

Культура. - 2003. -
13-19 февр. - с. 12

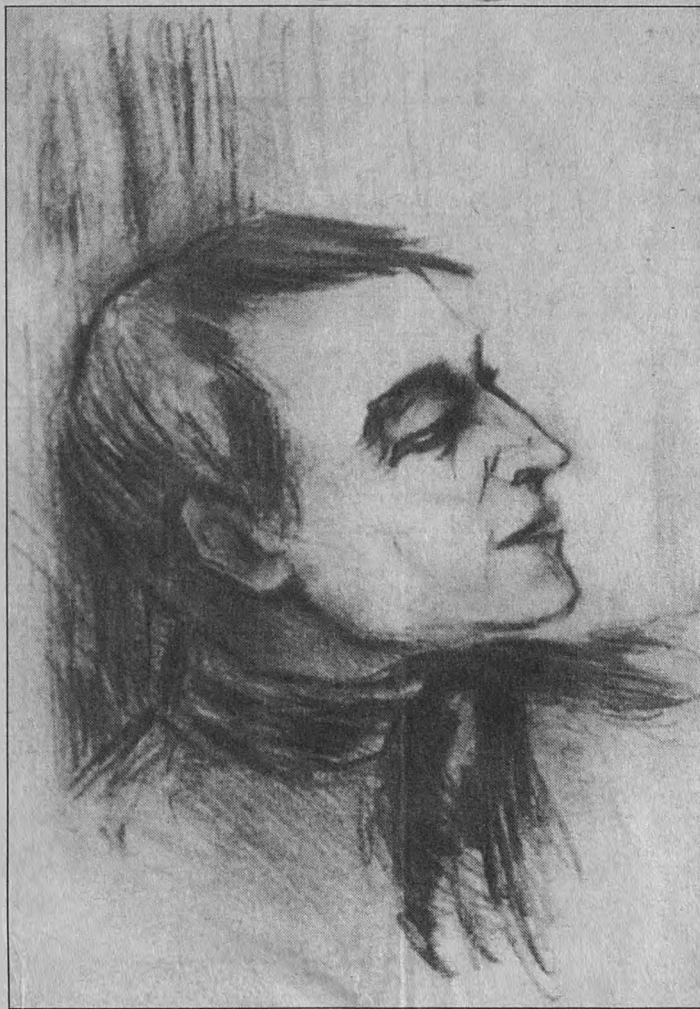
Серебряная нить из золотого века

К 120-летию со дня рождения Евгения Вахтангова

Когда-то, в далекие тридцатые годы, меня, маленькую школьницу, взял с собой на спектакль Театра Вахтангова "Принцесса Турандот" сосед по коммунальной квартире, известный артист этого театра – Виктор Кольцов. Что запомнилось? Сам Арбат, с его странным, загадочным названием, криволинейно-вычерченными переулками, гремящими трамваями, бесконечной, будто в самом небе, путаницей ажурных проводов. Уже потом у Булгакова я прочту, что именно Арбат стал той первой волшебной дорогой, по которой обычная москвичка Маргарита Николаевна пролетела из жизни реальной в "виртуальную". "Надо быть поосторожнее, – подумала Маргарита, – тут столько напутано всего, что не разберешься". И конечно же, Маргарита пролетела мимо "ослепительного сияющих трубок на здании театра". Волшебство началось для меня, девочки из коммуналки, здесь же, на Арбате. А в зале поразили какое-то особое возбуждение зрителей, яркий свет, дурманящий аромат нездешних духов. Этими восточными духами – "Садо-Яно", объяснил мой "вожатый", душатся актрисы, чтобы легче сыграть восточную сказку о принцессе. Заиграла веселая музыка, выбежали маски, мне показалось, будто я в цирке, сейчас начнут фокусы, смешно, радостно, все в ожидании ярких цирковых чудес. Но вдруг сделалось страшно. На высоких пиках торчали отрубленные головы несчастных искателей руки жестокой красавицы. И сколько бы раз потом ни смотрела я этот постоянно возобновляемый спектакль, сердечная дрожь, предощущение ужаса охватывают меня в сцене, когда прекрасный князь Калаф засыпает на белом диване; в темных небесах хитро подмигивает луна, то ли друг, то ли враг Калафа; где-то прячется воинственный Бригелла и тихо крадется коварная Адельма, чтобы вывести у князя его тайну. Мне выпало счастье видеть почти всех первых исполнителей в этом спектакле, тех, кого выбрал сам Вахтангов. Турандот – Мансурова – хруп-

