13 ноября Театру имени Вахтангова исполнилось 75 лет. Вопреки всем суевериям число тринадцать вахтанговцы всегда почитали для себя счастливым. 13 сентября 1920 года Студия Вахтангова была принята в семью Художественного театра под именем его Третьей студии. Через год, 13 ноября 1921 года произошло ее официальное открытие – возник постоянный театр Третьей студии МХТ по адресу Арбат, 26, где Вахтанговский театр находится и сейчас, а день этот считается днем его рождения. Через пять лет, 13 ноября 1926 года студию переименовали в Государственный академический театр имени Вахтангова.

Вахтанговцы всегда старались назначать премьеры на 13-е, а Рубен Симонов, веселясь в новый дом, даже настоял, чтобы ему дали квартиру № 13. К слову сказать, началась вся эта долгая история в 13-м году нашего века, когда в студенческую студию был приглашен педагогом молодой актер и режиссер Евгений Вахтангов. Так что на самом деле вахтанговцам гораздо больше 75. И пусть будет еще столько же и больше.

Вот мы начинаем...

Дина ГОДЕР

История театра имени Евг.Вахтангова началась задолго до его рождения. В конце 1913 года группа совсем молодых – лет по восемнадцать-двадцать – московских студентов организовала "Студенческую драматическую студию", решив заниматься театральным искусством по системе Станиславского. Слухами о ней была полна тогдашняя Москва. Руководить занятиями согласился Евгений Багратионович Вахтангов, тридцатилетний актер и режиссер Художественного театра, уже состоявшийся себе репутацию лучшего педагога по "системе".

Вахтангов не обещал, что сделает из студийцев настоящих актеров. Он говорил, что ему важнее, какими они станут людьми. Он принес из Первой студии идею нравственного совершенствования, воспринятую от своего учителя Л.Сулержицкого. Новым студийцам оказался близок пыл служения добру. С юной строгостью, набирая в студию, организаторы с пристрастием выясняли мотивы поступления каждого и меньше интересовались актерским дарованием.

Начать решили сразу со спектакля. Выбрали пьесу Бориса Зайцева "Усадьба Ланиных", написанную в мягких, чеховских тонах. Помещения своего у студии не было, собирались каждый день в новом месте: то в крошечной комнатке курсисток, то в снятой на один вечер гостиной какой-нибудь частной квартиры. Все казалось таким романтичным. Да и пьеса Зайцева была до краев полна любовью. Вахтангов объяснял: "Основное, что нужно сыграть в этой пьесе, – это опьянение, опьянение от весны, от воздуха, от аромата только что распустившейся сирени..."

Когда, спустя три месяца, 26 марта 1914 года, "Усадьбу Ланиных" играли в Охотничьем клубе – весна уже была настоящая, воздух пьянил и все были влюблены друг в друга. Спектакль Вахтангов поставил, как говорят, "в сукнах" – это ставилось модным тогда, да и денег на специальное оформление не было. Купили выкрашенную в серо-зеленый цвет дешевую мешковину, несколько горшков с бутафорской сиренью изображали террасу. Чтобы сильнее ощущалась прелесть весны, надушили всю сцену одеколоном "Сирень". Играли, впрочем, не-[illegible] Но неудачи своей счастливые актеры даже не заметили – отправились в ресторан отмечать премьеру, потом вместе с Вахтанговым всю ночь бродили по Москве, а утром, купив свежие газеты, хохотали над разгромными рецензиями.

После такого позора Дирекция Художественного театра запретила Вахтангову какую-либо работу на стороне. И Студия решила "уйти в подполье". Каждый дал подписку, что никому не проговорится о ней. Таинственность придавала членству в Студии новую романтику. И еще было решено, что надо начать учиться всерьез. Так, наверное, впервые в истории театральная школа была создана задолго до появления самого театра.

Осенью 1914 года Студия уже обосновалась в небольшой квартире в Мансуровском переулке на Остоженке (тогда и стали называть ее – "Мансуровской"). В части этой квартиры было устроено общежитие для студийцев, а в другой половине – оборудована крохотная сцена и зрительный зал на 35 человек. Казалось, Вахтангов, так никогда и не простивший своему аристократу, сумрачному отцу тягостного, без любви детства во Владикавказе, теперь ищет свой настоящий дом; еще два года назад на предложение создать студию отвечал, счастливый: "Как подумаю – У нас своя сцена. Свое помещение. Свои занавес. Подумайте – ведь это свой театр. Наш – маленький и уютный.

