

# ВАХТАНГОВ В ТЕАТРЕ «ГАБИМА»

К 110-летию со дня рождения

Независимая газета. 1993. 12 февр. с. 7

Владислав Иванов

## Мастер

**П**ОСМЕРТНАЯ участь Евгения Вахтангова полна двусмысленностей и недоговоренностей. Когда других выпальвали, Вахтангова лелеяли и холили. Его вписали в «красные святцы», хотя сделать это можно было только посмертным всевозможных переделок, отделяя Вахтангова от Михаила Чехова и Первой студии, надолго попавших в опалу, и от «Габимы», театраневозвращенца.

Право представительства было официально делегировано Третьей студии, в 1926 году ставшей театром им. Евг. Вахтангова. Идея оказалась по-своему удачной и помогла надолго нейтрализовать значение режиссера, сведя его к упрощенно понятой «Принцессе Турандот».

А между тем именно в «Габиме» был поставлен главный спектакль Вахтангова — «Дибук» С. Ан-ского (1922). Московские сезоны этой удивительной труппы тщательно вымараны из истории нашего театра, настолько тщательно, что даже в архивах сохранились только разрозненные и незначительные документы. В начале же 20-х годов в дом на Нижней Кисловке стекалась отборная публика. Здесь ждали театральных чудес.

Возникла «Габима» в 1917 году. Его основатели (Наум Цемах, Ханна Ровина, Давид Варди и др.) мечтали о культурном возрождении еврейского народа через возрождение иврита, языка Библии, и сначала понимали театр как инструмент национальной идентификации. Такая позиция подвергалась жестокому нападкам со стороны прокоммунистических сил. Первый Всероссийский съезд еврейских деятелей просвещения и социалистической культуры принял специальную резолюцию, в которой призвал власти закрыть театр, играющий на «реакционном» языке. В защиту «Габимы» тогда решительно выступили Станиславский, Шаляпин, Горький. Станиславский не только защищал, но и, можно сказать, создавал театр. Преподавал совершенно неопытным студийцам азы театральной техники, опекал, направлял к ним актеров и режиссеров Художественного театра: Бориса Сушкевича, Бориса Вершилова, Вахтанга Мchedелова, Евгения Вахтангова.

Очень скоро вчерашние дебютанты заставили театральную Москву считаться с собой. Просветительские задачи переплелись в масштабное художественное творчество. Соединение мифопоэтической сюжетности («Вечный Жид» Пинского, «Сон Иакова» Бер-Гофмана) с формальными достижениями «московской

школы» режиссуры определяло уникальность нового театра. Спектакли «Габимы» оформляли Натан Альтман, Игнатий Нивинский, Георгий Якулов, Роберт Фальк.

Но ни с чем не сравнимо значение «Дибук» в постановке Вахтангова, ставшего одним из шедевров режиссуры XX века. Его художественное «излучение» сказало в театропонимании Антонена Арто, Питера Брука, Ежи Гротовского, Эудженио Барбы.

Еврейская легенда о любви и смерти, о переселении душ в руках Вахтангова описала гигантскую параболу — от обжигающей современности до ритуальных истоков театрального действа.

Тема вахтанговских постановок — «сумрачный путь человека — его освобождение в страданиях, боли и преступлениях» (П. Марков) — нашла в «Дибук» наиболее полное воплощение. «Освобождение» стало возможным лишь тогда, когда режиссер вышел за рамки конкретного эмпирического существования и обрел новое зрение, проникающее за пределы видимого мира. Освобождение человека происходило за пределами человека.

В 1926 году «Габима» выехала на зарубежные гастроли, с которых большая часть труппы уже не вернулась. После долгих гастролей (Латвия, Польша, Австрия, Франция, Голландия, Англия, США) театр в конечном счете осуществил свою изначально декларируемую цель — вернулся на родину предков, в Палестину. Но, и покинув Россию, габимовцы продолжали ориентироваться на «московскую школу». Алексей Дикий ставит «Сокровище» Шолом-Алейхема и «Корону Давида» Кальдерона (1928—1929), Михаил Чехов — «Как вам это понравится» Шекспира (1930), Александр Грановский — «Уриэля Акосту» Гудкова (1931).

Понятно, что «театру-невозвращенцу» не нашлось места в истории советского театра. Что, в общем-то, и справедливо, ибо «советского» в нем было совсем немного. «Габиму» вспоминали неохотно только в связи с «Дибук» Вахтангова, да и то через пень-колоду. Историки тасовали десяток цитат из московских газет начала 20-х годов. А между тем существует целая литература (меуарная и научная) о театре «Габима», которая выходила в разных странах. Габимовцы умеют хранить память о своих московских учителях.

