

Два описания смерти в мемуарах Михаила Чехова:

«Он стал впадать в бредовое состояние. (...) У него не было страха смерти. И даже когда он страдал, задыхаясь от опухоли, я замечал на его лице следы раздражения, но никогда не видел страха. Он ужасно мучился. Опухоль медленно душила его. Я не мог отойти от него и не мог оторваться от созерцания картины ужасающих человеческих страданий. Я в первый раз видел так близко смерть. Я следил, как дыхание отца становилось все короче и короче, как широко раскрывался рот, ища воздуха, я уловил момент, когда глаза его перестали видеть. Агония длилась несколько часов, но в эти часы для меня, как и для отца, не было времени. Наконец, лоб его пожелтел, и желтизна быстро прошла по всему лицу. Он умер.»

Написано лет через пятнадцать после печального события. В том же «Пути актера»:

«...С каждым днем он менялся все больше и больше. Лицо его желтело, и характерная худоба быстро проступала на шее около ушей и заостряла плечи. Он подходил к зеркалу, глядел на себя и... не видел признаков близкой смерти. — Смотри, — говорил он, видишь, каким сильным выгляжу я. Руки! Мускулы! А ноги какие сильные! Видишь? Мне было мучительно в такие минуты. (...)»

Вскоре он слег совсем и больше уже не вставал. Интерес его к жизни Студии МХАТ повысился чрезвычайно. Он расспрашивал обо всем, что происходило в Студии, и стал подозрителен — ему казалось, что мы скрываем от него что-то. Студия готовилась в это время к своим заграничным гастролям. (...) Он пригласил к себе фотографа, встал с постели и снялся, желая иметь фотографические карточки, нужные для получения заграничного паспорта. Фотография жестоко и неприкрыто отразила близкую смерть, но Вахтангов и на этот раз не понял ее.

В описании смерти отца — при слаженной помощи были острая наблюдательность: «Как неверно мы, актеры, изображаем на сцене смерть!» В воспоминаниях о Вахтангове — смешанное с жалостью изумление: человек не только не хочет замечать приближающуюся кончину, но действительно не видит ее.

Три личности, оказавшие сильное воздействие на Михаила Чехова: Станиславский, Сулержицкий, Вахтангов. Аналогичный ряд у Вахтангова: Станиславский, Сулержицкий, Михаил Чехов. Если рассмотреть взаимодействие между последними лицами каждого ряда, многое станет ясным в судьбе обоих, равно как и в развитии театра.

Они актеры одного амплуа, так считалось в МХТ и Первой студии. Но и в их биографии совпадения разительны. У обоих трудное детство, наложившее отпечаток — жесткий и преодолеваемый; оба слабы здоровьем и периодически нуждаются в лечении. Психофизическая схожесть проявляется даже в интимных сторонах: один женится в 22 года, другой — полугодом взрослее. Через два года после свадьбы у Вахтангова родится единственный сын, у Чехова примерно через такой же срок — дочь Ольга, тоже оставшаяся единственным ребенком. Оба одинокими (насколько возможно в бегущей среде): хотя Чехов и развелся с первой женой, но, как свидетельствуют биографы, под влиянием матери, не переставая любить Ольгу Константиновну; со второй женой не расставался до конца своих дней, подобно и Вахтангову. Даже литературными наклонностями одарены оба — один печатал рассказы и очерки в «Терекке», другой изживал на бумаге жизненные впечатления, написал сказку и инсценировал Л. Толстого.

Художественная деятельность тоже кажется зеркально отраженной — лишь со смещением во времени. Вахтангов играет в любительских спектаклях лет с 17 (преимущественно — лиц женского пола); Чехов выступает на домашней сцене с 12-летнего возраста (играя по большей части водеvilных стариков). У его старшего коллеги путь в профессию более долгий: поступление в театральную школу (школу драмы А. И. Адешева) в августе 1909 года, но — в силу

опыта сразу на 2-й курс, да еще в середине учебного года. У Чехова все спокойнее и последовательнее: после окончания гимназии (где он был «красой», в противоположность Вахтангову, сидевшему в некоторых классах своей по два года) — сразу в Театральную школу имени А. С. Суворина, в которой он оказался самым младшим. К моменту их встречи — принятию Чехова в МХТ, сотрудником которого Вахтангов был уже полтора года, — у младшего за плечами было более 70 сыгранных ролей, у другого около 50. На первый взгляд — типичная разница «селф-мейд», человека, всего добивающегося собственными силами, и «счастливицка», «везунчика», которому все дается само собой. Возможно, в более спокойную эпоху и не в такой стране крайностей, как Россия, так бы и было. Однако в действительности сложнее: мощностному светлостному началу причастны были оба, хотя области его проявления — пограничные, но не тождественные.