Где так отдохнешь в работе.
Куда отдашь всю свою любовь.
Куда принесешь радости свои и слезы...
Милые лица. Добрые глаза. Трепетные чувства. Все друг другу друзья. Нежно, осторожно подходим к душе каждого. Бережем. Честные и любящие. Чувствуются святость. Ничего грубого. Ничего разного."

Быть может, от этой неутоленной тоски требовательность его к дому, который он строил, была огромна. Он наставлял, чтобы для его учеников Студия была главным в жизни – всей жизнью. Если есть что-то еще – лучше уйти. Соглашался, что это похоже на монастырь. Взял понятие "студийности": "студийного" и "нестудийного" поступка, "студийного" и "нестудийного" человека. Быть может, таким образом он пытался создать какую-то особую жизнь по своему замыслу, особые взаимоотношения. Возводил стены моральных запретов, пытаясь сохранить студийцев от пибельного влияния окружающего мира. Строя сложную иерархию членства в Студии, хотел оградить ее от чужих.

Он продолжал [illegible] когда, казалось, [illegible] Нашел его в Первой студии – [illegible] жественный, теплый, с горящим камином и "сверчком" (этот образ семьи пришел из любимого диккенсовского спектакля "Сверчок на печи"). Нет, ему нужен был именно свой дом, где он был бы главой семьи, отцом и хозяином.

Вахтангов очень рано почувствовал в себе силы быть лидером и право быть учителем. Он не просто учил – он воспитывал. Проповедовал.

Как учитель он бывал жесток и нежен. Обиды, которые он наносил, запоминались навсегда, как уроки. Его объяснения, его режиссерские показы, его юмор, блеск и непредсказуемость его фантазии – были невероятны, его режиссерская интуиция и чуткость – огромны.

Связь Вахтангова со Студией была подобна любви – с ревностью, бесконечным выяснением отношений, нетерпимостью, трагическим разрывом и новым соединением. Самым страшным днем для него был тот, когда в 1919 году из Студии ушли 12 самых одаренных студийцев. Вахтангов был убит, ведь это уже был его дом – с 1917 года, выйдя из "подполья", бывшая Мансуровская стала называться "Московская драматическая студия Е.Б.Вахтангова". Казалось, развалилась семья, случилось предательство.

Но уход двенадцати студийцев был лишь гордым и жалким жестом обиды: им было недодано любви. Ю.Завадский ставил по пьесам П.Антокольского "Куклу инфанты" и "Обручение во сне". Участникам казалось, что Вахтангову совсем не интересны спектакли, подготовленные ими самостоятельно, что учитель озабочен только сохранением Студии от развала. Кто-то из ушедших потом вернулся с повинной, кто-то перед смертью Вахтангова писал ему отчаянные письма любви, не прощая себе давнего предательства.

Заново Студия собиралась мучительно – пришла молодежь из других студий, объявили прием в первый курс (школы – так появились Щукин и Ц.Мансурова, за ними – Р.Симонов, А.Ремизова, М.Очаньянинова, Е.Алексеева. Но Вахтангов долго еще не мог пережить разочарования, не признавал студию своей, упорно называя Мансуровской.

Репетиции продолжались. Восстановили в новом составе показанное еще в 1918 году "Чудо святого Антония" Метерлинка, летом Вахтангов поставил чеховскую "Свадьбу". Оба эти спектакля были сыграны и добродушны. В них не было сатиры, а лишь любовное подтрунивание над милыми, нелепыми и глуповатыми героями. И тот и другой спектакли через год были совершенно переделаны. Вахтангов снова стал другим. Как режиссер он развивался стремительно и непредсказуемо. Вахтангов стремился создать новый театр в каждом новом спектакле. Ему, уже смертельно больному, измученному бесконечными операциями, оставалось жить лишь два года – те два года, что оставили его в истории театра великим режиссером.

В начале следующего сезона – 13 сентября 1920 года – студия Е.Б.Вахтангова была принята в семью Художественного театра под именем его Третьей студии. 29 января 1921 года показали премьеру второго варианта "Чуда святого Антония". Вахтангов совершенно перебрал спектакль, полностью изменив отношение к его героям: от улыбки – к насмешке и враждебности. Из спектакля совершенно ушла снисходительная мягкость – вместо бытовой комедии возник трагический фарс.