кая, изящно-капризная, чувственно-целомудренная, балетно-драматическая, не классическая красавица, чья красота, однако, поражает сильнее самого классического совершенства. Поистине трагической героиней была в спектакле рабыня Турандот – Адельма в исполнении Орочко. Душу Турандот терзают надуманные страсти, душу Адельмы разрывает подлинное страдание. Удивительно передавала актриса это, быть может, "античное" самочувствие своей героини: улетевшее счастье порождает ненависть, личная драма ведет к общественной трагедии. И наконец, Щукин – Тарталья, начало великого актерского пути, головокружительная импровизация, умение грустно смешить, а смеясь, плакать, умная ирония, что потом так пророчески окрасит многочисленные образы советской драматургии вплоть до легендарного "Человека с ружьем". И вот эти первые, живые мои впечатления соединились впоследствии с уже взрослыми раздумьями о том, что же такое "вахтанговское" в искусстве. Думается, что "вахтанговское" – это резкий переход из века золотого – в век серебряный, из классического реформаторства Станиславского – в дерзость модерна, в беспокойный мир ретро, в особую философию, где фантазия обладает большей правдивостью, чем сама реальность. Профессия режиссеров становилась делом интеллигентов, около Вахтангова собирались молодые врачи, бухгалтеры, инженеры, учителя, государственные служащие, деяшки из приличных семейств. Театр для интеллигенции, как задумывал его Станиславский, становился театром самой интеллигенции, собранной Вахтанговым под знаменем его студии. "Вахтанговское" – это "небоязнь" формы в любые эпохи, даже тогда, когда самым страшным словом было слово "формализм". Будучи, как и Станиславский, режиссером-психологом, Вахтангов просто искал свое добро в другом – психология образа раскрывалась им в театральности условности, в масках веч-

ного житейского маскарада, в обращении к далеким театральным формам: к комедии дель арте в "Принцессе Турандот", к мистерии в "Гадюшке", к фарсу в чеховской "Свадьбе", к моралите в "Чуде святого Антония". "Вахтанговское" – это особое художественное понятие "фантастический реализм", вне этого понятия нет, по существу, ни одного спектакля Вахтангова, как нет лучших творений его великих духовных собратьев – Гюго, Достоевского, Сухово-Кобылина, Булгакова. И не только сказки или мифы фантастичны под режиссерским "пером" Вахтангова. Фантастична у него и самая бытовая человеческая "Свадьба". Крик о человеке, мольба о человеке, плач по человеку, вечающие "маленькую" эту "трагедию" Великой человеческой комедии, сиюминутно-урадливо дисгармоничны во имя будущей прекрасной гармонии. "Вахтанговское" – это еще и антиидеологизм в искусстве, хотя именно Вахтанговым не раз притягивала к себе романтическая энергия революции. И главное здесь – не те или иные высказывания Мастера о его желании сделать спектакль, созвучный Октябрю. Главное – реальная практика художника. Ни в одном из своих спектаклей Вахтангов так и не отразит якобы мучившее его стремление понять революцию. А ведь в его распоряжении были пьесы, где ясно и громко звучали революционные мотивы – драмы Гюго, "Мистерия-буфф" Маяковского, удивительно близкая мистериальному мышлению Вахтангова, первые, пусть еще робкие опыты пьес, рожденных реальной революционной действительностью. И ничего из этого не выбрал Вахтангов, вечные формы всегда оставались для него вечными, серебряную свою нить тянул он из золотого века. Спектакли Вахтангова – вне классов, вне политической борьбы, их арена – душа человека, их конфликты – борьба с демонами, приставленными к этой душе. Вахтанговское начало на театре – бесконечно духовно. Думаю, что всякое забвение этических вопросов на фоне



Вахтангов. Рисунок Ю. Романенко. 1915 г.

