитвы... Совсем хорошо!

Получалось не только хорошо, но и забавно!

— Альтоум, благословляя жениха и невесту, «мурлычьте» свое напутствие с максимальной искренностью. (Басов, актер очень эмоциональный, сделал это так трогательно и так сердечно, что многие из нас были искренне захвачены происходящим.)

И вы, придворные, видя, как растроган ваш царь, тоже «мурлычьте» с полнейшей искренностью свои пожелания. Подумайте, сколько бед перенес Калаф! Полнейшая и глубочайшая степень переживания! Искренность — основа этого песнопения. Мало. Еще теплее, глубже, проникновеннее!

Предложение Вахтангова тут же с увлечением переводилось в действия и отношения исполнителей. Получалась наивнейшая и трогательнейшая сцена.

— А теперь, едва-едва убыстряйте темп, но так незаметно, чтобы зритель сначала подумал, что это ему только показалось, что никакого изменения на сцене ни в чем не произошло.

— Оправдайте теперь, чем могло быть вызвано изменение темпа, если бы это происходило в серьезной психологической драме?

Исполнители выполняли требования Вахтангова каждый по-своему, а в целом, казалось бы, такая легкая, ироническая форма обретала свой, особенный, только ей присущий внутренний смысл.

— Мансурова, с абсолютной правдой говорите зрителям мужчинам о том, что вы их всех любите! Без малейшей тени кокетства, без всякого жеманства. Оправдайте это тем, что, погубив столько претендентов, вы глубоко раскаиваетесь в своих преступлениях и всех оставшихся в живых представителей будете вечно любить!

Мансурова, актриса, отличающаяся большой заразительностью, очень тонко выполнила задание Вахтангова. Как великолепно, как искренне звучала драматическая нота финала — последние слова пьесы! Это вызывало неизменное восхищение зрителей, покоряло своей непосредственностью.

Вахтангов щедро расточал свою смелую фантазию художника, когда видел, что актер ее понимал и творчески претворял в жизнь роли.

Он безжалостно отметал все то, что не падало на благотворную почву актерского воображения, не обживалось внутренне, а, оставаясь лишь внешней формой, не становилось органичным.

Нам всегда казалось, что из каждого эпизода пьесы можно было создать по крайней мере три разных варианта сценического их решения. А у Вахтангова был уже готовым четвертый вариант и где-то он мечтал уже о пятом!

Таковы были отдельные репетиции финала и начала спектакля.

Еще несколько листов записей сохранилось у меня о работе Вахтангова с группой исполнителей цанни — слуг просцениума.

Как необходимые персонажи в постановке, они были задуманы Вахтанговым давно, но в репетиционную работу включились значительно позднее, когда окончательно выяснились принципы оформления спектакля. На репетициях отдельных сцен Вахтангов нередко делал режиссерские комментарии ко всему спектаклю в целом.

Вот пробежавший мимо цанни передает Калафу портрет Турандот.

— А кого изображает в эту минуту цанни? — спрашивали Вахтангова режиссеры, — торговца открытками, гравюрами?

— Какая чушь! — сердился Вахтангов. — Никого не изображает! В этом-то весь фокус и заключается, что цанни совершают все, что нужно по спектаклю, оставаясь, по существу, невидимками.

— Как?!

— Вот именно: как! — передразнивал Вахтангов восклицание собеседника. — Надо научить актеров, которые у нас репетируют цанни, делать на сцене все, что от них потребуется так, как будто в эту минуту их на сцене не существует. Никакой игры. Никакой мимики. Никакого отношения к тому, что происходит на сцене у них на глазах.

— Тогда зачем же это должны делать актеры, а не рабочие сцены? — вступался какой-нибудь «защитник» молодых кадров.

— Вам еще рано, очевидно, заниматься в нашей школе с молодежью («защитник» был из педагогов школы). Неужели вы не понимаете, что надо обладать исключительной артистичностью, чтобы, ничего не наиграв, ничего не переживая, подать кинжал Адельме, которым она хочет заколоться, снять туфли с готовящегося отдохнуть в «сцене ночи» Калафа, — как всегда мгновенно фантазировал Вахтангов, развивая свою мысль, — переменить декорации «улицы Пекина» на «дворец Альтоума», пронести на пиках головы «казненных смельчаков», погибших неудачливых женихов принцессы, вытереть слезы у Бараха, когда его пытаются палачи, наточить секиры этим палачам.

— У нас будут в спектакле все эти моменты? — загорались режиссеры.

— Будут или не будут — это неважно! Важно, чтобы вы, а за ва-

ми и обучаемые вами цанни поняли природу своих действий на сцене. Рубен, ты чему их учишь?

— Ритму, танцам, игре с предметом, — отвечал «заведующий цанни» — Симонов.

— А ты берешься научить их быть невидимыми на сцене?

— Попробую, — вполне серьезно отвечал Симонов.

— В фойе мы видим актера в ином ракурсе, чем на сцене, — продолжал Вахтангов. — Работа цанни развернется главным образом, когда будет готово все, решительно все для спектакля: декорации, костюмы, реквизит, бутафория. Их собственные костюмы должны быть исключительно просты и скромны. Впрочем, об этом мы уже договорились с Игнатием Игнатьевичем. Но двигаться по сцене они должны безупречно...

— А можно сделать где-то во время своей работы на сцене кульбит или пройтись «колесом»? — старался Симонов чем-то украсить пребывание на сцене своих питомцев.

— Опять, значит, ничего не поняли, — снова сердился Вахтангов. — Хотя, пожалуй, это я упрямо не хочу понять вас... Вы, очевидно, боитесь, что цанни, вернее, нашим молодым сотрудникам, будет скучно выполнять на сцене то, что я назвал сейчас.

— Евгений Богратионович...

— Не возражайте. Я тоже актер и отлично понимаю творческий эгоизм актерской природы. Отлично, бросаю вам и всей группе цанни «подачку»! Если будете хорошо работать в спектакле, найдете «незримость» своего пребывания на сцене, даю слово, сделаю вам отдельную «пантомиму слуг» на просцениуме, на самом первом плане, на носу у зрителей... И сделаю ее из вас одних, — Вахтангов явно уже что-то «видел» в своем воображении. — Никто из маститых актеров вам не сможет помешать, «заслонить» вас в эти минуты... А пантомимка-то будет прелестная! — загадочно окончил свою речь Вахтангов.

И от этих слов, от весело сверкнувших глаз Евгения Богратионовича сразу рассеялся туман неопределенности, в котором наши цанни совершали свои ежедневные упражнения с Симоновым.

Слова Вахтангова оправдались. Как только начали репетировать на сцене и появились декорации, то есть множество аппликационных занавесей, на глазах у зрителя поднимавшихся и опускавшихся в разных картинах, вся тяжесть ловкой, четкой, ритмичной работы пала на плечи шестерки цанни.

Нужно отдать им должное: законом «невидимости» они овладели. Симонов одному ему известным способом сумел убрать всяческое ощущение «актерства» у своей шестерки. Ему в этом много помогла, несомненно, Львова, работавшая с Вахтанговым в Студии со дня ее основания, отлично понимавшая задания его, исполнявшая всегда все

его поручения по Студии с тем энтузиазмом, который не часто встречается в театре. Львова была тем «зерном» группы цанни, которое, как невидимый атом, притягивает к себе все частицы целого и не дает ему распасться. Чувство высокой этики и творческой дисциплины было присуще ей органически, она умела им заражать и увлекать всех, кто работал рядом с ней.

Работа цанни оказалась очень трудной. В минимальное время, под музыку, в ритм, следовало при открытом занавесе спустить «крысы», подвесить к ним скатанный в рулон на палке задник, поднять его и унести тот, который висел на его месте. Слаженность действий требовалась абсолютная.

Вахтангов здесь осуществил свой давнишний замысел: менять декорации на глазах у зрителя и показать последнему, что работа за занавесом — это тоже искусство, требующее подчас таких же усилий и внимания, как и работа актера над ролью.

Тренировались в смене декораций бедные цанни беспрерывно. Получалось неплохо, но чего-то еще не хватало в их работе.

— А вы ведь все-таки не знаете, кто вы такие, — сказал однажды, обращаясь к ним Вахтангов. — Смотрю вот, как вы все проделываете, и убежден, что вы добьетесь абсолютной четкости и чистоты, но... вот кто вы такие в спектакле, в труппе Карло Гоцци (помните одну из наших первых репетиций?), вы не знаете.

Последовавшая пауза была ответом на загадочный вопрос Вахтангова.

— Вы влюбленные, — твердо и торжественно ответил сам на свой вопрос Вахтангов. — Вы влюблены в спектакль, в пьесу, в режиссера (это я!) и уж, конечно, в премьеру труппы, в нашего Юру Завадского. Поищите другого такого в Москве. А наша Цецилия Львовна! Мужская часть цанни (увы, один Наль!) влюблена в Мансурову, Орочко, Ремизову, во всех красавиц-рабынь, во всех сразу! И вот вы, молодые актеры труппы графа Карло Гоцци, принятые на роли сотрудников, как это и бывает с настоящими молодыми скромными артистами (но в будущем — большими, известными), — вы влюбленно исполняете любую черную работу по сцене, не иначе, как влюбленно; вы следите за каждой пуговицей на костюме актеров! Подать ручное зеркало Завадскому или Мансуровой — это уже счастье; поправить складку плаща у Орочко — это мечта! Но при этом ни малейшего сентиментализма, никаких улыбочек — влюбленность страстная, жестокая!

Они, влюбленные в искусство, в Театр с большой буквы, в Актера с большой буквы! Это не девчонки, караулящие вас у подъездов театра после конца спектакля. Они мечтают сами играть и сыграть... всю «Турандот»...

