

# СОТНИ ОТРАЖЕНИЙ РЕЖИССЕРА

ЕВГЕНИЙ ВАХТАНГОВ В ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ.

Редактор-составитель В.В. Иванов.

Над изданием работали М.В. Львова, М.В. Хализева.

М.: Театралис, 2016. 704 с., ил.



Наше время – этап перезагрузки в науке о театре. После книг советского XX в. изучение истории начинается заново, с первоисточников. Сперва документы и свидетельства в их полном, не подверстанном к любой системе ценностей, объеме. Потом придут концепции. Фундамент: «В.Э. Мейерхольд. Наследие», «Мейерхольд и другие», «Евге-

ний Вахтангов. Документы и свидетельства», «МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии», «Летопись жизни и творчества М.А. Чехова», шесть выпусков «Мнемозины». Следующий источниковедческий слой, отражение спектаклей в прессе, дает и бесчисленные новые факты, и герменевтические векторы, формирует проблематику изучения театрального процесса. В переломную эпоху 1910–20-х гг. в обсуждении художественного процесса зарождаются импульсы будущих направлений теории театра, их фиксируют антологии критики – «Мейерхольд в русской театральной критике», «Московский Художественный театр в русской театральной критике». И вот теперь «Евгений Вахтангов в театральной критике». Как и другие сборники такого ряда, этот раскрывает, собственно, два предмета: один – театральное явление, творчество Вахтангова, другой – динамику профессиональной театральной мысли.

Рубеж 1910–20-х гг. был тем временем, когда разрозненное по методам и вкусам субъективное рецензирование уступало место профессиональной критике, основанной на определенных, разных, но последовательных методологических принципах и рождающейся как раз в это время театроведческой науке. Эта книга – о Вахтангове, но она и о театральной критике. На наших глазах, от первых страниц к последним проходит период от 1913 г. к концу 1920-х (когда спектакли продолжали идти, гастролировали и вызывали новые отражения в прессе). Это время глубокой перестройки профессии,

появление области научного знания о театре. Период, в который развивалось творчество Вахтангова и который представлен в книге, отмечен в театральной критике многоголосьем, открытой дискуссионностью, соседством нескольких поколений, систем ценностей, подходов и мировоззрений. Антология открывает нам динамичное пространство дискуссии об идеях нового театра.

Продолжают действовать рецензенты общей прессы и театрально-информационных изданий старой школы, подходящие к любому спектаклю с точки зрения здравого смысла и вкусов широкой публики. Они могут, например, быть не удовлетворены в роли Антония («Чудо святого Антония») тем, что «по самой концепции пьесы он тут же творит чудеса, вокруг него излучается небесное сияние, на нем видимая небесная благодать, а именно этого мы у г. Завадского не нашли» (А. Сидоров, с. 142). Или рассуждать о персонаже «Потопа»: «Бир должен быть типичный американский делец. Средних лет, лысеющий, с маленьким брюшком, – и обязательно без бороды. Подстриженные усы» (Вадим Додонов <А.Г. Гайсинский>, с. 89). Подобный поверхностный, в лучшем случае описательный подход проявлялся в основном и в русской эмигрантской журналистике, и в критике зарубежных гастролей МХАТа Второго и студии «Габима» в Латвии, Эстонии, Швеции, США (иначе было в Германии, где уже существовала укоренившаяся режиссерская традиция и развитая аналитическая театральная мысль).

Одновременно в других изданиях пишут критики, отстаивающие принципы дорежиссерского театра, следующего за текстом пьесы, представляющего собой сумму актерских работ. Театральное совершенство «Гадибука» оставило Э. Старка «совершенно холодным», поскольку в театре по определению «царствует слово», а здесь текст на иврите непонятен. Критик утверждает: «только через слово, мне понятное, а не через подбор звуков с большим или меньшим повышением, я постигаю смысл человеческих пере-