Актерство — первая из сфер, в которой они соприкоснулись, хотя практически тут же родилась и вторая — их общая работа в Студии. Начальный их контакт не был особенно благоприятным — Вахтангов неотрез отказался включить неопыта в состав Студии. Можно предположить некоторую предварительную неприязненность: сам Вахтангов состоял в студийках уже полтора года, занимался с товарищами, что к системе, руководил гастрольной поездкой молодых артистов в Новгород-Северск, но — сыграл лишь цыгана в «Живом трупе» («незабываемый образ», по собственной характеристике), актера-королеву в «Гамлете» («нежный образ») и там же придворного («яркий образ»). Единственной «ролью со словами» был Крафт в «Мысли» Леонида Андреева («тонко-психологический образ»). А Чехова сразу назначили на роль Луизон в «Мини-молм больном» (из Мольеровского спектакля) и вводят на Васюку в «Нахлебнике» (лично К. С.). Старик МХТ Вахтангов не слишком жалует, а к племяннику Антона Павловича отношение вообще благожелательное — со дня смерти А. П. Чехова прошло меньше десяти лет. Среди молодежи за новичком значилось прозвище «племянник» — с явным намеком на принятие в труппу не только в силу личного дарования.

Весьма вероятно, что именно поэтому Станиславский приезжает на первое заседание Студии «с каким-то молодым человеком». Столь явное покровительство означает, что несогласный придется пойти против желания К. С., на что никто, разумеется, не откажется. Впрочем, и сам «молодой человек» оказывается не промах и произносит ту самую, ставшую почти канонической фразу о «собрании верующих в религию Станиславского», которую неизменно приводят все пишущие о Первой студии. И первокурсника Л. И. Дейкун свидетельствует, что после ее разочарованного «Ну и Чехов» «Женя гневно прошипел: «Вы на глаза его глядите, на лучистые, прекрасные глаза!» и своей легкой походкой подошел к нему и обнял. Через минуту они уже о чем-то говорили горячо».

Учитывая восточный темперамент Вахтангова и общую экзальтированность (позади тайные сходы у Афонина, несурзные попытки организовать учебу со «стариками» — и вот, наконец-то, студия существует), можно допустить вероятия резкого поворота. Но дар Михаила Чехова и в самом деле признан быстро: «Очень скоро на репетиции песни «Пер Гюнт», в которой нас, молодые, заняли в народной сцене — троллей, в одной фразе прозвучал талант Чехова: фраза была сказана с такой неожиданной интонацией, что все заволановались — кто ее сказал? Оказалось — Чехов».

Впрочем, аналогичный случай, только уже произошедший с ней самой, рассказывает С. В. Гиацинтова. Поскольку вряд ли на пяти репетициях одной и той же сцены дважды произошли такие мини-открытия (а уж если бы случились, то наверняка вошли бы в театральные легенды), остается предположить, что кого-то из мемуаристов подвела память. Но и без того довольно было вводов — бессловесный актер и оборванец в

«Гамлете», гость на балу в «Горе от ума», второй мальчишка в «На дне», нищий в «Царе Федоре», что бы ни было, вторая одаренность «племянника». Актерская среда в целом чует способных, хотя далеко не всегда может оценить масштаб таланта.

Пока, собственно, мало что можно было оценивать: привычка к сцене, быстрота реакции (ввод без репетиции, «с колес»), память, темперамент — крепкий профессионализм, не более, но и не менее. Во всяком случае, в первых двух спектаклях Студии Чехов получает роли, но далеко не центральные.

«Собрание верующих» организовалось для изучения системы, хотя мысли о собственном деле возникали у многих. Решительный Алексей Дикий о том высказывался весьма определенно, но — много позднее. Однако необходимость конечного результата — спектакля — провозглашалась энергичным Л. А. Сулержицким и, разумеется, совпадала с желаниями «сотрудников МХТ».