Вот вам и тема для самостоятельной пантомимы цанни!

Приготовьте мне к следующей репетиции хотя бы грубую схему всей «Турандот» в форме пантомимы. Сюжет вам известен. Время на пантомиму вам отпускается... пять минут! Рубен — постановщик в первом составе цанни. Горчаков — во втором! ¹ А теперь снова за «черную работу». Еще раз все перемены декораций, всю работу с мебелью и реквизитом, с исполнителями. За дело, «влюбленные невидимки»!

Речь Вахтангова произвела большое впечатление не только на исполнителей ролей цанни, но и на всех нас. Как он знал природу актера! Чем и как его зажечь на подлинное творчество, от чего предостеречь! Ведь известно, что, как правило, влюбленность на сцене показывалась через сентиментальность, улыбочку, слащавость!

Удивительно, до чего по-другому заработали цанни. Они делали фактически все то же самое. По то невидимое и всегда осязаемое зрителем, что вдохновляет внутренне актера, наполнило все их действия, как бы приподняло их всех над площадкой сцены и пронеслось от эпизода к эпизоду по всему спектаклю.

Через два дня Симонов показывал Вахтангову пантомиму цанни, довольно четко и сжато копировавшую весь сюжет «Принцессы Турандот».

Получилась очаровательная, артистически исполненная миниатюра со многими остроумно найденными режиссером и актерами подробностями.

И тут Вахтангов опять удивил нас. Такова уж особенность его режиссерского таланта — удивлять, поражать окружающих яркими образными мыслями, каким-то особенным прозрением в образ, в отдельные детали, делающие будущий спектакль как-то особенно интересным.

— Неплохая работа, — сказал он, просмотрев пантомиму. — Быстро сделали. Мягко и остроумно. Хорошая доза иронии... Но сюжетик-то надо сыграть шиворот-навыворот.— И Вахтангов весело, хитро рассмеялся.

— У вас, дети мои, пантомима кончается, как и наша пьеса, благополучно. Это неверно! Мы должны «обмануть» зрителя! Пантомиму мы сыграем на фоне первого занавеса между «сценой ночи» и финалом пьесы, когда, невольно выдав себя Адельме, Калаф готов трагически погибнуть, явившись утром на суд к Турандот. Так вот в пантомиме пусть Калаф, то есть тот из вас, кто его изображает, погибает, Адельма — тоже, Зелима — тоже. И только Турандот торжествует!

Представляете! Ведь зритель видит, что персонажи пантомимы —

¹ Подготовить второй состав цанни одновременно с первым Вахтангов поручил мне, чем я, разумеется, был очень горд.

в своем роде персонажи пьесы. Сюжет пантомимы вкратце, в хорошо найденной вами форме также дублирует сюжет пьесы. Но вот он доходит до своей драматической кульминации. Калаф гибнет, видит зритель. Ну, значит, он в последней картине и погибнет, решает наш зритель. Другой логики восприятия сюжета у него не будет. И пот начинается последняя картина. Зритель настроен очень серьезно, он видит, что, действительно, Калаф разоблачен коварной принцессой. Вот он сейчас погибнет! Зрителю его жаль, настоящее волнение за судьбу Калафа охватывает зал (а нам только это и нужно!). Взмах кинжала Калафа! Точно так же убил себя десять минут назад в пантомиме его двойник!

«Ах!» — проносится по залу. — И вдруг счастливый поворот в судьбе. — Но еще может погибнуть Адельма, как она погибла в пантомиме.

И опять «ах!» в зрительном зале. И опять разрядку... А тут и наше «венчание».

Зритель поволнуется искренне, по-хорошему, по-человечески тепло. А это очень важно в театре — вызвать волнение, увлечь, взволновать зрительный зал!

Вахтангов угадал с необычайной точностью то, о чем он нам рассказал в тот вечер. Зритель принимал драматический финал сюжета иропической пантомимы за предвестие трагического финала пьесы. С трепетом ждал его в последней картине. И был так счастлив от того, что его взволновали, пробудили в нем искреннее человеческое сочувствие к судьбе Калафа, а потом хорошо обманули!

Ведь обмануть меня не трудно,
Я сам обманываться рад!

Эти слова поэта точно характеризуют процесс искусства.

Записи моих репетиций по «Турандот» подходят к концу.

Но мне представляется интересным сказать и о тех замечаниях, которые делал Вахтангов по отдельным эпизодам пьесы и по игре актеров.

Была у нас «сцена палачей». Внизу, под балконом Турандот, Вахтангов велел небольшое углубление площадки, которое вело к двери якобы подземелья, как он выразился, «густо заселить» Палачами (для этого потребовалось только четыре палача). Чтобы они нагляднее «пытали» Бараха и Тимура, к балкону была на блоке подпернута веревка, а на площадке поставлен деревянный куб — плаха.

Режиссеры честно репетировали эту сцену. Жестокая Турандот отдавала резким голосом Палачам различные приказания. Милая, хорошенькая Зелима—Ремизова умоляла пощадить ее отчима Бараха. Барак «страдал» во всю силу полученных им знаний в «искусстве

переживания». Тимур покорно подставлял голову под меч одного из палачей. На протяжении сцены ему раз пять отрубали голову.

Наконец, решили показать эпизод Вахтангову; сделали «страшные» гримы Палачам, искали и установили «мрачный» свет для подземелья, груды золота, которой соблазняли Бараха и Тимура (она помещалась на отдельном столике), подсветили дополнительными лампочками, скрытыми в самом блюде с золотым слитком.

Вахтангов просмотрел сцену. Задумался. Велел пройти эпизод еще раз. Потом еще раз.

— Вот вы меня вечно допрашиваете о том, что такое форма спектакля или отдельного сценического момента. Попробую вам продемонстрировать это на примере показанной вами сцены,— сказал он.

Вы внимательно прочли сцену. Вы ее «разобрали», то есть определили в ней, что к чему относится — взаимоотношения, действия,— поняли ее задачу: добиться признания Бараха и Тимура; вы даже стараетесь в меру эмоциональной одаренности каждого из вас «переживать» все события этого эпизода.

Но ведь эта сцена пыток не из какой-либо романтико-натуралистической мелодрамы Гюго. Это из нашей «Турандот»! Значит, она не может протекать в бытовом плане. Сохранив полностью ее содержание (и считая вашу работу над пей нужной и вполне добросовестной), необходимо это содержание обострить и найти сцене точный, слегка иронический внешний рисунок. Он не должен превалировать над содержанием, не являться самоцелью, но должен «держаться» сцену.

Сцена состоит из:

а) Пытки — палачи.

б) Мучения Бараха и Тимура. Кстати, пытка Тимура хорошо вами найдена—то, что ему без конца «рубят голову». Это останется без изменения.

в) Приказы Турандот, плач Скирины, спор Адельмы и Зелимы.

г) Золото — соблазн.

Дадим выражение, сиречь, форму, рисунок каждому из этих слагаемых, исходя из жанра нашего будущего спектакля и, разумеется, воображения режиссера плюс наилучшее ее воплощение актерами.

Возьмем сцену пыток... Я не могу смотреть на эти натуралистические нелепые гримы Палачей. У нас же нет ни одного доподлинно характерного грима в пьесе, а тут вдруг будет...

Вы хотели, чтобы лица были страшные. Вспомним. Когда в театральном обиходе (ведь наша «Турандот» несомненный продукт театра) лицо выглядит страшнее всего?..— Вахтангов на секунду задумался.— Предложений и предположений нет? Тогда решаю сам. Принесите проволочные маски, которыми вы закрываете лица во время уроков фехтования. Пока их несут, Палачи, накиньте поверх ваших основных

костюмов вон те мешки из грубого холста, что лежат в углу зала. Что в них было, Николай Михайлович? Они не нужны в хозяйстве Студии?

— Нет, Евгений Богратионович, не нужны. В них привезли сегодня новые дорожки для проходов между рядами в зале.

— Отлично! Отверстие для головы прорезали? Для рук тоже? Рукава закатайте. Рука палача всегда обнажена! Во всех пьесах всех жанров и эпох! Ага, принесли фехтовальные маски, отлично! Снимите усы и парики, грим смоете после репетиции. Так. Наденьте маски... Отлично! Чтобы зритель не сразу угадал аксессуар, перевяжите по-верх каждую маску тряпкой или лентой темного цвета. У одного палача по традиции выбит глаз, у другого болит зуб, третьего укусила оса в нос, про четвертого ничего не могу выдумать... Пусть сам актер фантазирует! Ну-ка, покажитесь!

Перед нами действительно стояли четыре невероятные фигуры в косо надетых, нелепых, грубых холщовых мешках, с лицами, наполовину закрытыми сетками, наполовину чем-то темным обвязанными. Быстрый на выдумку Бибиков надел еще на руки боксерские перчатки, за что сейчас же получил одобрение Вахтангова, поощрявшего всегда талантливую выдумку актера. Щукин заклеил пол-лица черпой глянцево́й бумагой (у нас были только три фехтовальные маски).

— Хорошо. Теперь, как надо пытаться? Вы старательно пытали Толчанова, беспрерывно (кстати, снимите с него все, кроме шаровар, в костюме никого не пытаются,— нигде этого не видел)... Это сразу предлагается глазу и слуху... Тем более, что Тимуру вы тоже беспрерывно рубите голову.

— Евгений Богратионович,—взмолился Толчанов.—У меня не такой торс, чтобы его обнажать целиком. Уверяю вас, это будет неэстетично!

