Волков Н. Д. **Вахтангов**. М.: Корабль, 1922. 23 с.

{5} Он все величье царское явил бы,  
Когда б остался жив.

(«Гамлет», д. V. сц. II.)

{7} Его последняя весна выдалась дождливой, холодной, скупой на солнце. Но равнодушная природа цвела, как в прежние года. И на московских перекрестках появились сначала букетики робкого первоцвета, потом фиалки, потом ветки черемухи. Белели ландыши, желтели примулы, голубели фиалки. Вахтангов умер, когда в руках прохожих запылали охапки сирени — лиловой, лилово-алой, белой. Сирень останется навсегда цветком скорби о Вахтангове.

В театральном мире свершался обычный черед дел и дней. Каждый вечер в многочисленных театрах и театриках раздвигался занавес. И все было как всегда — актеры, публика, пыль на декорациях. И почти каждый вечер в зеленом особняке на Арбате под номером 26 искрилось и пенилось легкое вино Турандот. А поздними сумерками на фоне гаснущего неба постепенно темнели островерхие силуэты пирамидальных тополей — несменяемая стража III‑й студии. И следя за переливами Турандот, видя спокойные тополя — душа отказывалась верить, что совсем рядом в Денежном переулке умирает добрый гений зеленого дома, наставник, вдохновитель и руководитель его молодых обитателей. Думали: а вдруг… Ждали чуда… Чуда ждали напрасно. Умер Вахтангов. Сказка о Китае стала лебединой песнью. Ни у одного из лебедей русского театра не было такой беззаботной, такой неомраченной ничем песни.

Вечер 29‑го мая — двумя знаками отмеченный отошел он в прошлое: знаком смерти и знаком возвращения. {8} Впервые после трехлетней разлуки — на сцене Художественного театра выступал Качалов. В Камергерском — овации встречи. В Денежном — затишье конца. И оттого Гамлета приезд — точно приезд Фортинбраса. И Качаловское: «Какой Вы замечательный режиссер, Вахтангов» — лишь серебряные трубы в печальном королевстве Датском.

В девять пятьдесят пять — Евгений Богратионович умер.

Над Москвой спускалась неторопливая майская ночь.

*Троица — Духов день*.

*1922*.

{9} Оглядываюсь назад. Вижу:

Смуглое лицо, истомленное болезнью. Две глубоких морщины у крыльев крупного носа. Улыбку нежную и лукавую в углах губ. И взгляд то внимательно-приветливый, то холодно-пристальный серых стальных глаз. Профилем хищной птицы напоминал Вахтангов ястреба. И птицей хохлился в студеные дни в пушистый воротник дохи.

Был в движеньях своих легок, гибок, вкрадчив. Шел, едва касаясь, чуть ступая. Худой, тонкий, прозрачный выглядел порой монахом, аскетом, человеком не от мира сего. Монахом лежал в гробу. Его цветовой тональностью была тональность коричневого. Бурая ржа опавших листьев, тусклый блеск старой бронзы.

В изможденном теле — властная душа. Душа вождя. Воля полководца. Точно боясь не успеть, будто предчувствуя недолговечность свою — Вахтангов насыщал труд напряженной страстностью, неутомимой энергией. Всегда свыше сил. Усталости не замечал, работал без передышек. Требовательный к себе — требовал и от других, умел приказывать, в театре устанавливал корабельную дисциплину. Жадный в исканиях форм точных и полновесных, энтузиазмом предельного совершенства заражал и сотрудников своих. Был тем, за кем идут в бой, терпят лишенья, переносят нужду.

Человек борьбы, суровым конквистадором оставался Вахтангов в вопросах искусства. Осуществления {10} своих видений, воплощения воображаемого добивался рукой железной. Начатое доводил до конца. Но что такое конец, в сущности не знал. Отлитое мог безжалостно раздробить молотом сомнения, вновь плавить и вновь отливать — пока металл спектакля не отражал всех изгибов замысла. Когда посещало вдохновение, забывал о времени. Бурно и нерасчетливо жег в лихорадке творчества надорванный организм. Щедро оплачивал червонцами здоровья — каждую удачу, всякий шаг вперед.