Поскольку сам Сулер, оставаясь душой и инициатором постановок, роль режиссера на себя не брал, на первый план вышел Вахтангов, «приводной ремень» от К. С. к студийцам.

ность режиссера привела к балансированию на грани патологии: «Здесь форменное истязание. (...) Кошмар, судорога, истерика, анатомический театр. (...) Не знаю, искусство ли это, но знаю, что много, много лет не переживал в театре ничего подобного тому, что пережил вчера в «Студии». (С. Яблоновский).

«...Персонажи так же определены и ярки, как в «Гибели «Надежды»,... но это и большой шаг от «Гибели «Надежды», и шаг вперед.

В «Гибели «Надежды» все во внешнем переживании, в словах и репликах. (...) В «Празднике мира», напротив, все в самих переживаниях, во внутреннем проникновении ими». (С. Глаголь).

Чехов — «верный нес» Фрибэ не произвел особого впечатления на московских критиков, однако полгода спустя на петербургских гастрелях пресса его из ансамбля выдвинула.

Если в Студии в паре Вахтангов — Чехов ведущим был первый, то в театре — наоборот: Чехов играет много больше. Он занят в массовых сценах «Николая Ставрогина», работает — мучительно — со Станиславским над Епиходовым («роль совершенно не удалась»), во-

АРТИСТИЧЕСКАЯ ДУЗЬ:



Евг. Вахтангов —

Официально Студия открылась поставленным им «Праздником мира», но его опередил Болеславский с «Гибелью «Надежды», сделанной — в отличие от вахтанговской постановки — довольно быстро. Отзывов Евгения Багратионовича о «Гибели» не сохранилось, что само по себе показательно: все же первая студийная работа. К тому же в распределении ролей «Праздника мира», подписанием Станиславским через три дня после премьеры «Гибели «Надежды», значится те же, что были заняты у Болеславского, плюс сам Ричард Валентинович. Учитывая, что в Студии было около двух с половиной десятков участников, неразумное, с точки зрения закулисных актеров, распределение свидетельствует о стремлении Вахтангова с большей силой раскрыть индивидуальности исполнителей — стало быть, «Гибель» его мало удовлетворяла.

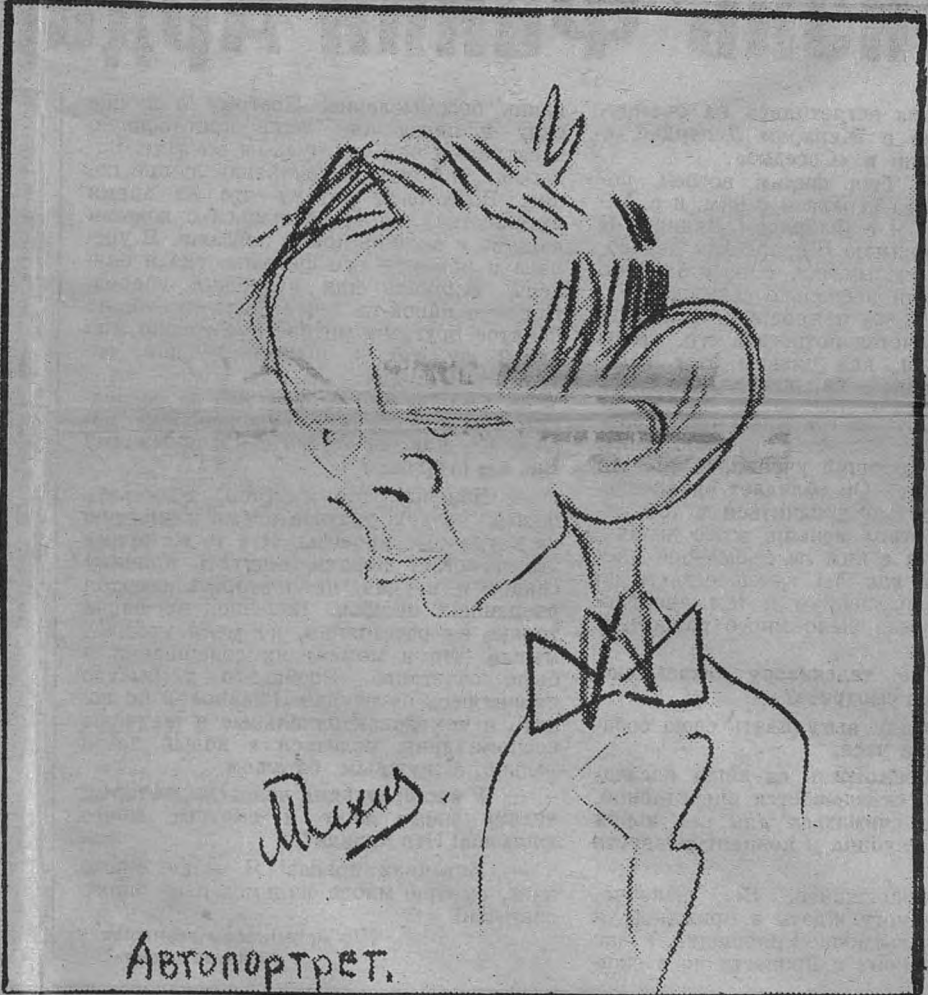
Намеченное удалось. После жестокого разноса Станиславского были сделаны изменения, однако крайняя увлечен-