— Пожалуй, вы и правы,—присматриваясь к «бицепсам» актера, согласился Вахтангов.—Что же вы предлагаете?

— Я приду завтра в телесного цвета сетке, и все будет, как вы хотите,—отвечал всегда сообразительный Иосиф Моисеевич.

— Оставить временно на Барахе легкое прикрытие,—вынес резолюцию Вахтангов.—А теперь, опять к пыткам! Значит, надо пытаться не все время, а раза три, не больше, за весь эпизод. По такой схеме: распоряжения Турандот с балкона — пятнадцать секунд пыток в подземелье; диалог Турандот с Зелимой и Адельмой — пятнадцать секунд второй порции пыток; гнев Турандот — третья пытка! Скирина стоит внизу, пожирает глазами золото и скульпт на одной ноте. Все завершается мгновенным прекращением пыток после известия о том, что сюда идет Альтоум, и после трагического монолога Адельмы. Мы его уже репетировали.

Что такое эти пытки сценически? Это страшная какофония звуков, криков, шумов, движений Палачей и дикие возгласы боли, «пляска смерти» Толчанова. Тимур же после очередного «усечения головы» спокойно ждет чего-то — он привык к тому, что царям всегда рубят головы.

Прорепетируем оба момента по отдельности. Приготовиться Палачам. Помните: пытайте Бараха, кто как может. Не забудьте, эпизод продолжается пятнадцать секунд! Начали!

И вот дико взвыли Палачи, шумовики загремели «ударными инструментами» — кастрюлями и сковородками. На Толчанова обрушился град «сокрушительных» ударов. Стоп. Зазвенел колокольчик Вахтангова, и все мгновенно прекратилось. Тимур вынул из кармана корочку черного хлеба и стал спокойно ее жевать.

— Ну и что же дальше? — раздался голос Вахтангова.— Почему остановились?

— Дальше текст Турандот,— подсказала Котлубай.

Ничего подобного! Дальше идет самый важный момент в сцене палачей, когда они отдыхают! Это должно быть страшнее всего: отдыхающие от невероятных усилий палачи! Существовала даже поговорка: «Не бойся палача пытающего, а бойся палача отдыхающего».

Такой поговорки, разумеется, не существовало и не существует. Но для необходимого акцента в работе фантазия Вахтангова не останавливалась ни перед чем. Попробовал бы кто-нибудь поспорить с ним, что такой поговорки не было от сотворения мира!

Но до чего же действительно выразительно получилось, когда Палачи пятнадцать секунд «работали» во всю мощь, а потом несколько минут «отдыхали»? Как, откуда Вахтангов нашел этот характерный штрих «пыток»? А он придавал между тем своеобразную и, что удивительнее всего, достоверную форму пыткам!

— К пыткам относится и поведение пытаемого,— продолжал совершенствовать найденное Вахтангов.— Самой «пытке» мы нашли рисунок. Тимуру «рубим» голову хорошо. Захава отлично отдыхает, что-то пережевывая, очевидно, накапливает силы еще на одно усекновение. А вот Толчанов еще «гол, как сокол». Это не в жанре пьесы и сцены — только честно «переживать» мнимую пытку. Это «дикий» — в том смысле, как говорят про «дикое» мясо на десне, «дикое» место среди полей — это «дикий», неоправданный натурализм!..

Любое ведь занятие может стать в жизни пыткой, если им заниматься из-под палки. Нет ли у вас такого, Иосиф Моисеевич? Поройтесь в памяти! Лучше, когда такое действие подсказывает память исполнителя, а не фантазия режиссера.

— Что-то припоминается,— подумав, ответил Толчанов.— Из всех видов легкой гимнастики я ненавидел только так называемый «бег на

месте», потому что преподаватель гимнастики, отставной офицер, степенел на этом упражнении и кричал на нас все время: «А ну, быстрее, еще быстрее! Еще...». И так до бесконечности.

— Великолепно! — обрадовался Вахтангов.— Ваша память подсказала нам отличную форму пытки. Значит, устанавливаем: как только Палачи вас начинают пытать, вы проделываете «бег на месте» и никаких других извивов чувств! И с каждой пыткой все быстрее! Как в гимназии! А для эффекта пропустим вам веревку под мышки, ту, что с балкона спускается. Попробуем!

Получилось отлично! Пятнадцать секунд бешеной работы Палачей и отчаянного «бега на месте» Толчанова, потом отдых Палачей; Толчанов, висящий на веревке, освободил все мышцы (это уж придумал сам актер, но это было так логично, уместно). Обмен мнениями и угрозы с балкона Турандот и Зелимы, и опять бег на месте под дьявольскую какофонию чудищ в холщовых мешках и фехтовальных масках! Все оттенял философ Тимур, спокойно дававший себе рубить голову. Схема сцены была найдена, она получила свою форму, свой рисунок.

Но Вахтангов, очевидно, не считал сцену завершенной, а преподанный нам урок законченным.

— Теперь поговорим о жителях на балконе,— объявил он.— Милые девушки, отчего вы так отчаянно кричите в своих хоромах? — последовал насмешливый вопрос, обращенный к Мансуровой, Ремизовой и Орочко.

— Разве мы кричим? — удивилась Мансурова.— Я хочу просто напугать Бараха с Тимуром и быть строгой к своим слугам-палачам.

— По-моему, когда любимая женщина начинает говорить «сахарным», певучим голосом, который должен обозначать, что она ангел кротости и душевной чистоты,— это самое страшное для всякого разумного мужчины. А палачей надо не пугать, а самим бояться их! — возразил Мансуровой Вахтангов, демонстрируя «сахарный голос».

— А мне как же защищать отчима? Я кричала, наверное, от задачи: «Остановите палачей! Пощадите Гассана!» — Я ведь знаю Бараха под именем Гассана?..— спросила Ремизова.

— А как просят своенравную, капризную женщину, которая от противодействия ее планам только распаляется? Бубнят ей все время одно и то же. Ей надоедает однообразие приема, она и остывает. Значит, условимся: в перерывах между пытками, когда Палачи отдыхают, Турандот райским голосом уговаривает Тимура и Бараха открыть имя неизвестного. Зелима, наоборот, таким нежным баском бубнит, что не надо никого мучить. Адельма чисто и четко, на полном внешнем безразличии (но с огромным внутренним волнением — она выучилась в плену подавлять все свои чувства) дает свои коварные советы прин-

цессе. Скирина у колонны стоит неподвижно и тянет одну ноту плача: «И... и... и...» — и жаждет, чтобы ее муж соблазнился на золото. Прорепетируем.

Еще чище стал рисунок всей сцены. Она приняла определенную форму, не только не потеряв при этом в своем содержании, а наоборот, усилила его тем, что придала интересное разнообразие каждому моменту данной картины.

— А теперь последнее! Плохо светится золото! Из чего оно сделано? — спросил Вахтангов.

— Из золотого стекла, чтобы сверкало! — отвечал Нивинский.

— Чудаки! Так надо тогда лампочку внутрь спрятать и лучше не одну большую, а десяток мелких от электрических фонариков. Можно это быстро сделать?

— Сейчас сделаем, — с готовностью ответил ответственный за освещение сцены в Студии инженер Попов, большой выдумщик на всякие эффекты.

— Так, значит, партитура сцены найдена. Пытай пусть идут в темноте — только отсветы золотого слитка освещают их! Всем палачам надевать фехтовальные маски, пожалуй, однообразно. Двое оставьте себе их, а двое заклеивайте часть лица черной глянцевой бумагой! Двое в мешках, а двое пусть будут в теннисных рубашках. А то грубо будет. Ритм всей сцены — бурный, энергичный. Когда идет пытка, девушки от ужаса прячутся за веера. Прошла пытка — освещение мягкое, бликами, а Турандот и ее приспешницы на прелестно звучащих голосах ведут спор, сколько и как еще «попытать» Бараха и Тимура...

— Золото готово! — сообщили Вахтангову.

— Ну, в последний раз! — как всегда, провозгласил он свой знаменитый клич. Мы уже по опыту знали, как далеко от этого «последнего раза» до действительно последнего!

Раздался ласковый и чистый голос Турандот — у Мансуровой действительно совершенно особенный, одной ей свойственный тембр голоса; забубнила низким рокотом свои сожаления Зелима, четко потребовала расправы с пленными Адельма.

Взревели Палачи, понесся в беге на месте Барах, пал ниц Тимур, погас свет и засияло (действительно, засияло!) золото, отбрасывая неровные блики на всю сцену казни.

Что и говорить, зрелище получилось эффектное!

Пятнадцать секунд пролетели, как единый миг, и вот в изнеможении развалились на ступенях входа Палачи, вытирая пот и расправляя усталые руки. Повис на веревке Толчанов. Присел и поднял голову к небесам Тимур — Захава, подкрепляясь корочкой хлеба. И зазвенели над ними голоса девушек...

— Еще раз то же самое!



ТИМУР — Б. Е. ЗАХАВА
«Принцесса Турандот»

Дружеский шарж Г. Б. Шукина

— Еще раз!

И вот опять страстно звучит монолог Адельмы, произнесенный Орочко с подлинно трагической силой. Опять повторяем выход Альтоума, приказывающего прекратить пытку...

— Ну как, обрела сцена свой рисунок, свою форму? — обратился к нам Вахтангов.— Или, может быть, опять кто-нибудь скажет, что мы добивались здесь не предельной выразительности сценической формы, логически связанной с содержанием, а лишь некоего отвлеченного гротеска. Что-то часто стали у нас некоторые без понимания истинного смысла применять это словечко!..

Вахтангов уделил много внимания и исполнителям ролей мудрецов китайского Дивана. И с ними он тщательно искал «зерно» образа.