живаний... В противном случае я не вижу надобности в театре» (с. 303). В творчестве Вахтангова для А. Кугеля «сказалась с особенной яркостью московская режиссерская школа, ведущая свое происхождение от Станиславского». Суть ее, по мнению критика такова: «Превращение пьес в “предлог” для постановки, и на этой почве буйная фантазия, расцветающая нередко райским садом, и в то же время отсутствие поэтического стиля и порою недостаток тонкого и благородного вкуса. Фантазия внешних форм совершенно закрывает логическую сторону» (с. 298). С этой позиции, в отсутствии «реальных фактов» Кугель отказался понять смысл «Гадибука», особенно второго, мистического, акта; для него «символический неизвестный есть просто некий бедный еврей», в пьесе действует невеста – истеричка и нищие, которых знает весь город, иное же, фантазмагорическое метафизическое режиссерское решение для него «обнаруживает вкус недостаточно чистый» (с. 299–300). Спектакль прочитывается с желанием видеть иллюстративное овеществление текста пьесы с принципиальным отказом от преобразования ее режиссерским искусством на оригинальном театральном языке. Из дорежиссерской эпохи театральной мысли смотрит А. Кугель и на «Принцессу Турандот»: «Превращение театра в экспериментальное поле для режиссерских трюков, а пьес в предлог для ухищрений – претензия высокомерная... В постановке “Принцессы Турандот” нет пьесы Гоцци» (с. 539).

С глубоким пониманием отражала первые спектакли Вахтангова критика, сформированная методологией ранней режиссуры МХТ – Л. Гуревич, Ю. Соболев, Сергей Глаголь (С. Голоушев). Ценилась не столько режиссура, сколько проявленные в спектаклях «сценическое творчество, стремление и способность передавать чувства роли в правдивых, свежих, заново найденных образах, движениях, интонациях – вне каких-либо сценических образцов» (Л. Гуревич, с. 46). «Была на сцене человеческая жизнь.

И, порой, не верилось, что она на сцене» (Ю. Соболев, с. 67). Когда Вахтангов отвергает формы реализма, эта критика не находит прежней содержательности в его работах. Ю. Соболев полагает, что в «Эрике XIV» «трагедия разложения власти и угнетения народа, которая намечена Стриндбергом, она не охвачена театром, и исполнителями не нащупана», а в роли М. Чехова «точность и четкость клинического рисунка (о, как губительны такие опыты для души актера!) заслоняют внутреннюю сущность этого же самого Эрика» (с. 194).

Это характерные для идеологии театра Станиславского противопоставления образной театральной системы неким «внутренним» уровням пьесы и роли, понимаемой в формате человеческой личности. Такие же упреки высказывает Л. Гуревич по поводу постановки «Чуда святого Антония». Критик требует «внутренней наполненности», внутренней подвижности, одушевленности ярких фигур, очерченных «извне острыми и характерными чертами». «Не все исполнители этих ролей дают нам ту сценическую иллюзию, при которой наше художественное восприятие отрешается от вопроса о реальности созерцаемых образов... Не все они смогли подойти к своей задаче изнутри, от живого ощущения той человеческой разновидности, какую они были призваны воплотить» (с. 146). Существо режиссуры Вахтангова 1920-х гг. отвергается мхатовской критикой. О «Гадибук» и «Принцессе Турандот» до смерти режиссера она вообще не пишет! В кратком обзоре, написанном позднее, Ю. Соболев отмечает, что «хитрый» ход режиссера, заданный в «Принцессе Турандот», не вполне разрешен исполнителями, не вскрыт «до конца», «как, впрочем, кое в чем запутан он и самим Вахтанговым», а исполнители «отстают от него значительно» (с. 474). Характерное для идеологии театрального реализма противопоставление актера и условной режиссерской конструкции, которая, якобы, не может быть обеспечена актерскими средствами! Из книги «Евгений

Вахтангов в театральной критике» впервые становится ясно, что режиссер в своих зрелых постановках – «Чудо святого Антония», «Свадьба», «Гадибук», «Принцесса Турандот» – не был близок критике, ориентированной с начала XX в. на метод МХТ.