рой они были партнерами с самого начала (другие, как «12-я ночь», связаны со вводом), «Сверчок на печи» намечен был еще в августе 1913, однако плотную репетицию начал лишь год спустя, и очень интенсивно, утром и вечером чуть не каждого дня. С 30 сентября того же года начинаются и репетиции «Потопа», где Вахтангов и Чехов дублируют друг друга. В постановке Сушкевича, надолго ставшей визитной карточкой Студии, Теклтон Вахтангова много строже, чем Чехов Калеба. Еще заметнее разница во Фразере, которого Вахтангов сыграл после премьеры, уступив лавры первенства младшему коллеге. Критика пела хвалы Чехову, впервые в Студии сыгравшему не-старика, а те, кто имел возможность сравнивать, отдавали первое место актеру-режиссеру: «В чеховском Фразере присутствовала некая андехность, юмор временами преобладал. У Вахтангова образ был жестче, глубже и, как мне казалось, более соответствовал строю спектакля».

К подобным свидетельствам можно было бы отнести критически — эти воспоминания писались тогда, когда хвалы в адрес Чехова не слишком поощрялись на его родине, а Вахтангов был

других студийных работах — «Калики перехожие», «Двенадцатая ночь», «Дочь Юрию», «Балладина» — не занят никто из них, хотя потом Мальволио, сыгранный Чеховым после Колина, станет заметным явлением в его актерской биографии, как и Шут Вахтангова, и невольный спор их спорядически снова всплывает. Но в целом судьба их как бы разводит. У Чехова за это время будут потеря сестры и в личной жизни — развод и новая женитьба, неладья с психическим и физическим состоянием, приведшие и к уходом с репетиций, торжественной клятве в записной книжке Станиславского и все-таки кризису, из которого он выбирался мучительно. С другой стороны, авторитет его в театре неизменно рос — он уже пайщик МХТ, при разделе входит в труппу театра, планируется или назначается на крупные роли — «неудачи с Треллевым, Хлестаковым и... с Фомой! ...Я давно уже не работал с тем, чтобы оканчивать работу...» От разочарований и удач («В 26 лет уже знаменитость» — характеристика Станиславского в глаза) спасается организацией собственной студии, преподаванием в студиях имени Шалаяпина и Пролеткульта, выступлениями в «Летучей мышке» и «Со-

ДУЗЬ:



Мих. Чехов

воплне канонизирован, — если б не записи последнего на репетициях «Потопа»: «Чехову убирать водевил», «У Миши водевил уходить», ковенно подтверждающие уклон актера в легковесность, а также запись в «Книге впечатлений» Студии от 21 сентября 1916 года (премьера «Потопа» — 14 декабря 1915), сделанная рукой того же Вахтангова: «О Чехове и Хмаре писать нужно много. (...) Они больше всех меня огорчили. Оба играют хорошо. Но не то, не то, не то. У Миши, помимо его воли, получается «фарс». Словечко «фарс» слишком перекликается с репетиционным «водевил», а тройное «не то» выдает горечь постановщика, которому не удалось в полной мере убедить актера жертвовать выигранными частностями ради точности общего впечатления.

После «Потопа» они расстаются надолго, на четыре с лишним года, словно отходя друг от друга. В «Росмерсхольме» — следующая постановка Вахтангова в Студии — Чехова он не занял. В

рокожище» — актерская неудовлетворенность вынуждает искать компенсации в иных сферах.