Снова мы получили блестящий режиссерский урок — пример интереснейшей работы режиссера с актером над образом.

— Все вы делаете хорошо,— сказал однажды Мудрецам Вахтангов,— но вот какого-то последнего мазка, который кладет в уголок глаза художник и который решает подчас судьбу портрета,— этой вот изюминки вы еще не нашли в своих ролях. Поищем вместе.

Давайте, сделаем так. Вы, пятеро, садитесь друг против друга. Один остался без визави. Я сяду против Балихина. Теперь давайте все думать о чем-нибудь очень наивном, глядя друг на друга и сожалея, что ваш напротив сидящий не знает, какой мудростью владеете уже вы. А Басов — Альтоум пусть по малейшим нашим знакам разгадывает, о чем сожалеет каждый из его мудрецов.

И вот Володя Москвин сел на некотором расстоянии против Жильцова, Горюнов — против Королева, а Балихин — против Вахтангова. Во главе всего ареопага устроился Басов. Одним глазом, как нам казалось со стороны, все Мудрецы следили за Вахтанговым.

— Альтоум может начинать «разгадывать» нас, когда захочет,— «безличным» голосом, не выходя, очевидно, из образа Мудреца, подал реплику Вахтангов.— А мы будем молчать, и потом только, когда он попробует угадать мысли всех, честно признаемся ему, о чем мы думали.

— Жильцов думает о том, что Ваня Москвин, конечно, спросит у отца, как ему играть Мудреца,— вдруг сказал Басов.

— А Ваня думает о том, что у Жильцова свирепый вид.

— Толя Горюнов посмеивается про себя, решив, что он все равно обманет всех, а Борис Мефодиевич¹ не знает, к чему ему прицепиться в Толе.

— Балихин думает о том, что у вас нет одной пуговицы на жилетке, а вы... вы думаете о карандаше в руках Володи Балихина...

¹ Б. М. Королев.

Ну-с, кто в чем признается?— опять-таки не теряя сосредоточенности, с которой он действительно, казалось, изучал карандаш в руке Балихина, однотонно спросил Вахтангов.— Я признаюсь, что думаю о карандаше Балихина... а почему, скажу позже.

Удивительно, что все Мудрецы признали правильность наблюдений своего мудрого царя.

— Так-с,— сказал Вахтангов,— не вышло! Применим другой способ. Сядьте все против меня. Нам нужны не мысли людей вообще, а мысли мудрецов. Да еще сказочных, да еще сатирических. Неужели никто из вас не вспомнил мудрецов Свифта из Академии в Лапуту, а, впрочем, вы ведь читали, наверное, одного Гулливера, а вторую часть его путешествий только перелистали, в лучшем случае. А в ней-то вся свифтовская сатира и заключена.

Значит, во-первых, перечитать вторую часть приключений Гулливера, а, во-вторых, попрошу: Жильцова задуматься о том, как раскормить муху до размеров слона,— это не мое, это Горького. Через пятьдесят минут сделаете нам сообщение на эту тему. Горюнову решить задачу о том, как плести кружева из лунных лучей; Королеву помечтать о пользе иметь три пары ушей для человека и где их распределить целесообразнее всего; Балихину — как в три минуты сосчитать все линии на любой ладони руки; Москвину разработать способ изготовления березовых веников из песка...

Пять минут сидите, обдумывайте ваши научные сообщения па эти темы, а я расскажу, что я думал, наблюдая за карандашом в руках Балихина.

Хорошо бы, думал я, сделать из этого карандаша зонтик. Как? Его можно посадить в землю, поливать. Ведь он из дерева и обязан расти. Может быть, он из пальмового дерева? А пальма — это тот же зонтик, если срубить ее и носить на плече. Конечно, для этого нужна сила, но если я поступлю в цирк, то могу развить свои мускулы... Ну, как дела у Мудрецов. Жильцов готов?

— Евгений Богратионович, я, честное слово, не знаю, как из мухи сделать слона...

— А почему у меня из карандаша выходит зонтик?

Так ведь это, простите, что-то вроде бреда...

— А мудрецы всегда бредят. Может быть, нам всем и не хватает умения мудро бредить! Как дела у Балихина?

— Я думаю, Евгений Богратионович, что для того, чтобы сосчитать все линии на любой ладони, надо прежде всего отрезать эту ладонь; затем, поместив ее под самый большой телескоп в мире, собрать консилиум из лучших хиромантов, математиков и астрологов, предложить им дать проекцию ладони, увеличенную в десять тысяч раз, на луну.

— Ну, что же, это серьезное, деловое предложение,— с невозмутимым спокойствием отвечал Вахтангов, спрятав от нас свои глаза.— Продолжайте его разрабатывать. Я уверен, что из вас выйдет великий мудрец!

Довольный Балихин погрузился в дальнейшее изучение своей проблемы.

За удачным «бредом» Балихина последовали довольно-таки примечательные «изыскания» в порученных им областях Королева, Москвина и Горюнова. Дольше других упрямылся, очевидно, уж очень разумный в своем образе мыслей, Жильцов. Однако через полчаса и он сдался, «забредил».

Тогда Вахтангов предложил всем Мудрецам хором, но совсем тихо, «бредить» на свои темы.

Мы стали свидетелями забавнейшего зрелища: с серьезным выражением лица, почти не жестикулируя, полусшепотом «бредили» наши товарищи, слегка покачиваясь в такт музыке Мудрецов, которую велел играть также очень тихо Вахтангов.

— Приложите теперь указательный палец каждый к своему мудрейшему лбу,— попросил Вахтангов.

Примитивнейший жест в соединении со сложным монологом, произносимым почти про себя, создал поистине наивнейшие и полные юмора фигуры.

— А нам когда-нибудь вы уделите хоть пять минут? — подняли бунт Рабыни.

— Вы верите, что вы красавицы?— спросил их в ответ Вахтангов.

Актрисы не могли ведь ответить: «Да, верим». Слишком тонка грань между красотой на сцене и в жизни. Разве может какая-нибудь девушка признаться, что она на сцене лучше, чем в жизни!

— Хорошо, подойдем к вопросу с другой стороны,— понял колебание Рабынь Вахтангов.— Знакома ли вам наполеоновская пословица: «Плох тот капрал, который не мечтает стать маршалом»?

Рабыни единодушно подтвердили, что пословица им знакома.

— А другая: «Плоха та служанка, что не мечтает женить на себе хозяина»?

Рабыни, поколебавшись, согласились, что такие случаи возможны в жизни.

— Так вот ваше «зерно»: хочу стать Турандот, но я так воспитана, что почти ничем не могу этого показать зрителю и, конечно, придворным Альтоума, а особенно своей ближайшей соседке по сцене — Рабыне. Заметьте, я ввернул маленькое слово «почти». Вот этим «почти» во взглядах, бросаемых уголком глаза на Калафа, вы и должны орудовать.

— А за Альтоума нельзя попытаться выйти замуж? — спросила самая бойкая из Рабынь — студийка Шухмина.

За Альтоума? — удивился Вахтангов.- Ну, знаете, это даже мне не приходило в голову. Это уже верх фантазии. Впрочем, я не возражаю. Старик все равно заскучает, лишившись дочери. Берите себе Альтоума!

— А друг друга мы ведь тихо ненавидим? — кротким голосом спросила другая Рабыня с ласковой поволокой во взгляде,— то была Алексеева!

— А я вот всех люблю! — совершенно искренне воскликнула Ремизова.

— Малютка! — твердо отрезали взрослые Рабыни — Русинова и Синельникова, хотя их возрастные даты не намного ушли от Ремизовой, «самой молодой актрисы театра», как представляли ее зрителям на параде.

— По-моему, если вы будете ежедневно отводить на такие перепалки полчаса,— мягко иронизировал Вахтангов,— много шансов за то, что «зерном» Рабынь вы все овладеете блестяще!

Вахтангов смеялся, а вслед за ним и все мы во главе с группой Рабынь. Но даже этот легкий разговор режиссера с актрисами накладывал впоследствии незаметный постороннему взгляду, но все же внутренне ошутимый налет иронии на эти безмолвные роли. Женственность и лукавство отлично уживались в образах наших «соперниц» Турандот.

Работал Вахтангов и с Захавой над образом Тимура, старика, отягченного горем потери жены, сына и своего царства. Но Захава был едва ли не самым опытным и зрелым среди исполнителей «Принцессы Турандот» актером. Глубокое внутреннее оправдание яркой, острой формы сценического образа было знакомо Захаве еще по отлично сыгранной им роли доктора в пьесе Метерлинка «Чудо св. Антония». Поэтому сложнейшая задача — сочетать подлинно трагические ноты в роли Тимура с секундами горькой иронии над своей роковой «царской судьбой» — ему удалась без особого труда.

Счастливо найденный им рисунок роли был почти без поправок принят Вахтанговым.

* * *

Приведенные в этой главе книги записи репетиций Вахтангова — это лишь немногочисленные фрагменты большого творческого процесса по созданию спектакля «Принцесса Турандот».

Кто-нибудь из непосредственных участников спектакля, вероятно, со временем восстановит его полностью. Для меня же эти записи важ-

ны как уроки по режиссуре, как живое свидетельство воспитания театральной молодежи нашим замечательным учителем — Е. Б. Вахтанговым.

Хорошо известен весь предвыпускной период «Принцессы Турандот», последняя ночная генеральная репетиция с Вахтанговым.

Затем показ спектакля Московскому Художественному театру и его студиям.