вахтанговской театральности ведет к пустой игре в игру, образно говоря, к "турандовщине" вместо "Принцессы Турандот". Однако почему долгие советские годы мы не говорили о вахтанговском начале в искусстве как о прямой ветви от ствола мощной, талантливейшей российской режиссуры? Царил только МХАТ, пропагандировалась лишь си-

стема Станиславского, и, чтобы спасти Вахтангова от упреков в формализме, от страшных постановлений ЦК ВКП(б), куда мог бы попасть и он вместе с "формалистом" Мейерхольдом и "эстетом" Таировым, ученики Мастера стали гримировать своего учителя под Станиславского. На живое лицо наносились другие черты – черты Константина Сергее-

вича. И постепенно исчезала уникальная личность, один талант поглощался безмерной славой другого. Но самым страшным было то, что и сам Станиславский был скрыт от глаз поколений, "загримированный" под "основоположника". Мнимость поглощала мнимость, Вахтангова читали как скучного Станиславского, который, в свою очередь, якобы понимал театр лишь как кафедру, никогда не пользуясь яркими театральными красками. Но сегодня, когда слово свободно, когда о Вахтангове можно говорить полно и восторженно, мы ударяемся в другую крайность. Что угодно стало вдруг называться "вахтанговским": и то, что бесцеремонно взламывает прекрасные формы классических творений, и безоглядная замена нравственных опознавательных знаков, когда авторская мораль внезапно становится аморальной, а обличаемый порок – белоснежной добродетелью. Но ведь не случайно в знаменитой вахтанговской триаде о путях творчества: "Время. Автор. Коллектив" стоит это слово "автор" как самое незыблемое, когда режиссер должен перевоплотиться не только в актера, но и в автора, вчитаться в каждую его строчку, чтобы потом найти самые современные ее ноты, самую современную ее боль и радость. Но и в сегодняшнем неуважении театра к слову тоже, как ни странно, мы клянемся Вахтанговым, он, мол, творил зрелища, искал театральность, не обязательно закрепленную в литературном слове. На самом-то деле все было совсем не так, ведь не зря же к гоцциевской "Принцессе Турандот" Вахтангов присоединил еще и текст шиллеровской драмы о коварной принцессе. Режиссеру, как видно, хотелось слить воедино две великие драматургические манеры – искристую иронию Юдци и прямую романтическую сказовость Шиллера.

Два спектакля в этом смысле занимают теперь мое внимание: пушкинская "Пиковая дама" в постановке Петра Фоменко и гоголевский "Ревизор" Римаса Туминаса – оба идут

на Вахтанговских подмостках. "Пиковую даму" я бы назвала продолжением вахтанговских традиций, "Ревизор" же – спектаклем, чужим для этой сцены. В спектакле Фоменко все было воспламенено именно фантастическим реализмом, реалии взрывались гротеском, любовные истории звенели похоронными колоколами, балы глядели пирами во время чумы, безумие Германна наступало среди общего безумия. И говорит в этом спектакле сам Пушкин, режиссер ему, писателю, позволил сочинить драму прямо на глазах у публики. А вот в спектакле "Ревизор" из гоголевской комедии выброшен смех – главный герой, по слову Гюго, лучшая драгоценность этой бессмертной пьесы. Мрачное, надрывное звучание комедии – не в ее специфике, в ней есть и фарс, и водевиль, и сатира, и мажор, а не одна лишь мистическая интонация. Не могут быть убиты в финале Бобчинский и Добчинский, гоголевские персонажи – бессмертны, они не только действующие лица драмы, но еще и тайные пороки наших душ.

Театр Вахтангова упорно, трудно ищет свою вахтанговскую тропу, и дай Бог ему многих удач на этом пути. Будем только помнить, что Вахтангов первым в череде блистательных русских режиссеров сказал Театру, что ему не надо ни от чего отказываться, ничего объяснять архаическим, не надо попирает условность, приветствовать один только реализм. Театр – это все сразу: и классический текст, и вольная импровизация, и глубочайшее актерское перевоплощение, и умение видеть образ со стороны. Театр, как думал Вахтангов, – это и принципиальное "не отражение" конкретного исторического дня, но отражение его внутренней, философической сути. Вахтангов умирал под искристым, словно шампанское, вальс из своего спектакля, он умирал под овации московской публики двадцатых годов, которая стоя приветствовала современный спектакль на глазах обретавший черты вечности.

Инна ВИШНЕВСКАЯ