Режиссер — вождь, режиссер — диктатор Вахтангов обладал всей непререкаемостью авторитета, магическим даром внушения. В минуты божественных озарений знал радость сотворческого слияния с коллективной психеей театра, восстановлял единство во имя общего дела. Изучив в совершенстве инструмент исполнительского искусства, виртуозно владел им и как учитель сцены. Из меньшего извлекал большее. Крупицы талантливости находил и в темпераментах, мало одаренных. Столь косный зачастую материал актерских индивидуальностей мял, как глину, пальцами ваятеля, заставляя проявлять всю заложенную в них пластичность. Лепил до тех пор, пока личное исполнителя не зацветало образом, пока не оживала к новой жизни скудеющая в буднях посредственности душа.

Но взыскательный художник Вахтангов, сходя с капитанского мостика, становился неузнаваем. В веселого бродягу, в Шубертова странника, в беспечного романтика превращался диктатор сумрачный. В отдыхе забывал о страде театра, со всем увлечением жизнерадостного эпикурейца отдавался шалостям, забавам, мистификациям. Содружный с рифмою, не мало эпиграмм, стихов на случай, остроумных посланий {11} и пародий разбросал по архивам друзей, затерял в пожелтевших связках писем. Любил делать подарки, сочиняя их тонко и метко, находчиво и наблюдательно. И как ребенок радовался, когда его смех и его шутки встречали отклик в окружающих, рождали ответные искры. Этот дар Антоши Чехонте, эту артистическую черту духа свободного и легкокрылого сохранил Евгений Богратионович до конца дней. И не только сохранил, но дал ей чудесный исход в своей безоблачной Турандот. Подобно осьмнадцатилетней Лауре распахнул балкон, и мы здесь на севере почувствовали, как ночь лимоном и лавром пахнет, и яркая луна на синеве густой и темной заблистала перед нами. Этим Вахтангов соединил имя свое с почетным званием жонглера Богоматери. Жонглеру же Богоматери открыты врата райские. В них и войдет Вахтангов.

Революция опалила душу Вахтангова. Революция звучала и для него — музыкой. Вероятно, как и Блок он ощущал «физически, слухом большой шум вокруг — шум слитный (… шум от крушения старого мира)», вслед за великим поэтом слушал нестройный шаг Двенадцати, бряцание варварской лиры и скифские голоса. Живой связью хотел Вахтангов соединить музыки революции и театра. Чувством современности мечтал пропитать свои постановки. Томился жаждой трагической монументальности, в Микель Анжеловских пропорциях чаял выразить героические ритмы эпохи. Был воистину современником — грозной современности нашей. Воистину жил в те баснословные года.

В славе умер Вахтангов, но славе не закатной, а ранне-утренней. Наследным принцем сошел в могилу, {12} унося с собой огромные надежды, неосуществленные возможности. Его оплакивают равно и ветераны, и молодые русского театра, и «правые» и «левые».

В пути застигнутый, кажется нам, что и там в надземном еще мчится он на белых конях Росмерова, дома все вперед и вперед к новым и новым свершениям. Дух неугомонный и огненный.

… Зимний вечер. Снежный Арбат. Знакомый голос окликает с извозчика. В свете фонаря — лицо Вахтангова. Мгновенье — промелькнул. Потонул в темноте улицы…

Ранней осенью, когда падают звезды на темном небе, вспомните Вахтангова.

И его звезду яркую, но падучую.

{13} … Отчего Вы не уничтожите этого сверчка? Я всегда уничтожаю их, я ненавижу их писк.

Отрывистые интонации. Скрипучий голос. Каркающий смех. Щелк каблука. Вахтангов — Тэкльтон. Один глаз — полузакрыт. На губах гримаса брезгливости. Полосатый жилет. Куцый фрак с бархатными отворотами. Панталоны со штрипками. Резким и крепким контуром очерчена фигура фабриканта игрушек. Почти нет движений. Жестикуляция доведена до минимума. Вы смотрите на Тэкльтона и не знаете: живой ли человек перед Вами, или всего лишь заводная кукла, сделанная искусной рукой Калеба Племмера. Вот, вот кончится завод и на полуслове, на полудвижении замрет этот смешной и неприятный джентльмен. Бессильно поникнут руки. Остановится шаг.

Но финал:

— Джон Пирибингль, Калеб… Друзья… У меня дома пусто и грустно. Сегодня в особенности. У меня даже нет сверчков, я всех их распугал.