Здесь, ставя массовые сцены, Вахтангов впервые ввел понятие "точек" – застывших на мгновение мизансцен, он как скульптор, лепил из фигур актеров выразительные барельефы. Особенно важны были руки: толпа реагировала на события одновременным движением рук, то удивляясь, то спрашивая, то пугаясь. (Через год он поставит целую "симфонию рук" в спектакле "Гадибук" еврейской студии "Габима".)

Через три месяца в Первой студии вышел новый спектакль Вахтангова – "Эрик XIV" А.Стриндберга, вновь трагически сталкивавший мертвое и живое. Здесь бились мука и ужас первых лет революции, страх бушующей толпы.

После "Чуда святого Антония" Вахтангов принялся за переработку чеховской "Свадьбы". И вновь, как и в "Чуде...", его режиссерский взгляд оказался насмешливым и жестким: вместо забавного происшествия предстала жизнь бессмысленно уродливая, и даже трагичная. Смешное стало страшным. Ничего живого – люди-монстры, словно механические куклы со стеклянными глазами – "рожи, рыла, хари – и кадриль, как дающее начало их жизни".

Перемена Вахтангова казалась разительной. Его новый стиль, превращавший выразительную пластику актера почти в танец, стиль, сгущавший реальность до символа, обостренный, трагический, всегда на острие между жизнью и смертью – "ждал названия. Одни его называли "неореализмом", другие – натурализмом", но все не годилось. Сам Вахтангов назвал то, что он делает, странным и эффектным термином "фантастический реализм" – прижилось (хотя через полтора десятка лет соцреализм придавит и это имя).

То был момент разрыва Вахтангова с Художественным театром – театром, по его словам "натуралистическим", "бытовым" (каким он уже, после "Гамлета", "Бесов" и "Мысли", по существу, не был), разрыва слишком заметного всем и слишком горячо подтвержденного в собственных дневниках для того, чтобы быть полной правдой. В его любви-отталкивании к Художественному театру, к боготворимому Станиславскому и глубоко уважаемому Немировичу, – был протест сына, уходящего из семьи, но уносящего с собой свое воспитание и сходство с родителями. Дерзость и чрезмерность его обвинений в адрес "умершего театра Станиславского" были бунтом против оскорбляющей родительской любви и опеки. Вахтангова вела страстность нового увлечения Мейерхольдом и, наконец, – жадность к жизни.

В воскресенье, 13 ноября 1921 года открывался постоянный театр Третьей студии МХТ по адресу: "Арбат, 26" (там, где театр имени Вахтангова находится и сегодня). Особняк Берга студия выхлопотала для себя еще предыдущим летом, и за прошедшее время сделала в нем ремонт. В честь открытия давали "Чудо святого Антония". Этот день и стали считать днем рождения вахтанговского театра.

Вахтангов жил лихорадочно: преподавал, играл, ставил, где только мог; он вдруг ощутил необычайную творческую свободу: чувствуя, что как художнику ему доступно все, но жизненные силы уже были на исходе, еще в марте 1919-го он писал Станиславскому: "Я напишу о том, о чем никогда не говорил Вам вслух. Я знаю, что земные дни мои кратки. Спокойно знаю, что не проживу долго, и мне нужно, чтобы Вы знали, наконец, мое отношение к Вам, к искусству Театра и к самому себе... Человеку незачем кривить душой, когда дни его сочтены". Мучаясь от болей, он почти не спал; исхудавший, с горящими глазами, он торопился успеть: "ему мало было дней, он ночи превратил в день", – говорили о нем еврейские актеры. 31 января "Габима" показала вахтанговскую постановку "Дибук" на древнееврейском языке – поэтическую трагедию по старой легенде о переселении души.

Меньше чем через месяц, в ночь с двадцать третьего на двадцать четвертое февраля 1922 года, шла последняя репетиция "Принцессы Турандот". Вахтангов репетировал в меховой шубе, с головой, обернутой мокрым полотенцем, его бил озноб. Сам устанавливал свет, заставлял актеров долго выставать в одной и той же мизансцене. В четыре часа ночи собрал всех. "Сейчас, – с облегчением подумали актеры, – разгримируемся и спать". Вахтангов скомандовал: "Вся пьеса – от начала до конца!" Вернувшись под утро домой, он лег и больше уже не вставал. Двадцать седьмого февраля студийцы уже без него играли первый спектакль – сдавали свою работу Художественному театру. В зале была вся труппа вместе с Первой и Второй студиями МХТ и студия "Габима".