1910-е гг. – это и время авангарда, футуризма, ОПОЯЗа, зарождения формальной школы, левых школ критики. С этих позиций о Вахтангове интересно отзывался П. Антокольский, увидевший в «Принцессе Турандот», в частности, монтажную композицию и приемы остранения (с. 478). М. Загорский уже в 1918 г., задолго до «Всехсвятских записей» и осознанной, программной метаморфозы творчества Вахтангова от психоанализа к открытой театральности и гротеску, предсказывал ее в связи с «Праздником начала» студии «Габима» (1918), предчувствовал то, что позднее проявится в «Гадибук»: понятное помимо слов – «пение жуткой и таинственной национальной сирены» (с. 129). В общем, методологическом смысле Загорский в связи с творчеством Вахтангова уже в этот момент объявляет «неправоту и нетеатральную подлинность» сценических навыков, канонов игры МХТ, достигнутых в результате системы «переживаний». «Искусство преображения умерло», утверждает он, и обращает свою статью к тем, кто любит «личины и маски, влюбленным в самую стихию сценического преображения и ревниво следящим за совершенством и тщательностью сценического мастерства» (с. 128). Читал ли это сам Вахтангов, знал ли он, что его поворот к открытой игровой театральности подсказывается логикой художественного процесса, которую пытается сформулировать критика?

Интересно, что именно критика «Левого фронта» – С. Марголин, Э. Бескин, М. Загорский, О. Блюм – развернула заинтересованную, даже взволнованную дискуссию об эстетике и режиссерском решении этого спектакля, не имевшего никакого сюжетного или логического отношения к современной социальной жизни, но подтверждавшего

идеи о значении нового ритуала, экстаической сущности театра, аналогичной новой форме соборности и массового действия. Впоследствии, подводя итог творчеству Вахтангова, левовец Э. Бескин подчеркнет значение «Чуда святого Антония» и «Гадибука» и сдержанно отзовется о «стилизационной шутке», богатом режиссерской выдумкой «салонном поппури», изящном скетче «Принцессе Турандот», созданной «с прикусом “красивости” хорошего берлинского универсального магазина» (с. 296). Это характерная, принципиальная оценка для театральной идеологии периода конструктивизма, требующей разрушения имитации реальности вплоть до беспредметности сценической фактуры, и потерявшей доверие к психологической достоверности образа, аналогичного реальному человеку, даже если этот человек – вымышленный актер комедии дель арте, играющий гоцциевские маски.

И наконец, поколение, поставившее своей задачей систематическое и методологическое, научное изучение театрального искусства, проблемно вписывает творчество Вахтангова в историю современного театра. С этой позиции режиссерское авторство, оригинальность сценического – режиссерского – языка воспринимаются как само собой разумеющиеся свойства постановки, она вписывается в художественный процесс типологически как «спектакль, построенный по методам Мейерхольда и разыгранный актерами школы Станиславского» (с. 545). В 1920 г. создан Разряд (сектор) театра в Российском институте истории искусств. На спектакли Вахтангова отзываются театроведы первого поколения: А. Пиотровский, С. Мокульский (их рецензии 1926 г. на ленинградские гастроли «Чуда святого Антония», «Принцессы Турандот» находим в сборнике – с. 172, 540, 544), для них в анализе важны методологические аспекты, «приемы построения этого изумительного спектакля – приемы, ставшие уже во многих случаях каноническими, традиционными. Метод сценического гротеска, ироническое

отношение актера к изображаемому образу, сознательное разрушение сценической иллюзии, обнажение театральных приемов, самопародирование, искрящаяся весельем буффонада, осовременивание импровизационного текста, шутливый парад актеров, озорная музыка, костюмы и гримы, и надо всем этим, покрывая все, игра в театр, подход к спектаклю, как к веселой и радостной игре» (с. 545). Заметим, что эта формула спектакля, найденная Мокульским девяносто лет назад, не была ни скорректирована, ни изменена, ни даже дополнена впоследствии, театроведение в тот момент научилось фиксировать свой объект. Основатели ленинградской театроведческой школы ведут речь о сравнительной методологии режиссуры, о процессах эволюции театрального языка. А. Пиотровский, например, замечает, что «Чудо святого Антония», «сосредоточенный спектакль философского балагана», стал «поворотной точкой в его (Вахтангова. – Н. П.) творчестве, проведенной его от углубленно-психологических спектаклей типа “Потопа” и “Эрика XIV” к великим революционным творениям “Гадибук” и “Турандот”» (с. 172–173). Владея искусством методологического сравнения, Пиотровский находит в метерлинковском спектакле «своеобразный чертеж к “Гадибуку”, уже очерчивающий то гротескное преломление вещей (чего стоит в этом отношении хотя бы ряд цилиндров и загнутый рукав на вешалке в первой картине), эмоциональных жестов (поразительная по сложности пантомима ужаса в сцене воскресения) и интонаций, которыми Вахтангов год спустя потряс в своем еврейском спектакле» (с. 173). Такое сравнение приемов театрального языка (в тексте далее оно развивается в сравнение философских параметров двух спектаклей) свидетельствует о мастерстве анализа, адекватном мастерству режиссуры.