Внешний облик все тот же. Те же движения точно на шарнирах. Тот же фрак. А между тем что-то произошло с Тэкльтоном. Потеплели интонации. Смягчился голос. Во взгляде тоска и одиночество. Вы чувствуете, как ожила бездушная деревяшка. Нет больше пружины. Бьется человеческое сердце. И так же, как раньше, принят был до конца зрителем Тэкльтон — марионетка, так принимает он и теперь Тэкльтона — человека. На всем протяжении святочного рассказа: образ одинаково выпукл и четок.

{14} Говорят отлично играл Вахтангов и Фразера в «Потопе». Но и те, кто видел его только в «Сверчке» запомнят этот благородный и изысканный талант. Мастером характеристики умной и выразительной был Вахтангов в гриме, художником большого такта и врожденного чувства меры, чистым графиком в использовании внешних средств передачи. Вахтангов-актер — прекрасная, хотя и немногословная страница в истории питомцев Художественного театра.

Заседание одной из многочисленных репертуарных комиссий первых годов революции. Просторная почти без мебели комната. На стульях, табуретах, подоконниках десятка два заседающих. Вахтангов поодаль за круглым столиком читает по рукописи инсценировку сказки Льва Толстого об Иване дураке. Иван-дурак, Тарас-брюхан, Семен-воин, Четырка и Пяток, черти, бабы, мужики — всем им дает жизнь своим чтением Вахтангов. Чтение — тихое, ровное, без акцентов. Едва намеченная расцветка. Тем не менее — все захвачены. За внешней сдержанностью и скупостью — тончайший юмор. Фразировка музыкально точна и округла. И в результате замечательный спектакль, разыгранный голосом одного человека. Чтение Вахтангова сейчас на расстоянии вспоминается оно, как блестящее обнаружение силы его воображения, как демонстрация его способности на внутренней сцене своей души незримо разыграть взятую в работу пьесу, как изумительный дар вчувствования в любую многоликость действующих лиц драматического произведения. Все это уже превращает застольное чтение в своеобразную прелюдию к творчеству Вахтангова-режиссера. Вводит нас в святую святых его театрального призвания.

{15} Двухэтажный домик, по Нижней Кисловке. Зрительный зал, крутым амфитеатром, человек на 200. Серый простой занавес, скрывающий небольшую сцену. «Габима». Зима двадцать первого — двадцать второго. Генеральная репетиция «Гадибука». — Перед занавесом — Вахтангов. Теплая байковая куртка. Теплые светлые сапоги. В руках — листик бумаги. Время от времени смотря в него, Вахтангов рассказывает содержание первого действия. Рассказывает, расчленяя на куски — по-режиссерски — только то, что для незнающих древнееврейского языка останется без объяснения, непонятным. Глаза сосредоточены, обращены внутрь. Голос почти шепот. Кончил. По ступеням вверх — к столику. Гаснет свет. Тишина. И в полном мраке звенит дальняя мелодия скрипки. Мрак. Скрипка. Вы чувствуете как вступаете в какой-то тесный и душный круг. «Гадибук» начинается.

Генеральная «Гадибука» — последняя генеральная в жизни Евгения Богратионовича. С высокой температурой, лежа в постели, он встретил успех Турандот. Великолепный пролог молодого мастера шел к концу. За прологом — стояла смерть.

Ученик Станиславского и Сулержицкого Вахтангов получил от своих учителей проникновенное знание природы актерского творчества. Основной принцип — принцип живого общения души изображающей с воплощаемым образом, им был принят как исходный пункт и для самостоятельных работ. Постигши не букву, а дух системы, сам превосходный {16} актер — Вахтангов явился в дальнейшем не просто режиссером, а режиссером-актером. Он мыслил актерски. Искал актерски. Какую бы театральную форму не обдумывал — обдумывал ее прежде всего как форму игры. Его реализм — реализм методы, а не подражания внешнему. Не наблюдая, а изобретая сценические личины — «натурой» пользовался как этюдным материалом. У него было яркое и сильное воображение, обуздываемое лишь все тем же чувством актера. Расширяя границы человеческой изобразительности, Вахтангов хорошо знал ее предельность. То чего не мог сыграть сам или показать, отбрасывал как непригодное. В этом блюдении основ актерского искусства, в своем ощущении его, как живого и одухотворенного процесса — Вахтангов несомненный традиционалист, славный продолжатель. Его имя должно было бы завершить триаду: Щепкин — Станиславский — Вахтангов.