Выбор Вахтанговым этой пьесы был почти случаен: сначала репетировали "Принцессу Турандот" Шиллера – трагикомедию, которая казалась слишком нетороплива и тяжеловесной. Тогда появилась идея сыграть его предшественника – Гоцци. Гоцци не стесняя фантазии, а Вахтангову нужен был стимул к импровизации, он считал, что это лучшая форма для развития и самоутверждения актера. На премьеру Вахтангов прислал письмо, которое Завадский прочел со сцены перед началом представления: "Мы еще только начинаем, мы не имеем права предлагать вниманию зрителей спектакля в исполнении великолепных актеров, ибо еще не сложились такие актеры".

Китайскую сказку о жестокосердной принцессе и влюбленном принце можно было поставить как изысканную стилизацию. Незадолго до революции так ее и поставил Ф.Ф.Комиссаржевский – с фонариками, со стилизованными декорациями и пышными китайскими костюмами. Но за изящной бутафорией пропадал смысл сказки – история о злоключениях и победе любви. А спектакль Вахтангова, за своей невероятно обаятельной внешностью скрывал настоящие слезы, настоящую страсть, коварство и великодушие. Вахтангов смешал легкого Гоцци с высокопарным Шиллером, и его актеры играли не просто героев наивной и романтической сказки, а вполне реальных итальянских актеров "комедии дель арте", когда-то игравших этих персонажей без твердого текста под открытым небом площадей.

"Представьте себе, – говорил Вахтангов на репетиции, – выходит на сцену актер. Это герой. Глаза его пылают страстью. Он говорит монолог. Искренние страдание звучит в каждом его слове. По щекам его текут слезы. Но он не прячет их от зрителя. Он несет их на авансцену: вы видите, как я плачу, как я страдаю, как я люблю мою возлюбленную! Но вот монолог скончен. Бурные овации публики. И сквозь не просохшие еще слезы он улыбается зрителям. Он ловит летящие из зрительного зала апельсины. Он посылает воздушный поцелуй сидящей в пятом ряду прелестнице."

Вот так и молодые актеры Третьей студии совсем не "играли в театр", как считали некоторые – их искренность была безусловна, но создавая образ, они играли и отношение к нему: восхищались своим героем или смеялись над ним. Они себя чувствовали в положении бродячих комедиантов из старинного театра масок и одновременно, – что самое главное, – современными актерами. Это были не только герои, но и – Захаев, Мансурова, Завадский, Ремизова, Щукин, Симонов, Орочко – равноправные с автором. Они могли не скрывать радости творчества и, передавая залу; их радость давала ощущение ни с чем не сравнимой легкости. Освобождение актера было открытием Вахтангова.

Вот мы начинаем
Нашей песенкой простой,
Через пять минут Китаем
Станет наш помост крутой.

Как конферансье выходили на сцена традиционные маски [illegible] завихающийся, любящий глубокомысленные рассуждения Тарталья, которого Б.Щукин играл с простодушием озабоченного ребенка; смешной, судя по выговору явно рязанский, старик-министр Панталоне (И.Кудрявцев); глуповатый и грубый вояка – начальник стражи Бригелла (О.Глазунов), и щеголяющий акробатическими трюками Труффальдино – Р.Симонов – воплощение изящества и подвижности. Общение с залом начиналось сразу, во время парада актеров. Мужчины в безукоризненных фраках и женщины в изысканных вечерних платьях от знаменитой Надежды Ламановой (впрочем, по признанию Вахтангова, сшитых из подкладочных шелков дешевых сортов, бейки и дерюжки) выстраивались перед занавесом и Завадский обращался к зрителям с письмом Вахтангова, в котором применно представлял исполнителей и рассказывал о планах Студии. Потом, на обычных спектаклях, артистов представлял Тарталья, без конца позволяя себе отступления.