Молодое поколение театроведов также представлено и П. Марковым. Он не относился к исследовательской школе, близкой к формальному анализу (как ленинградцы),

вполне толерантно был настроен к ближайшей театральной традиции – включая и Малый театр, и первые десятилетия МХТ, и театр без концептуальной авторской режиссуры. Напротив, театр исканий он умел вписать в традиционную систему ценностей и обосновывал смелое новаторство общими для художественной культуры ценностями, понимая их в широком смысле. Этим принципам следуют и его отзывы о Вахтангове. Собственно, их было два, и оба написаны с некоторой исторической дистанцией для книг: «Принцесса Турандот» в 1923 и «Первая студия МХТ» в 1925 г. Они содержат существенные теоретические наблюдения в контексте театрального процесса. Эти тексты и раньше были в нашем театроведческом обиходе, но в этом сборнике они входят в полемический контекст и приобретают множество новых смысловых связей.

В истории русского театра начала XX в. Вахтангов был единственной фигурой, которая убеждала и приверженцев условного театра (даже в «психологический» период его творчества), и сторонников реализма в 1920-е гг., когда он создавал открыто игровой, гротескный и мифологический театр. Независимо от направлений и качеств критики, на режиссуру Вахтангова как явление яркое обратили внимание все и сразу, с его дебютной работы в Первой студии. Столь же единодушна была и оценка первых же ролей Михаила Чехова. Рассудительный и скептический Э. Бескин (впоследствии лидер критики «Левого фронта») заявил уверенно: «Иногда боишься сказать об актере слишком категоричную похвалу, боишься, не роль ли подошла, не случай ли, не простая ли удача. Но бывает и наоборот, когда все эти сомнения сразу отпадают, когда с первого момента слишком ясно, что тут и не случай, и не удача, а талант» (с. 69). Критик иных убеждений Ю. Соболев высказывает в 1915 г. по поводу роли Фрэзера в «Потопе» такую же оценку, указывая «на г. Чехова как на несомненную артистическую величину, как на настоящего мастера... Нечто истинно человеческое,

волнующее и милое просвечивает сквозь комические очертания этого образа. А дать почувствовать в дрянном мошеннике подлинные не вытравленные гнусностью человеческие черты – значит быть настоящим художником» (с. 72). Предсказать перспективы явления – тоже профессиональное свойство. Из рецензий разных авторов, независимо от общей оценки каждого спектакля в целом, можно составлять подробные описания ролей артиста, углубляющие и дополняющие друг друга. В этом случае становится очевидно, что театральный процесс могут отразить объемно только разные виды и направления критики, существующие одновременно в одном культурном пространстве.

