**Евгений Вахтангов: Сборник** / Сост., Комм. Л. Д. Вендров­ская, Г. П. Каптерева. М.: ВТО, 1984. 583 с.

От составителей 5 [Читать](#_Toc136271554)

*М. И. Царев.* Вахтангов — вечная молодость театра 7 [Читать](#_Toc136271555)

*Е. Р. Симонов.* Всегда с Вахтанговым 14 [Читать](#_Toc136271556)

*О. Н. Ефремов.* Гражданское служение России 33 [Читать](#_Toc136271557)

Художник и время

Юность (1902 – 1909)  
*Семья*. — *Гимназия*. — *Поступление в Московский университет*. — *Конфликт с отцом*. — *Любительские спектакли*. — *Из режиссерской тетради*. — *Литературные опыты*. 39 [Читать](#_Toc136271559)

*П. Антокольский*. Детство и юность Е. Б. Вахтангова 39 [Читать](#_Toc149070945)

*Е. Вахтангов*. Из семейных картинок (1902 год) 40 [Читать](#_Toc149070946)

*Е. Вахтангов*. Отрывки из воспоминаний о гимназии (1902 год) 43 [Читать](#_Toc149070949)

*Н. Вахтангова*. Владикавказ и Москва 47 [Читать](#_Toc149070950)

*Е. Вахтангов*. Его превосходительству господину попечителю  
Московского учебного округа 49 [Читать](#_Toc149070951)

*Н. Вахтангова*. Владикавказ и Москва 50 [Читать](#_Toc149070952)

*Н. Еременко*. Годы молодые 53 [Читать](#_Toc149070953)

Письмо рабочих [1924 г.] 57 [Читать](#_Toc149070954)

*Е. Вахтангов*. Без заглавия 58 [Читать](#_Toc149070955)

*Е. Вахтангов*. Без заглавия 59 [Читать](#_Toc149070956)

*Г. Казаров*. Вахтангов в Владикавказе 60 [Читать](#_Toc149070957)

*Е. Вахтангов*. Из режиссерской тетради 62 [Читать](#_Toc149070958)

*В*. На спектакле артистического кружка 66 [Читать](#_Toc149070959)

*К*. «У царских врат» Кнута Гамсуна 69 [Читать](#_Toc149070960)

Начало (1909 – 1912)  
*В Школе драмы А. И. Адашева*. — *Поездка с Л. А. Сулержицким в Париж*. — *Поступление в Московский Художественный театр*. — *Первый год в театре*. — *Спектакли в Новгород-Северске*. — *Занятия по системе Станиславского*. — *Зарождение Студии МХТ*. — *Летние каникулы в Скандинавии*. 71 [Читать](#_Toc136271560)

*В. Лужский*. Слово об ученике 71 [Читать](#_Toc149070962)

*Е. Вахтангов*. Из записной книжки 73 [Читать](#_Toc149070963)

*Н. Петров*. Годы молодые 78 [Читать](#_Toc149070964)

*Л. Дейкун*. Из воспоминаний 84 [Читать](#_Toc149070965)

*Е. Вахтангов*. Из записной книжки 86 [Читать](#_Toc149070966)

*К. С. Станиславский*. Моя жизнь в искусстве 86 [Читать](#_Toc149070967)

*Л. Сулержицкий*. Надпись на портрете 87 [Читать](#_Toc149070968)

*Е. Вахтангов*. Из записных книжек 87 [Читать](#_Toc149070969)

*С. Бирман*. Судьба таланта 92 [Читать](#_Toc149070970)

*Е. Вахтангов* — Л. А. Сулержицкому 93 [Читать](#_Toc149070971)

*С. Бирман*. Судьба таланта 95 [Читать](#_Toc149070972)

*В. Лужский*. Слово об ученике 96 [Читать](#_Toc149070973)

*Е. Вахтангов*. Из записных книжек 96 [Читать](#_Toc149070974)

*Е. Вахтангов* — В. В. Соколовой (Залесской) и В. А. Алехиной 100 [Читать](#_Toc149070975)

*Е. Вахтангов*. Из записной книжки 103 [Читать](#_Toc149070976)