У Евгения Богратионовича было замечательное правило: свои постановки, свою педагогическую работу в различных студийных группах обязательно «сдавать», как он выражался, Станиславскому, Немировичу-Данченко, коллективу Художественного театра и своим товарищам по Первой студии.

Об этом он часто упоминает в своих дневниках, справедливо считая, что таким образом устанавливается органическая связь его режиссерской и педагогической деятельности с учением Станиславского и творческой жизнью МХАТ.

Поэтому в торжественный день первой генеральной репетиции «Принцессы Турандот» в зрительном зале находился почти весь актерский состав МХАТ и его студий во главе со Станиславским.

Вахтангов на репетиции не присутствовал. Болезнь приковала его к постели. Но своего правила он не нарушил. В этот вечер он с д а в а л спектакль Станиславскому, Художественному театру, своим старшим и младшим товарищам по искусству.

Зрителям этой столь важной для него репетиции Вахтангов написал письмо, которое в прологе к спектаклю прочел Ю. А. Завадский, исполнявший роль Калафа.

Обращаясь в своем письме ко всем присутствовавшим в зале, Вахтангов рассказывал о сложном творческом пути Студии, спектакль называл всего лишь лабораторной работой, а найденную форму, единственно возможной для сценического решения пьесы Гоцци «Принцесса Турандот»; писал о трудном искусстве воспитания актера на основе учения Станиславского, о планах и мечтах Студии на будущее.

Затем Вахтангов представлял зрителям своих учеников — участников спектакля, подчеркивая, что многие сегодня впервые выступают на сцене.

Он счел необходимым сказать в письме и об оркестре, состоящем из студийцев, игравших «на всех инструментах, вплоть до гребешков».

Вахтангов называл художника спектакля — Игнатия Игнатьевича Нивинского — и художника по женским костюмам — Надежду Петровну Ламанову.

«Фраки работы... об этом лучше не говорить»,— так заканчивал свое обращение к зрителям Вахтангов, как бы подчеркивая веселой шуткой, что никак не внешняя форма, костюмы и декорации определяли для него смысл и содержание новой работы Студии.

Письмо Вахтангова к зрителям сыграло большую роль. Оно перебросило со сцены в зал невидимый мостик взаимного доверия, которое всегда так необходимо актеру, впервые выступающему в новой роли, театру, отдающему на суд публики свою новую постановку.

Зрители тепло, по-дружески приняли обращение Вахтангова.

С искренним увлечением, заразительно смеясь и удивляясь неожиданностям режиссерской фантазии Вахтангова, смотрел на сцену Станиславский.

В первом же антракте он позволил по телефону Евгению Богратионовичу и сообщил ему о большом успехе спектакля. Закончив разговор, Константин Сергеевич на секунду задумался.

— Может быть, в следующем антракте мне поехать к Евгению Богратионовичу? — обратился он к тем из студийцев, кто присутствовал при его разговоре с Вахтанговым.— Это ведь кажется недалеко?

Все горячо поддержали намерение Станиславского. Мне было поручено сопровождать Константина Сергеевича. Решили не предупреждать ни о чем Вахтангова. Лишний час волнения, ожидания... Будет ли иметь второй акт такой же успех, как первый? Не переменит ли своего решения Константин Сергеевич?

Опасения оказались излишними. Второй акт прошел хорошо. Я нанял заранее извозчика, постарался, чтобы Константин Сергеевич был крепко закутан, посадил его в сани, и мы поехали к Вахтангову.

Пока Станиславский раздевался в передней, я успел пройти в комнату Евгения Богратионовича. Он лежал в постели на высокоподнятых подушках.

— Я знаю... мне только что позвонили о приезде Константина Сергеевича,— предупредил он мое сообщение.

Взгляд Вахтангова скользнул мимо меня. В дверях комнаты стоял Станиславский.

— Я с мороза... Только, пожалуйста, не волнуйтесь. Все идет прекрасно. Поздравляю вас... Актеры Художественного театра в восторге. Добронравов смеется на весь зал...— согрелая руки и пристально вглядываясь в Вахтангова, проговорил Константин Сергеевич.

— А вы, вы сами, Константин Сергеевич, принимаете нашу работу?

Глаза Вахтангова, подернутые грустью, с волнением были обращены к Станиславскому.

— Принимаю. То, что я видел, талантливо, своеобразно и, что самое главное, жизнерадостно!

Признание Станиславского много значило для Вахтангова. Его лицо просветлело, он глубоко вздохнул. Станиславский присел возле кровати, взял в свои большие руки горячую руку Вахтангова.

— Не волнуйтесь. Берегите силы. Они вам еще понадобятся... А успех блистательный. Молодежь очень выросла.

— Правда! Завадский, Щукин, Орочко? — называл имена актеров Вахтангов.

— Да, у Завадского есть шарм, обаяние,— отвечал Константин Сергеевич. Щукин великолепно нашел характерность. Орочко искренне, глубоко чувствует драматизм своей роли... Прелестны Мансурова, Ремизова...

— Вы им верите? Я требую, чтобы они по-настоящему жили на сцене, плакали, смеялись...

— Любовь, ревность, радость и горе — это вечные чувства, зритель их хорошо знает. Они его заражают со сцены только тогда, когда актер ими по-настоящему живет. Вы многого добились от актеров... Сегодня вы нас покорили, победили...

Глаза Станиславского, его руки, пожимавшие руку Вахтангова, казалось, стремились передать Вахтангову то радостное волнение от спектакля, которое он привез с собой из зрительного зала на Арбате.

Вахтангов это чувствовал и всем существом как бы вбирал в себя отблески огней зала и сцены, сверкавшие в глазах Станиславского.

Станиславский встал.

— Не следует затягивать антракт... Поправляйтесь скорее. И хорошо отдохните... Вы не бережете себя,— очень серьезно сказал он.

— Так много еще надо сделать! «Турандот» — это еще только эскиз для будущих работ Студии.— Спасибо, бесконечное спасибо, что приехали,— отвечал Евгений Богратионович.

Несколько секунд и Станиславский и Вахтангов молчали. Бережно, но крепко еще раз пожав руку Вахтангову, Константин Сергеевич вышел из комнаты...

В зрительном зале, на сцене и за кулисами ждали возвращения Станиславского. Он вошел в зал, взволнованный, сосредоточенный. Открылся занавес, и спектакль продолжался со все возрастающим успехом.

По окончании спектакля зрители послали Вахтангову обращение — благодарность за чудесный спектакль, а Станиславский позвонил Евгению Богратионовичу, еще раз поздравил его от себя и от Художественного театра с большой творческой победой.

* * *

«За двадцать пять лет существования Художественного театра таких побед было немного. Вы нашли то, чего так долго и тщетно искали

многие театры»,— писал К. С. Станиславский больному Вахтангову в день генеральной репетиции «Принцессы Турандот».

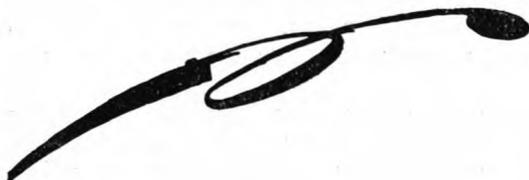
«Да, создатель этого спектакля знает, что в старом надо снести, а что незыблемо. И знает как... В чем-то этот мастер еще откажется от призрачной новизны, а в чем-то еще больше хватит нас, стариков, по голове, но и сейчас нам «и больно, и сладко», и радостно, и жутко. И моя душа полна благодарности и к самому мастеру, и к его сотрудникам»,— записал Вл. И. Немирович-Данченко в книге почетных гостей.

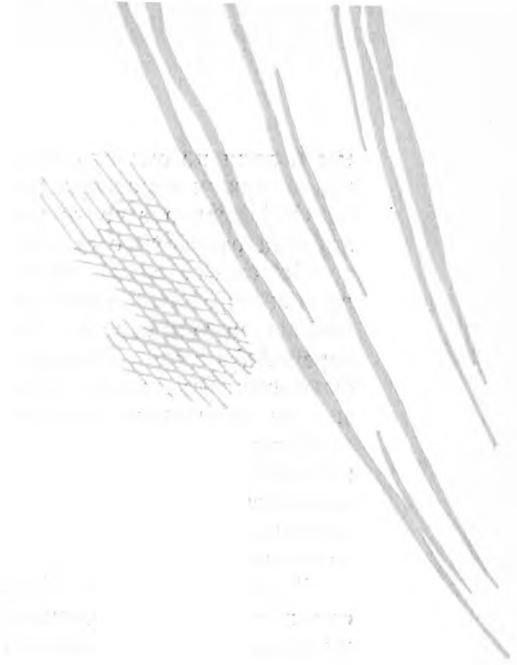
И как бы продолжая эту мысль об особенностях творчества Евгения Богратионовича, Вл. И. Немирович-Данченко в 1922 году, на траурном заседании, посвященном Вахтангову, говорил:

«Вахтангов в своем творчестве не стремился оторваться от Художественного театра, но он оторвался от худых традиций Художественного театра. Что это за традиции? Это тот натурализм, от которого Художественный театр сам хочет оторваться... От этого натурализма, серого, нудного, Вахтангов оторвался с какой-то стихийной стремительностью...».

Едва ли можно охарактеризовать творчество Вахтангова лучше, чем это сделал Владимир Иванович.

Ни одну из своих постановок последнего периода Вахтангов не рассматривал как выражение своего творческого credo, как осуществление своих основных творческих устремлений. Сказка о прекрасной китайской принцессе явилась для Вахтангова поводом рассказать московским зрителям о коллективе Третьей студии. И рассказал коллектив о себе искренне, правдиво, заразительно. Рассказал о своей юности, о радости творчества, о своей любви к жизни, к искусству, к театру, о своей вере в будущее...