У Вахтангова-актера возможностей самореализации еще меньше. В письме к Сушкевичу по поводу диккенсовских «Колоколов» (предсмертное желание Сулержицкого) тоска по актерству выливается в «вопл»: «...Я хочу играть Тротти. За все годы моей работы в Студии, надеюсь, Вы в первый раз слышите от меня такое, аслух выраженное желание. Я не хочу и не могу тягаться с Мишей Чеховым. Если ему тоже хочется, то я, разумеется, из-за выгоды для Студии не стану и разговаривать: пусть играет он. Но если намечается другая исполнительность, то я воплю: «Сверчок» я не имею ролей и я, наконец, хочу репетировать так, чтобы со мной занимались». Это писало за три года до смерти. Постановка «Колоколов» не состоялась.

Отсутствие нормальной актерской работы — с режиссером, репетициями,

постепенностью создания образа — воспринималось вдвойне тяжело: сначала МХТ с его «ужасным отношением недоверия», теперь — то же самое в Студии. Это уже больше, нежели просто невезение. Под сомнение ставилась и режиссерская деятельность — если судить по высказыванию одного из ближайших соратников по Студии Сушкевича: «Вахтангов — прежде всего актер. Особенность всех режиссеров нашего призыва — мы прежде всего актеры. Мы не считали возможным быть режиссерами, если постоянно не проверяли себя актерски. Вахтангов, как и мы все, сначала занимался режиссурой между прочим. Это было его второе дело. Мы помогаем другим быть актерами, но мы сами прежде всего хотим играть. Вахтангов все время страстно до последнего дня хотел играть». Даже если отнестись критически к данному высказыванию (уже при поступлении в МХТ ясно выраженное желание заниматься именно режиссурой; официальное открытие спектаклей для публики «Праздником мира»), оно остается свидетельством распространения такого взгляда на режиссуру среди первокурсников. Ставили — спектакли и отрывки, водевилы и инсценировки, — кажется, все, у кого хватало энергии. Кто раньше, кто позже, но список постановщиков-первокурсников глядится ошеломляюще длинным: не говоря о самих Вахтангове и Чехове — Болеславский и Сушкевич, Бромлей и Дикий, Гиацинтова и Бирман, Попов, Берсенев, Пыжова, Готовцев, Смышляев.

Явный переизбыток, объяснимый, с одной стороны, молодостью самой режиссерской специальности, с другой — избранным Студией направлением и условиями работы, когда и в самом деле достаточно для постановщика было «помогать другим быть актерами». Но Вахтангову оттого не было легче (у себя в Манусуровской он выделил режиссерскую специальную группу) — он уже перестал со товарищей, а искать признания приходилось на стороне. Там тоже не все было в порядке — кризис Манусуровской студии тяжело на нем сказывался, однако не мешало ему «Эриком» уже поставленным «Чудо святого Антония» (1-й вариант), а второй появился за два месяца до премьеры «Эрика», выпущены несколько исполнителских вечеров в Манусуровской и «Габием», репетировалась «Сказка об Иване-дураке...» во Второй студии. Вахтангов был на пороге свершений, и первым шагом стал «Эрик».

Для Чехова это было настолько серьезное предложение, что он переходит из Художественного в Первую студию: «страшно увлечен ролью». Ни Треллев, ни Хлестаков не были ролями главными, здесь же спектакль строился ради главного актера. Опыт «Росмерсхольма», где сделана попытка соединить опытных актеров метрополии со студийцами, тоже оказал свое воздействие. Очевидна и связь с «Чудом», в котором также планировался ввод Чехова на главную роль. Само решение — от неумения схематизированное: «мир мертвых — ...монументальность, статуйность, лаконичность; мир живой — ...темперамент и детали» — требовало актера, в манере игры которого можно было увидеть причастность обоим мирам, их схватку.

Собственно, межеумочность Эрика и была причиной пристрастия к пьесе и образу. Ни для неблагонадежного в первую революцию Вахтангова, ни для стихийного анархиста Чехова («Вы — язва нашего театра» — характеристика в устах Станиславского выразительная) принятие Октября не было спокойным. Уход со спектакля Чехова связан с самобуйством его двоюродного брата, которого он же просил принять в Студии МХТ, и датируется декабрем 17-го. Люди из их окружения отправлялись к нему на Дон, кто и вовсе из России. Студия к началу работы над «Эриком» лишилась таких крупных величин из числа основателей, как Хмара, Колин, Болеславский. История шведского короля становилась исповедью российских интеллигентов, способом через искусство изжить проблемы, которые в жизни оставались мучительными.