Книга выстроена «по спектаклям», как и вышедшие раньше антологии критики о Мейерхольде и МХТ. Конечно, это единственное разумное решение (хотя материалы печати о близких по времени спектаклях Вахтангова хронологически перемешивались, и этот коллаж был бы по-своему содержателен; свою логику мог иметь и принцип последовательного высказывания разных печатных органов, разных школ критики, но их было бы слишком много, и потерялась бы объемность репрезентации спектаклей). Большие блоки о каждом спектакле – например, 49 статей об «Эрике XIV» или 99 статей о «Гадибуке», конечно, добавляют множество деталей к сценической фактологии и выявляют перспективы интерпретации постановок. При этом возникают иные пропорции значения вахтанговских идей, чем те, которые присутствуют в наших привычных представлениях. Рискну сказать, что и десятки рецензий, которых мы раньше не знали, не открывают в «Принцессе Турандот» ни принципиально новой фактуры, ни неизвестных нам смыслов. Лишь разными общими словами формулируется логика игровой стихии. Кстати, и оценка значения этого спектакля, за некоторыми исключениями, и в левой критике, и в более академичной сдержанная. Характерно противопоставление гоцциевской постановки «Гадибуку»,



выдвинутое не кем иным, как автором книги о комедии дель арте К. Миклашевским: «Если, выходя из театра после “Гадибука”, вспомнить про “Принцессу Турандот”, которая нам доставила столько невинного удовольствия, становится, однако, немного стыдно, и, пожалуй, не без основания... “Турандот” – типичная смесь, прохладительный напиток, который тут же перед вашими глазами замешивает ловкий бармен и подает вам в прозрачном стаканчике, сдобрив кусочком засушенной итальянской лимонной корки» (с. 498–499). Таково было общее мнение критики в контексте 1922 г. (давшего прорывы театральным направлений – «Великодушный рогоносец» Мейерхольда, «Федра» Таирова, «Ревизор» МХТ с М. Чеховым–Хлестаковым).

Читая книгу, понимаешь, что пропорции значения идей в режиссуре Вахтангова, сформировавшие наши представления, были искаженно определены советской театральной идеологией. Мифология, метафизика, трагический гротеск, экспрессионистическая образность, психоанализ тогда не могли быть акцентированы в историографии искусства. Но в материалах нового сборника существенно укрупняется философский и символический «Гадибук» и совсем по-новому воспринимается трагическая жуть «Чуда святого Антония». Во втором варианте метерлинковского спектакля обнаруживается мистериальный хоровой образ в натуралистическом гротеске, отголоски романтической иронии гофманианы, монохромная условная графическая и скульптурная визуальная образность, главный мотив творчества Вахтангова – дуализм жизни и смерти.

С одной стороны, книга фиксирует существенность и перспективность разнонаправленных линий режиссуры Вахтангова: психоаналитической («Праздник мира», «Потоп»), символической («Росмерсхольм»), экспрессионистической гротескной («Свадьба», «Чудо святого Антония», «Эрик XIV»), ритуально-мифологической

(«Гадибук»), открыто-игровой («Принцесса Турандот»). Заметим, что все эти линии, и именно они, впоследствии определили режиссуру европейского типа театра в XX в. и стали в нем доминирующими. С другой стороны – в театре Вахтангова (при таком подробном его отражении) ясно вырисовывается сквозное философское подсознание, определяющее все типы и формы вахтанговского спектакля, и оно прежде всего мистериальное, трагическое, хотя воплощено в различной театральной технике.

Редактор-составитель В.В. Иванов и подготовившие том М.В. Львова и М.В. Хализева во вступительных текстах, в комментариях и в аннотированном указателе рецензентов сохраняют олимпийскую нейтральность, объясняют реалии, упоминают общие тенденции, определяющие контекст, но никак не подталкивают читателя к определенным интерпретациям. В итоге, открытые смыслы текста, мотивы событий, обоснование мнений приобретают максимально возможную объективность. В этом преимущество источниковедческого издания, созданного в стремлении к полноте отражения театрального феномена. Важно, что опубликовано все, что найдено, без тенденциозной организации материала, русская критика дополнена гастрольной, в переводах со многих языков – и становится известной история показа спектаклей. В этом смысле особенно интересен журнал показов «Гадибука», охватывающий тридцать пять лет странствий «Габимы» через Европу и Америку к своему историческому пункту назначения в Палестине.

Сборник многое – действительно многое – добавляет к пониманию творчества Вахтангова. В то же время он свидетельствует о движении отечественной театральной критики к освоению сложнейших художественных текстов и идей. Благодаря таким, как эта, книгам историография театра получает право быть сложной и объемной системой.

**Николай Песочинский**