Заклосение

Восстанавливая в памяти все наши занятия с Е. Б. Вахтанговым, еще раз осмысливая все его театральное наследие, я прихожу к выводу и, очевидно, не оригинальному, что творческая деятельность Вахтангова требует самого тщательного изучения, самой широкой популяризации среди театральной молодежи.

Работая над этой книгой, я не ставил себе задачу полностью воссоздать все стороны творческой деятельности Вахтангова, теоретически обобщить особенности его режиссуры. Это сделают театроведы, историки театра. В своих трудах они, несомненно, глубоко и всесторонне осветят всю многогранную деятельность этого замечательного режиссера-искателя, покажут его роль и значение в становлении советского театра, проанализируют его ошибки и заблуждения на пути создания нового искусства, созвучного революционной эпохе.

Я же попытался воссоздать лишь одну из практических сторон деятельности Вахтангова, рассказать лишь о том, непосредственным свидетелем чего я был. Но в пределах и этой, несколько ограниченной те-

мы нельзя не сказать несколько слов о живых традициях одного из талантливых советских режиссеров, о театре его имени.

О Вахтангове часто вспоминали в последние годы, когда жаловались на отсутствие смелых спектаклей в репертуаре наших театров.

Да, спектакли Вахтангова, вызывавшие и в дни их появления много споров, были всегда своеобразны и отличались предельной театральной выразительностью. Говорили, что это результат богатейшей режиссерской фантазии Евгения Богратионовича. Это безусловно. Творческая фантазия Вахтангова всегда была ключом. Но сказать только это — значит не сказать главного об этом талантливом режиссере.

Неуемная изобретательность Вахтангова, удивительное чувство сценической формы, его способность с какой-то скульптурной точностью находить яркий, острый рисунок каждой роли — все это всегда было подчинено мысли, стремлению как-то особенно впечатляюще донести содержание.

Работая в Студии, Вахтангов много экспериментировал; он учил своих учеников, а нередко и сам учился на самых различных сложных приемах добиваться яркого спектакля.

Поиски новых средств театральной выразительности составляют значительную долю его творческих усилий.

Можно было бы специально изучать те интересные сценические приспособления, те внешние детали, которые Вахтангов подсказывал своим ученикам, для того чтобы острее отточить роль, сделать ее яркой и по-особому броской, мы бы сказали, истинно театральной. Но все это отнюдь не ради внешней зрелищности.

Примеров этой яркой режиссерской фантазии, подчиненной содержанию пьесы, стремлению как можно сильнее эмоционально воздействовать на зрителя, можно привести много. Если он предлагал, например, в спектакле «Турандот» исполнителю роли царя Тимура опираться вместо дорожного посоха на так называемый откос, которым укрепляют в театре декорации, то хотел этим подчеркнуть, что действие происходит не в подлинном доисторическом Китае, а в сказке, разыгрываемой на подмостках сцены.

Предлагая надеть на голову цанни простой чулок вместо стилизованной шапочки слуг просцениума итальянской комедии или же советуя не скрывать, что костюмы масок надеты поверх фраков, он говорил этим зрителю — мы не реставрируем старую форму театрального представления, а ищем новые элементы народного театра.

Но не в них, не в этих примерах, не в этих внешних приемах лежит разгадка своеобразия постановок Вахтангова. Она состоит в том, что для каждой постановки он долго и мучительно искал наиболее выразительную форму. Ту единственно возможную (по его мнению) форму, те средства театральной выразительности, которые полнее выража-

ли бы идею данной пьесы, ее стиль и жанр. Это была его главная задача.

Вспоминая последние работы Вахтангова -- «Чудо св. Антония» М. Метерлинка (во второй редакции), «Эрика XIV» А. Стриндберга, «Гадибук» А. Анского, «Принцессу Турандот» К. Гоцци, «Свадьбу» и «Юбилей» А. Чехова,— отчетливо видишь, что Вахтангову в этих спектаклях удалось достигнуть той высшей формы сценической выразительности, которую он называл словом «гротеск». Гротеск в понимании Вахтангова ничего общего не имеет ни с грубым преувеличением, ни с вульгарным примитивным шаржем.

Осуществляя спектакль «Принцесса Турандот», Вахтангов не ставил перед собой задачу во что бы то ни стало развлечь зрителя. Нет, ему хотелось немного поимпровизировать на тему о том, что жизнь актера это особенная жизнь человека, подобно тому как в опере Леонкавалло «Паяцы» иногда трудно отличить, где драма пьесы переходит в драму артиста.

А работая над водевилем Чехова «Юбилей», Вахтангов пытался поставить все «вверх ногами» потому, что хотел в острейшем сценическом рисунке зло осмеять или, вернее, как бы в конденсированной форме показать закулисную сторону жизни, нравов чиновно-бюрократической среды старой дореволюционной России.

— Всю свою жизнь,— говорил Вахтангов,— актер разгадывает для себя те творческие загадки в искусстве, которые задает ему, подобно Турандот, «капризная принцесса» — жизнь. И далеко не все эти загадки имеют счастливый конец. Судьба многих актеров трагична, как судьба незадачливых предшественников Калафа.

Сюжеты сцены — это сюжеты жизни.

Воплощать на сцене «сюжеты жизни», ярко воссоздавать человеческие характеры — это все труд актера, труд радостный, а порой и очень мучительный. К этому большому труду я призываю вас...

Мечты его шли еще дальше, планы его были грандиозны, и в основе их всегда лежала большая философская мысль, облеченная в острейшие театральные формы.

Вахтангов утверждал право режиссера и актера на самое смелое образное мышление, на самое яркое его сценическое выражение. Он искал театра романтического, поэтического, театра сильно выраженных страстей и остро очерченных конфликтов.

Он считал своей важнейшей задачей внести в театр искусство большое, сильное, как можно более полно выражающее современную ему жизнь.

Вахтангов был зрелым и, несомненно, очень талантливым мастером сцены, всегда искавшим своего собственного, ему одному свойственного решения пьесы.

Работая с актером над созданием образа, он добивался предельного правдоподобия характера, истинности происходящих в пьесе событий в самой, казалось бы, неправдоподобной ситуации. Таков был его режиссерский прием. На репетициях он создавал нередко самые невероятные, на первый взгляд, положения, чтобы внутренне оправдать острый рисунок роли.

Он помогал актеру в таких случаях находить правду в том, что порой казалось невозможным оправдать.

Вахтангов идеально знал природу актера и умел натолкнуть, подсказать ему то именно действие, то приспособление, ту мизансцену, ту эмоциональную окраску, которые помогли исполнителю кратчайшим путем решить поставленную перед ним творческую задачу. Для этого он и самого себя включал в действие, в процесс воплощения образа актером.

Каждую репетицию он считал нужным организовать, проводить так, как этого с е г о д н я требовала степень подготовки спектакля.

Для него не существовало понятия разбора пьесы вне действия («за столом», как теперь говорят). Действие возникало как основа работы актера и режиссера в первую же минуту его прихода на репетицию.

Сцену как место действия актера он считал величайшей реальностью и в то же время местом, где все условно.

— На сцене актер окутан атмосферой лжи,— говорил нам Вахтангов.— Товарища зовет отцом, выдает чужие слова за свои, картонные картины принимает, как настоящие. Моменты, когда актер делает эту ложь своей правдой, есть моменты творчества, искусства.

Вера актера в реальность несуществующего передается зрителю. Зритель живет вместе с жизнью актера до того момента, пока актер сам продолжает верить, пока не представляет. Как только актер не до конца убежден, что все происходящее с ним правда, зритель это чувствует, начинает уходить от актера, смотреть на него со стороны; он будет, может быть, даже удивляться его игре, но уже не поверит, что ему, например, больно по-настоящему, что он страдает.

— Что значит — верить? — спрашивал Вахтангов. Верить, что это не тетрадь, а коробка шоколада нельзя, потому что ясно, что у вас на репетиции в руках тетрадка. Раз актер сам видит, что у него в руках тетрадь, он не может поверить, что она — шоколад, но он может заставить себя относиться к тетрадке, как к коробке с шоколадом. Это только и нужно, для того чтобы сценическую правду сделать своей правдой.

— Актер знает, что перед ним не король Лир, а его товарищ. Следовательно, он не может поверить, что это Лир, но может начать относиться к товарищу, как к королю.

— Эти перемены отношений по своему произволу мы и называем верой. «Поверьте, что на этих пустых стульях сидят люди»,— это не значит: «увидьте тут людей». Последнее требование было бы требованием галлюцинаций, а не актерской веры. Нужно сказать: сумеете отнестись к этим стульям так, как бы вы к ним отнеслись, если бы на самом деле на них сидели люди...

Да, Вахтангов высоко ставил вопросы мастерства. Он знал основные законы развития этого мастерства: для каждой новой работы актера — новый драматургический материал, новый прием его сценического решения.

Только эти два принципа совершенствуют мастерство актера, оттачивают его грани.

И от режиссера он требовал лишь одного: к каждой новой своей работе относиться, как к первой своей постановке в жизни. Можно начинать ставить ее с любого места сюжета, если есть уверенность, что, решив кульминацию его, решишь и все, что группируется вокруг кульминационного момента. Организовать все занятия, какие нужны исполнителям, так, чтобы они могли ярко, выразительно решать свои действия, выявлять характеры своих героев.

— Не бояться признаков незнакомого жанра, но каждый жанр решать от тех особенностей, которые ему присущи. Брать себе в помощь художника не как оформителя пьесы, а как соавтора по режиссуре, единомышленника по взглядам на искусство театра. Уважать автора, но не становиться перед ним на колени. Помнить, что театр обязан силой талантов актера, режиссера, художника, композитора обогатить драматурга, сделать его произведение зримым и волнующим.