Надо сказать, что для Вахтангова никогда не были секретом далеко идущие планы студийцев. В одном из интервью он рассказывал о своих подопечных: «В «Габиме» недавно закончился зимний сезон публичных выступлений, которые приостановлены до осени. Прошел этот сезон

недушно, хотя надо сознаться, что интерес публики к «Габиме» оставался по мере приближения к концу его. В настоящее время Студия занимается выправлением языка и произношения, а также сценической техникой по системе Станиславского. Работа совершается очень замкнуто, в какой-то библейской торжественности; к сожалению, необычайно тяжелые условия московской жизни мешают ее плодотворности. Все наши надежды мы возлагаем поэтому на лето, когда Студия в полном составе, насчитывающем уже сейчас 25 человек, уедет из Москвы на юг, куда-нибудь в глухую деревушку близ Харькова, где в полном уединении будет продолжать свои работы. В ближайшее время намечены к постановке две пьесы: «Дибук» Ан-ского и «Менахем». Последнюю пьесу ставит режиссер Московского Художественного театра Мchedелов.

Студия совершенно определенно предполагает уехать в Палестину при первой объективной возможности, причем время отъезда зависит не столько от внешних условий (заклучение мира, возможности спокойного и свободного проезда и пр.), сколько от внутренних причин, т.е. степени успешности ее работ. «Габима» не мыслит своей деятельности иначе как в полном единении со своим народом на его исторической родине — в Палестине, но вместе с тем не желает порывать связи с корнями, ее породившими, Московским Художественным театром. Поэтому, вероятно, и в будущем в Москве будет существовать отделение «Габимы».

Сам я не еврей и даже теперь не знаю еврейского языка, несмотря на то, что мною поставлены все вещи, до сих пор исполнявшиеся «Габимой», но в том и заключается наша школа Станиславского, что самое важное на сцене — это не слово, а переживание. Поэтому-то мне и не нужно знание еврейского языка». (Записки Передвижного Общедоступного театра, 1919, № 21, с. 11.)

Документ весьма выразительный. Его благодушная интонация дает почувствовать уникальную атмосферу тех лет, когда, несмотря ни на что, сионистское призывание еще не выглядело политическим преступлением, а возможность московского филиала палестинского театра могла серьезно обсуждаться. Но понятно и то, что ни в один из вахтанговских сборников (1939, 1959, 1985), тщательно составлявшихся, это интервью не вошло. Сочувственная корректность Вахтангова в отношении национальных упований габимовцев не вписывалась в утверждающий идеологический регламент.

И именно «Габима» предьявила

«Дибук» всему свету во время беспрецедентного турне, длившегося без малого 15 лет. Гастроли сделали реальным присутствие Вахтангова в мировом театре.

Об успехе спектакля можно судить по тому, с какой энергией западные режиссеры принялись за никому прежде неизвестную пьесу С. Ан-ского. Назовем только некоторые опыты. Гастон Бати предожил три версии «Дибук» (1928, февраль, Студия Елисейских полей; 1928, апрель, Театр Авиеню; 1930—1931, Театр Монпарнас). Лотар Валенстайн показал в «Ла Скала» оперу Лодовико Рокко (1931, 1934). Вторая волна авангарда вызвала к жизни спектакли Андре Вилье (1977, «Театр в круте») и Джо Чайкина (1977, Шекспировский фестивальный публичный театр, Нью-Йорк). Вахтанговский спектакль эхом отозвался и в балетном искусстве. Достаточно упомянуть постановки Джерома Роббинса (Нью-Йорк сити балле, 1974) и Мориса Бежара (Бежар балле Лозанна, 1988).

Очевидна и разница. В вахтанговском спектакле театр еще словно не разделился на оперу, балет, драму. Он театр как таковой, в полном изначальном, священном объеме. В последующих постановках, порой замечательных, возвращается соблазн дробления и специализации.

Следует отдельно сказать о выступлениях «Габимы» в Париже (1926, 1937). Критики неизбежно сравнивали «Дибук» с таировской «Федрой», показанной несколькими сезонами раньше.

В 1923 году «Федра» взорвала Париж. Разыгрался классический скандал. Антуан, бывший театральный революционер, возглавлял тех, кто решительно не принял спектакль. Новое же художественное поколение столь же решительно поддержало Таирова. Раскололась и русская эмиграция. Андрей Левинсон оказался непревзойденным ценителем «Федры». Тогда как узкое неприятие лишило дара речи обычно красноречивого Сергея Волконского.

«Дибук», показанный в 1926 году, покорила и объединил «весь Париж». Он удовлетворял различным, казалось, взаимоисключающим требованиям. Вызывал восторг как арханстов, так и новаторов. Примирил Антуана и Габриэля Буасси, Сергея Волконского и Андрея Левинсона. Что свидетельствует не о компромиссности, но об универсальности предлагаемого синтеза. Может быть, именно в синтезе и кроется тайна вахтанговского искусства.

На протяжении многих лет к России Вахтангов был развешен «Принцессой Турандот», к остальному миру — «Дибук». Труднее всего «собирать» режиссера, заключить столь разные манифестации человеческого духа в рамки единой художественной личности.