Вечный аргонавт Вахтангов глубоко интересовался тем, что делалось настоящего и за пределами его alma mater. Он высоко ценил Мейерхольда, его изощренную выдумку, чувство стиля, дар общей композиции. Дуновения «Балаганчика», «Незнакомки», «Шарфа Коломбины» не остались бесследными для шлифовки таланта Вахтангова. Искусством спектакля он во многом обязан доктору Дапертутто. Но эта обязанность никогда не превращалась в зависимость. Она столь же внутренне свободна, как и обязанность перед Станиславским. И Станиславский и Мейерхольд пережились в душе Вахтангова, по-вахтанговски. Их ценности вошли в его духовный сплав, как ценности объективного, а не личного порядка. В этом сказалась вообще одна из черт характеров орлиных — никогда {17} не заимствовать, всегда смотреть в корень. Вахтангов был режиссером органического склада, и в силу этой органичности неустанно работал над очищением своего творчества от всевозможных «галлицизмов». Всегда хотел воплощать только свое и на свой лад.

Человек театра от головы до пят Вахтангов не замыкался в узкую келью профессионализма, не отрекался от полноты окружающей его действительности. Диалог: Вахтангов и современность — один из больших и знаменательных диалогов. Вахтангов сам указывал на то, что в выборе и постановке Эрика XIV им руководило чувство современности. Эрик — ключ к раскрытию Вахтангова, как художника современность.

Современность в каждой душе звучит по иному. В душе Вахтангова она прозвучала, как весть о двух мирах — мире мертвом и мире живом. Между ними — вечная борьба, неустанная тяжба. То одолевают мертвые, то побеждают живые. Люди двумирные, у которых нет сил преодолеть свою внутреннюю раздвоенность, гибнут прежде всего. Они становятся жертвою своего разлада. Потому гибнет и «воплощенное противоречие» король Эрик, не сумевший освободиться из придворного паноптикума и не нашедший настоящего пути к живым людям из народа.

Так преломилось содержание Стриндберговской драмы в миросозерцании Вахтангова, так же приблизительно преломилось «Чудо святого Антония», и отчасти Гадибук. На этих трех пьесах отточился талант Вахтангова, как мастера контрастов, обнаружилась его сила, как первоклассного живописца сценической светотени. На их материале раскрылось разнообразие его чисто режиссерских приемов.

{18} Мир мертвый и мир живой «Эрика XIV» Вахтангов разрешает как две самостоятельных задачи. С одной стороны вы видите — королеву мать, летучей мышью проносящуюся по залам дворца, рыжебородого герцога Иоанна, неподвижного и монументального, золотых дел мастера как будто отлитого из золота, огневолосого палача в кроваво-красном одеянии. С другой — крестьянка на троне Карин задушевная и искренняя, ее отец солдат Монс, щетиноусый хриплоголосый рубака. Обе группы трактованы в резко отличных приемах — первые взяты в схеме, аллегории, неподвижности и скованности, вторые — в этнографии, характерности, правдоподобии. Такой подход сделал постановку Эрика постановкой, двойного зрения, не согласованной в частях, и не найденной в целом. Вахтангов в Эрике еще не выходит за пределы наивной символики, он увлекается уподоблениями, в нем еще не изжит эклектизм первого шага.

Иначе обстоит дело с проблемой двух миров в «Чуде святого Антония». Здесь Вахтангову предстояло воплотить контраст иного порядка, чем в Эрике. Он должен был оттенить антитезу святости и пошлости, противопоставить небо и землю. Для этого Вахтангову понадобилось трижды переработать свою постановку Чуда. Конечный результат оказался великолепным. Третья редакция является настоящим достижением для воплощения мирка французских буржуа Вахтангов прибегнул не к статике придворных Эрика, а к динамике. Внутренне мертвых Гюстава, Ашиля, их жен, теток, доктора, священника, гостей он дал внешне чрезвычайно оживленными. Усилив иронию Метерлинка до сатиры Вахтангов развязал движения актеров, окарикатурил их лица, сгустил {19} бессмысленность и инерцию движений. Он избавил отдельных исполнителей от необходимости иметь индивидуальные души — на первый план выдвинул «общее» их психик, их «классовое». Этим одновременно Вахтангов достиг и впечатления слитного ансамбля и чрезвычайно насытил общий тон, доведя его местами до трагического фарса. Человеческий муравейник трактованный так преувеличенно выделил очень рельефно благородную фигуру Антония Падуанского. Вахтангов подчеркнул в Святом чудесную простоту человеческой вертикали, вложил в движения наивную угловатость примитивов, озарил лицо светлым выражением бедняка христова. Внутренне живой и одухотворенный Антоний, благодаря своей строгой и лаконичной игре, придал всей постановке какой-то устойчивый центр, уравновесил разметанную динамику «мертвых». Вахтангов Антония уже запоминается как подлинный мастер, обладающий зорким глазом и уверенной рукой — сильный в грубости и мягкий в благородстве.