Оба прорывались к новым формам театра, охватывающим перелом в окружающей жизни и в общественном мировоззрении. «...Не было больше наслаждения, чем смотреть, как гармонично и

с каким творческим увлечением занимались Вахтангов и Миша Чехов. Женя бросал мысли, предложение, а Миша сейчас же это подхватывал и развивал. Это было настоящее сотворчество». Сочувствие, не пришедшее к единодушному признанию шедевра, но ставшее заметной вехой для каждого из них: у Чехова — первая из его вершинных ролей, у Вахтангова — первый полномасштабный спектакль, в котором он преобразует былой «душевный реализм».

При всей разнородности откликов на «Эрика» — от «вступления на путь искания новых театральных форм» до «грубой ошибки Студии, она не эволюционизировала, не шагнула вперед, по своему пути, а просто перешла на соседний», — равно как и пестрое отзвучие о чеховском исполнении (точность и четкость клинического рисунка), «прекрасный и гармоничный до жутки, почти сверхъестественный по совершенству образ», «театральный выражение страданиям мятущейся души», «острый, хватающий за душу образ», несомеренная спланированность режиссера и актера, их «взаимопредназначенность», по определению Пыжовой. С момента распределения ролей «Эрика» на художестве Студии («Вахтангов закрыл мне ладонями уши и сказал громко, чтобы я мог услышать: «Я прошу дать мне возможность дублировать Чехова в роли Эрика»», через закрытую генеральную репетицию («Его убила моя игра») и до попытки собственного Вахтанговского выхода на сцену шло «взаимное кровообращение». Финал показателен: «Женя сам хотел после Чехова играть роль Эрика, и когда уже несколько раз проше спектакль, он стал репетировать под режиссерством Миши и Сушкевича. («Для него были сшиты костюмы...») Когда же наступил прогон 1 акта, Женя, будучи уже в костюме Эрика, сказал одну фразу, замолчал и обратился к Мише и Сушкевичу: «Нет, я не могу. Ты, Миша, взял у меня все. У меня ничего не осталось для роли».

Вахтангов не заблуждался относительно соразмерности своего таланта с чеховским. Вот Миша Чехов — ...это актер первого класса», однако его «бездомное и порой недоброе состояние» с младшим коллегой длилось и длилось: в «Архангеле Михаиле» он репетировал до последнего мгновения, похоже, был даже рад, что Чехову не нравилась ни роль, ни пьеса. Только болезнь и смерть воспринимали их новым поединком. И показателен, что Чехов, сыгравший Пьеро, настоял на снятии «Архангела» с репертуара.

Чехов тоже знал себе цену, однако среди со товарищей-студийцев Вахтангова выделял: «Верь в свою миссию и думай только о ней — ты необыкновенный человек и делай свое необыкновенное дело. А дела обыкновенные, касающиеся тебя — будем делать за тебя мы. Может быть, я стремящийся к совершенствованию, буду делать первое дело, первую задачу — совершать — это жить за тебя — обыкновенное».

Есть любопытное свидетельство Анатолія Нала, что Чехов в «Архангеле Михаиле» буквально копировал Вахтангова. Тот же очевидец, как и многие из 3-й Студии, утверждает, что и в Хлестакове сильно чувствовалось влияние Евгения Богратионовича. «Ревизор», как известно, вышел к зрителю через полгода, но уже на генеральных в мае отклики восторженные — «Чехов — очень большой, громадный успех, такой, какого не видел еще ни один актер на сцене МХАТ». Диапазон актера стал явствен всем, одна роль отделила другую.

Но дело не только во внешнем восприятии. Суть творческого созвучия — меж дарованием более мощным и талантом организованным, дисциплинированным, подчиненным социальным ограничениям. «Фантастическое лицо» Хлестакова возникло в том же гущении, что и бледный лик Эрика. Шаг от таланта к гению требовал жесткой сосредоточенности.

В отношениях двух художников сфера актерства — не самая объемная. Однако именно в ней состоялся тот первоначальный импульс, без которого другие области — режиссура, театральная педагогика, теория театра — могли бы и не раскрыться.

Алексей НИКИТИН.