— Театр должен потрясать зрителя,— тысячу раз говорил нам Вахтангов.— Потрясать потому, что перед зрителями на сцене проходит жизнь, в которой действуют, переживают и радуются люди.

В спектаклях Вахтангова все жило, все действовало.

Можно по-разному относиться, по-разному воспринимать спектакли, поставленные Вахтанговым, но одно остается несомненным. В итоге работы над постановками «Чуда св. Антония», «Свадьбы», «Принцессы Турандот» выросла группа замечательных актеров советского театра во главе со Щукиным, Симоновым. Они продолжали и развивали традиции Вахтангова.

Нелегко было ученикам, рано потерявшим своего учителя. Они ошибались, терпели подчас горькие неудачи, но остались верны ему в главном:

«Искать! Всегда искать! В современной ли теме, в классике — искать!»

Эти живые, страстные поиски своего собственного пути к большому, волнующему искусству выделяют театр имени Евг. Вахтангова на одно

из первых мест среди многих талантливейших театральных коллективов Советской страны.

И постановка вахтанговцев «Егор Булычов...», где впервые на советской сцене с такой силой прозвучал Горький, и ставший историческим спектакль «Человек с ружьем» Н. Погодина, вдохновенно передававший революционную романтику великих дней гражданской войны, и многие другие постановки русской и западной классики, пьес советских авторов, отличающихся ярким своеобразием и горячим дыханием жизни, могли появиться потому, что театр верно следовал лучшим традициям Вахтангова, обогащал и развивал их творчески, используя богатый опыт и достижения всего советского искусства.

Ученики Вахтангова не нарушили и другого принципа, завещанного им учителем. Они не замкнулись в той группе, которая существовала и работала с Евгением Богратионовичем. Они звали к себе всех, кто следовал его заветам в сценическом искусстве. Поэтому мы находим сейчас в труппе театра имена актеров, какими гордился бы Вахтангов, так же как и своими первыми учениками. Именно потому и работает так интересно Театральное училище имени Б. В. Щукина. Здесь с подлинной самоотверженностью воспитывают старшие мастера театра в лучших традициях Вахтангова молодые актерские силы как для своего, так и для других театров страны.

Хочется напомнить это не потому, чтобы произнести слова похвалы своему учителю, а потому, что слишком упрощенно поступают те, кто отделяют жизнь и творчество учителя от творческой жизни его учеников.

Нередко слышишь: «Ну, как судить о Вахтангове, когда он сделал так мало — пять-шесть постановок! Вот, если бы он был жив сейчас, мы бы посмотрели».

Почему же не посмотреть?

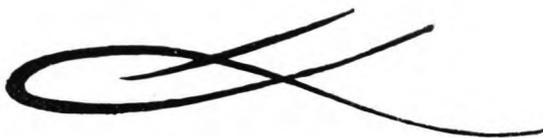
Вот хотя бы спектакли последних лет: «Егор Булычов...» и «Фома Гордеев» Горького, «Человек с ружьем» Погодина, «На золотом дне» Мамина-Сибиряка, «Перед заходом солнца» Гауптмана, «Горя бояться — счастья не видать» Маршака, пьеса молодого советского драматурга Алешина «Одна», «Филумена Мартурано» Э. Де Филиппо,— во всех этих спектаклях ощущаются яркий темперамент, пытливая мысль вахтанговских исканий, его острое чувство современности.

Наконец, пройдитесь в антракте по светлым широким кулуарам и фойе театра. Перед вами возникнет живая история театра, так полно представленная на стендах в эскизах художников, в фотоснимках актеров, композициях режиссеров. Здесь сцены из тех спектаклей, которые хвалили, и из тех, которые крепко, и подчас совершенно справедливо, ругали.

Вся история театра — это яркое подтверждение того, что традиции

Вахтангова живут, живут вот уже тридцать пять лет. Традиции эти ясно выражены в той мужественности и смелости, с которой вахтанговцы отстаивают свой путь в искусстве, в той правде чувств и глубине мысли, в той яркости и отточенности формы, в той изобретательности творческой, которые отличают лучшие спектакли вахтанговцев. И, наконец, в том, какое активное участие принимает Театр имени Евг. Вахтангова в деле дальнейшего развития искусства социалистического реализма.

Учитель живет в учениках!





КАРАГОЩЦИ

Клитор

МАЦКИ
„ТУРАНИДОТ“

ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ.

Сказка в 4-х действиях и 7-ми картинах.

Перевод с итальянского М. А. ОСОРГИНА.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Алпоум, кипайский император.	О. Н. Басов.
или	И. Н. Лобашнов.
Турандот, кипайская принцесса, его дочь	Ц. Л. Мансурова.
или	М. Н. Грачева.
Адельма, тапашарская княжна, рабыня Турандот	А. А. Орочко.
Зелима, рабыня Турандот	А. И. Ремизова.
или	В. К. Львова.
Скирина, мать Зелимы	Е. В. Ллуданская.
или	В. Д. Бендина.
Тимур, аспраханский царь	Б. Е. Захава.
или	Н. О. Туроев.
Калаф, его сын	Ю. А. Завадский.
или	Л. М. Шихматов.
Барах, под именем Гассана, вос- питатель Калафа	И. М. Толчанов.
или	В. В. Балихин.
Измаил	К. Я. Миронов.
или	А. В. Жильцов.
	И. П. Яновский.
Панпалоне, секретарь Алпоума	И. М. Кудрявцев.
или	Л. П. Русланов.
Таршалья, Великий Канцлер	Б. В. Шунин.
или	О. Н. Басов.
Труффальдино, начальник евну- хов гарема Турандот	Р. Н. Симонов.
или	А. И. Горюнов.
Бригелла, начальник стражи	О. Ф. Глазунов.
или	А. Д. Козловский.

Мудрецы, члены Ди- вана	В. В. Балихин, А. И. Горюнов, А. В. Жильцов, Б. М. Королев, В. И. Москвин.
Рабыни Турандот	Е. Г. Алексеева, В. Л. Головина, Н. П. Русинова, И. И. Сластенина, А. И. Степанова, Т. М. Шухмина.
Рабы	В. И. Белянкин, В. В. Куза, И. П. Яновский, Т. М. Шухмин.
Слуги просцениума	А. П. Алексеева, З. И. Бажанова, В. Д. Бендина, Т. В. Берин, Е. Ф. Иванова, В. К. Львова, А. М. Наль.

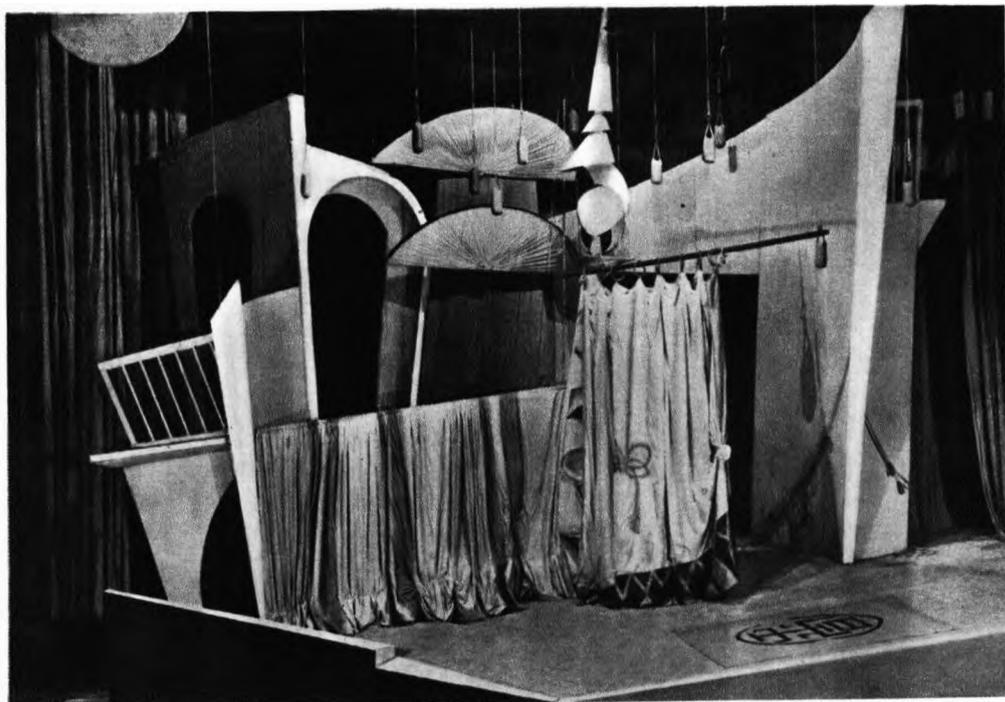
Постановка **Евг. ВАХТАНГОВА.**Художник **Иги. Нивинский.**Дамские платья **Н. П. Ламановой.**Мужские головные уборы **И. С. Алексеевой.**Музыка **Н. И. Сизова и А. Д. Козловского.**Оркестр — **Школа Студии.**Режиссеры: **К. И. Котлубай,
Ю. А. Завадский,
Б. Е. Захава.**Программа спектакли
„Принцесса Турандот“Заведующий Постановочной Частью **И. М. Горчаков**



Парад
(представление участников спектакля публике)



Эскиз декораций первого акта
(зал заседаний членов Дивана)
Художник Игн. Нивинский