Второй акт Гадибука — акт свадьбы — третья и последняя работа Вахтангова стоящая под знаком дуализма. В ней Вахтангов продвигается еще дальше, дает еще более совершенный образец мощи своего режиссерского темперамента. На бело-красно-зеленом фоне Сендерова дома. В атмосфере пронизанной ярким солнечным светом создается им ряд острейших диссонансов. Режиссерская гармонизация становится все более и более сложной. Уже не одним, а тремя приемами лепится мир мертвых. Манеру статуарности Вахтангов применяет для группы трех разряженных размалеванных женщин. Их застывшие кукольные фигуры вносят в общий строй действия — ощущение косности, {20} картонности, чопорной глупости. Для передачи самого Сендера, жениха, его учителя и свата — Вахтангов употребляет однообразие фиксированных движений. Для каждого из них находит несколько строго определенных даже не жестов, а жестиков. Ими они и пользуются независимо оттого каково в данный момент содержание их переживаний. Забавно разобщая душу и тело Вахтангов, извлекает эффекты комизма из нарушенного параллелизма человеческой психо-физичности. Наконец, в манере преувеличения Вахтангов разрабатывает толпу нищих, приглашенных на брачный пир. Точно с карикатур Леонардо взяты эти чудовищные лица, уродство тел, искривленность движений. Если вспомнить барельефных нищих последней картины Эрика и нищих Гадибука — огромность пройденного между двумя постановками расстояния станет очевидна. Вахтангов в Гадибуке показывает каким жестоким был его талант, как близка была его душе — красота безобразия. Он с жадным любопытством вглядывается в копошащийся клубок им вызванных к жизни человеческих обломков. Он все усиливает и усиливает темпы этого вихря серых лохмотий. И потом внезапно рассекает их белым лучом Леи. Лилея Лея — светлый Ариель среди толпы Калибанов. Ее пляска в химерическом хороводе людей чудищ — исключительна по силе. Вахтангов не жалеет белизны: он пятнает ее лапами жаб, обезьяньими прикосновениями. Дыхание девы-розы смешивает с дыханием чумы. Переживая сам упоение бездны мрачной на краю заставляет переживать вместе с ним это упоение и театр.

Гадибук — нисхождение в ад. От Гадибука начиналось восхождение. Путь к Шекспиру. Неизбежность {21} этого пути сознавал и сам Вахтангов. В его «посмертном» остался текст Гамлета, испещренный предварительными пометками. Гамлет — завершение круга, начатого Эриком.

Трагический уклон Вахтанговского дарования соединялся в нем с комическим. У него сатирическое зрение и острое чувство бытовой косности. «Буржуазное» в Чуде и «местечковое» в Гадибуке — Вахтангову удались превосходно. Своей работой над Чеховской Свадьбой Вахтангов показал, что в его творчестве по новому преломилась бы русская комедия. Незначительный эпизод о свадебном генерале развернут им, как личина уездного. Вахтангов понял, что за пестрой видимостью Ятей, Апломбовых, Змеюкиных, Дымб таится единственная реальность — тягучая и липкая провинциальная одурь. Невероятное имен-кличек превратил в какие-то кувшинные рыла, масленичные хари, уморительные рожи. Рожи, рыла, хари — и кадриль как движущее начало их жизни. Незлобивый юмор Чеховского пустяка обернулся горьким смехом Гоголя, желчной усмешкой Сухово-Кобылина. На их произведениях и должен был раскрыться Вахтангов, как истолкователь высокой комедии.

{22} Конец Вахтанговского пролога — Турандот.

Нет современности, нет России, нет трагической раздвоенности и химерического смеха. Третья студия. Игра в театр. Зеленый дом на Арбате. Вечная молодость Вахтангова.

Вновь вижу:

… Лукавую и нежную улыбку в углах губ. И внимательно приветливый взгляд серых стальных глаз.

Тихо сдвигается занавес.

И все сильнее и сильнее звучит неоконченная симфония Шуберта.

*Июнь 1922 г*.