Мгновение – вылетели яркие, легкие ткани, и актеры, на глазах у зрителей задрапированные поверх платьев и фраков, становились сказочными героями, а слуги просцениума – ханы – превращали сцену в улицу Пекина. Случайные вещи в руках актеров приобретали новый смысл: ракетка превращалась в бороду хана, абажур – в головной убор мудреца, скатерть – в плащ, теннисная ракетка – в скипетр, а крышка конфетной коробки – в портрет красавицы.

В оформлении "Турандот" Игнатий Нивинский как бы оглядывался на собственные декорации к "Эрику". Во всем строе спектакля Вахтангова – в условности и остроте его оформления, в лукавом обнажении театральной техники и машинерии (колосники висели прямо на виду, и ханы меняли "декорации" на глазах у всех), в праздничности платьев, фраков и легких воздушных тканей, подсказывающих "игру в театр", в отказе от реалистического правдоподобия, в музыкальном построении движения и речи, даже в замене пьесы постоянно меняющимся сценарием (включавшим интермедии на современные темы и импровизации в духе "комедии дель арте") – легко угадывались достижения "формального", "левого" театра последних лет. Все, что в других театрах было предметом споров знатоков, в "Турандот" пленяло, понятное любому. То, что, казалось, вчера скандальным и дерзким, над чем бились умы и ошибались театральные таланты, тут потеряло пафос эстетических манифестов и стало естественным условием игры молодых актеров.

Оказалось, что ирония этого спектакля: его смешение стилей, переплетение обыденности и фантазии, эксцентрический сдвиг смысла вещей, "ничево" в устах министра – не разрушили поэзии сказки, сохранив ее искренность, драматизм фантастических перипетий и веру в победу любви.

Зрители знаменитого первого представления хохотали, не останавливаясь, непрерывно возникали аплодисменты. В антракте Станиславский взял извозчика и поехал поздравить Вахтангова (тот, отправив своих на спектакль, лежал один в пустой темной квартире). Второй акт задержали в ожидании возвращения Станиславского. После спектакля он снова позвонил Вахтангову, чтобы передать свое восхищение. Это был не просто успех: фурор, ликование, в конце – бесконечные овации. Михаил Чехов, вскочив на кресло, провозгласил: "Браво Вахтангову!", – вызвав в зале бурю восторга.

Успех "Принцессы Турандот" был универсальным: у интеллигентной арбатской публики, молодежи, у рабочих и нарядно одетых нэпманов – всех закружил и оделал ненадолго счастливыми некитрый мотив. Позже вышли духи "Принц Калаф", на вечеринках повсюду танцевали под вальс "Турандот" – спектакль знали все. Пусть за стенами театра разворачивалась советская действительность, – Вахтангов поставил спектакль, не украшая ее, а вопреки ей. Это вопреки, позволявшее сохранить свой мир от разрушения, еще много лет хранило вахтанговских учеников. "Посмотрев "Турандот", я верю растаявшему снегу, прилету птиц и грядущей весне, ибо она уже началась на Арбате, в особняке Берга", – писал критик.

В этом спектакле, полном восторга жизни, с кажущейся наивностью (а на самом деле – мудростью) открывавшим все свои секреты до дна – было торжество Театра и оправдание его. Вахтангов был уверен: Театр пленителен не вопреки своей условности и условности, а благодаря ей.

После трагических спектаклей-криков, полных тревоги и отчаяния, исломанных и кошмарных видений мертвого мира, побеждающего мир живой, после постановок с обнаженным нервом, болезненно диссонансных, Вахтангов поставил шедевр гармонии – гимн Театру и [illegible] вероятной жизненной силы такой счастливой победительности, что казалось, смерти – не бывает. Вахтангов преодолел ее в искусстве. И умер.

25 мая вечером жена Вахтангова – Надежда Михайловна – позвонила в студию и сказала, что Евгению Багратионовичу совсем плохо. Пришли студийцы: Захава, Мансурова, Орочко, Котлубай, Миронов. Собралось человек тридцать. Вахтангов умер около десяти часов вечера. На следующий день приехал Станиславский. 31 мая Вахтангова хоронили. Гроб с его телом ученики и друзья несли на руках от Студии до Новодевичьего кладбища.

Д.Мансурова – Турандот

О.Глазунов – Бригелла

Б.Щукин – Тарталья

Ю.Завадский – Калаф

Р.Симонов – Труффальдино

И.Кудрявцев – Панталоне