Эскиз декорации второго акта
Художник Игн. Нивинский



Маски оповещают о начале спектакля



Актеры надевают детали костюмов



Альоум — О. Н. Б а с о в



Турандот — Ц. Л. Мансурова

Калаф — Ю. А. Завадский





Ночная сцена
(Скирина у Калафа)
Сцена третьего акта



Ночная сцена
(Адельма у Калафа)
Сцена третьего акта

Адельма — А. А. Орчко



Зелима — А. И. Ремизова

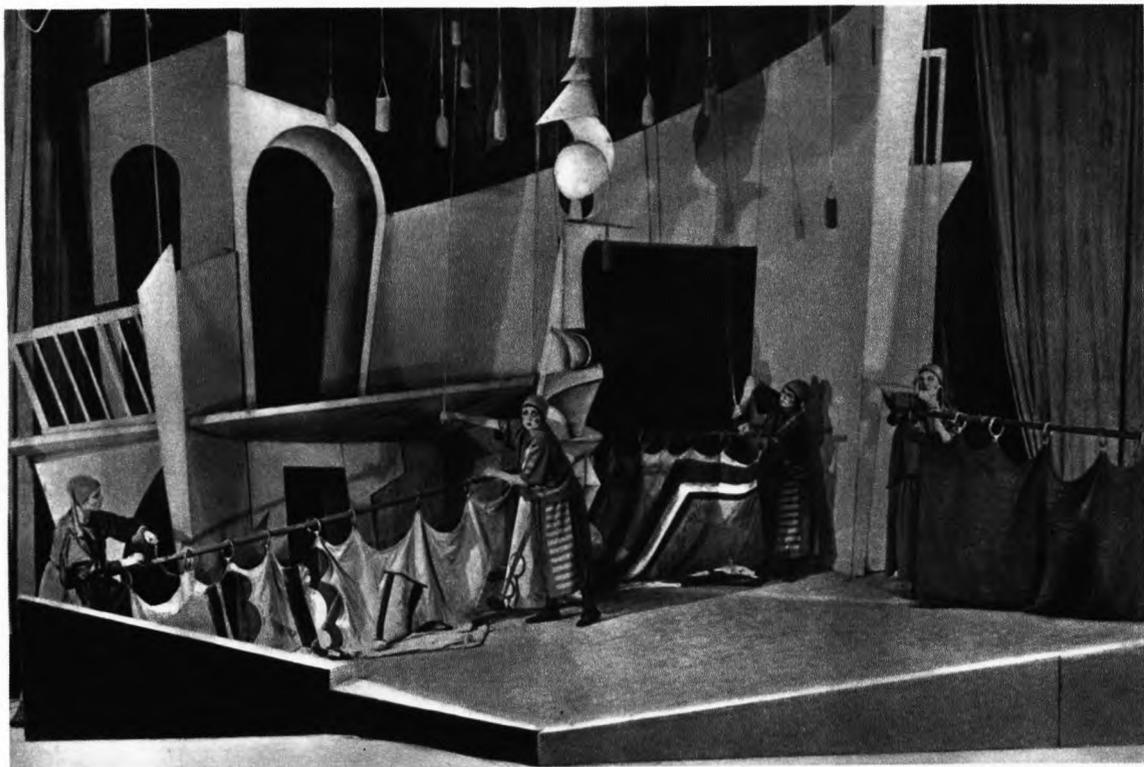




Скирина — Е. В. Л я у д а н с к а я



Пантомима цанни на просцениуме
Сцена третьего акта



Цанни готовят сцену



Встреча Тимура с Калафом
Сцена четвертого акта



**Калаф отгадывает загадки Турандот
Сцена первого акта**



Панталоне — И. М. Кудрявцев



Тимур — Б. Е. Захава



Калаф — Я. М. Шахматов



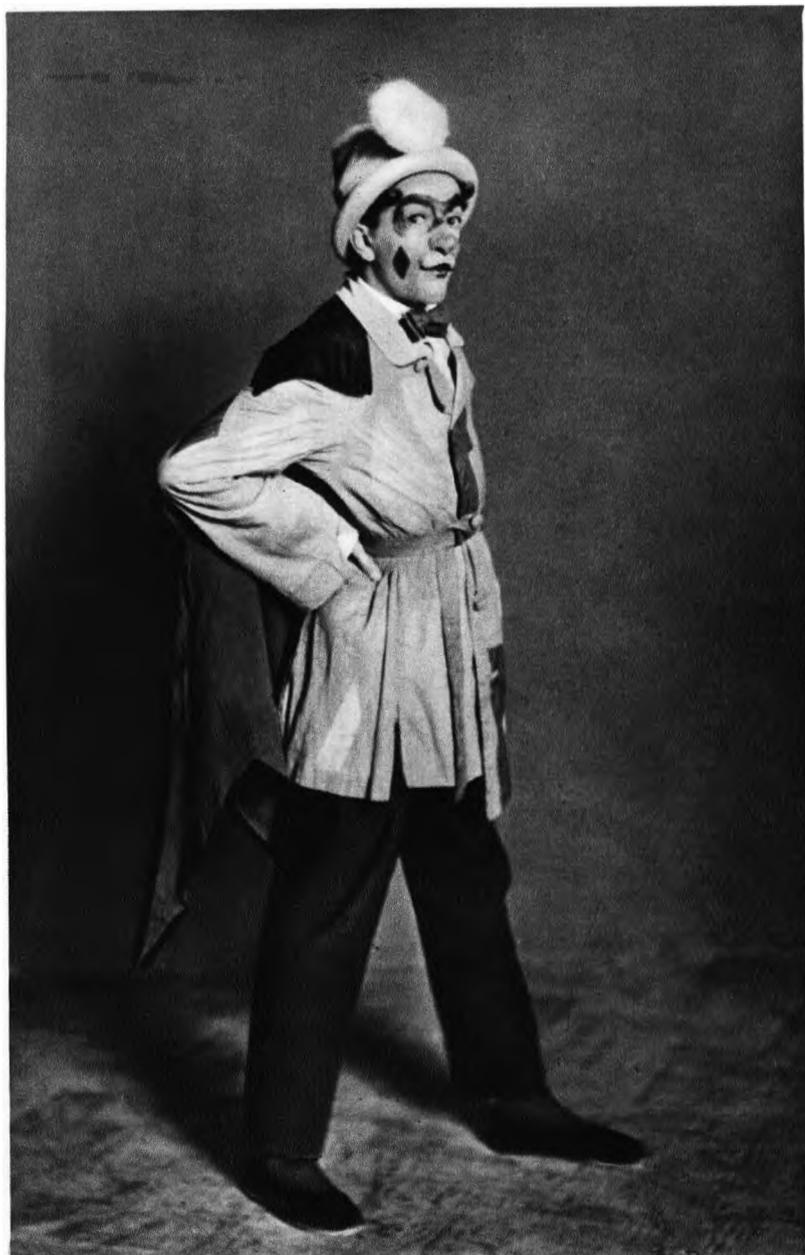
Измаил — К. Я. Миронов



Арест Калафа
Сцена второго акта



Таргалья — Б. В. Щ у к и н



Труффальдино — Р. Н. С и м о н о в



Мудрецы, члены Дивана



Рабыни Турандот



Труффальдино — А. И. Горюно



Барах — И. М. Толчанов



Бригелла — О. Ф. Глазунов



Цанни — В. К. Львова



Турандот и Адельма стремятся узнать имя принца
Сцена второго акта



Турандот „пыгает" Тимура
Сцена третьего акта



Венчание Турандот с Калафом
Сцена четвертого акта



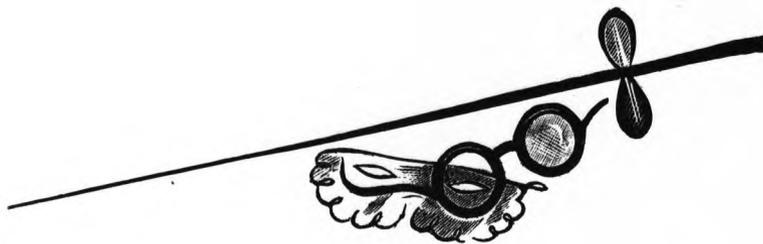
Прощание актеров со зрителями
(заключительная сцена спектакля)



Труффальдино и Рабыни

главное

<i>От издательства</i>	3
а. в. луначарский. <i>Культурное общение</i>	4
РЕЖИССЕРСКИЕ УРОКИ ВАХТАНГОВА	
ПЕРВЫЕ УРОКИ.....	9
УРОКИ ПРОДОЛЖАЮТСЯ	28
ПЕРЕХОДИМ К РЕЖИССУРЕ	61
РЕПЕТИЦИИ «ПРИНЦЕССЫ ТУРАНДОТ».....	95
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	184
<i>Иллюстрации</i>	193



Николай Михайлович Горчаков
«РЕЖИССЕРСКИЕ УРОКИ ВАХТАНГОВА»

Редактор

А. А. Амчиславская

Оформление художника

Е. Н. Голяховского

Суперобложка

И. М. Петухова

Художественный редактор

В. П. Богданов

Технический редактор

Г. К. Александров

Корректор

А. А. Позина

Сдано в набор 15/1 1957 г. Подп. к печ. 20/III 1957 г.
Форм. бум. 70x92Vie- Печ. л. 15,25 (условных 17,84).
Уч.-издат. л. 14,522. Тираж 10 000 экз. Ш02453.

« И С К У С Т В О » ,
Москва, И-51, Цветной бульвар. 25.
Изд. № 4216. Зак. тип. 43

20-я типография Гляяполиграфпрома
Министерства культуры СССР
Москва. Ново-Алексе«вская, 52.

Цена 14 р. 60 к.

▲ИСКУССТВО