*Е. Вахтангов*. Из писем к Н. М. Вахтанговой 104 [Читать](#_Toc149070977)

*Е. Вахтангов* — Л. А. Сулержицкому 105 [Читать](#_Toc149070978)

*Е. Вахтангов*. Письмо из Швеции 107 [Читать](#_Toc149070979)

*Е. Вахтангов*. Из писем к Н. М. Вахтанговой 109 [Читать](#_Toc149070980)

*Е. Вахтангов* — Л. А. Сулержицкому 110 [Читать](#_Toc149070981)

*Е. Вахтангов*. Из записной книжки 112 [Читать](#_Toc149070982)

*Л. Дейкун*. Воспоминания 113 [Читать](#_Toc149070983)

Студия московского художественною театра (1913 – 1919)  
*Открытие Студии*. — «*Праздник мира*». — *Вахтангов* — *актер*. — «*Потоп». Памяти Л. А. Сулержицкого*. — *Замысел постановки, «Каина»*. — «*Росмерсхольм*». — *Мысли о новом репертуаре*. — *Письмо совету Первой студии*. — *МХТ и Студия*. 114 [Читать](#_Toc136271561)

*А. Дикий*. Повесть о театральной юности 114 [Читать](#_Toc149070985)

*С. Гиацинтова*. С памятью наедине 115 [Читать](#_Toc149070987)

Студия при Художественном театре 115 [Читать](#_Toc149070988)

*Е. Вахтангов*. Заметки на режиссерском экземпляре 116 [Читать](#_Toc149070989)

*Е. Вахтангов*. Из режиссерского дневника 116 [Читать](#_Toc149070990)

*Е. Вахтангов* — Л. А. Сулержицкому 120 [Читать](#_Toc149070991)

*С. Гиацинтова*. С памятью наедине 123 [Читать](#_Toc149070992)

Открытие «Студии» Художественного театра 126 [Читать](#_Toc149070993)

*С. Кармин*. «Студия» Станиславского 126 [Читать](#_Toc149070994)

*Сергей Яблоновский*. Студия Художественного театра.  
«Праздник мира» 126 [Читать](#_Toc149070995)

*Сергей Глаголь*. «Студия Художественного театра».  
«Праздник мира» 128 [Читать](#_Toc149070996)

*В. А*. Лаборатория Художественного театра. «Праздник мира» 129 [Читать](#_Toc149070997)

*Зигфрид*. «Эскизы» 129 [Читать](#_Toc149070998)

*Любовь Гуревич*. Студия Художественного театра.  
«Праздник мира» Г. Гауптмана 130 [Читать](#_Toc149070999)

*С. Гиацинтова*. С памятью наедине 130 [Читать](#_Toc149071000)

М. Горький в Студии Художественного театра 131 [Читать](#_Toc149071001)

*Е. Вахтангов*. Из дневника 132 [Читать](#_Toc149071002)

*А. Дикий*. Повесть о театральной юности 132 [Читать](#_Toc149071003)

*В. Яхонтов*. Театр одного актера 133 [Читать](#_Toc149071004)

*П. Марков*. Сулержицкий — Вахтангов — Чехов 134 [Читать](#_Toc149071005)

*Б. Сушкевич*. Встречи с Вахтанговым 134 [Читать](#_Toc149071006)

*Е. Вахтангов*. Режиссерские заметки к «Потопу» 135 [Читать](#_Toc149071007)

*К. Станиславский*. Надпись на портрете 139 [Читать](#_Toc149071008)

*Е. Вахтангов*. Запись в книге Студии МХТ 140 [Читать](#_Toc149071009)

В Студии Художественного театра [беседа с Сулержицким] 141 [Читать](#_Toc149071010)

Из хроники 141 [Читать](#_Toc149071011)

*Е. Вахтангов*. Из дневника 141 [Читать](#_Toc149071012)

*Б. Захава*. Современники 142 [Читать](#_Toc149071013)

*Эм. Бескин*. «Потоп». Студия Художественного театра 142 [Читать](#_Toc149071014)

*Сергей Яблоновский*. «Студия Художественного театра»,  
«Потоп» Г. Бергера 144 [Читать](#_Toc149071015)

*Юрий Соболев*. «Потоп» 146 [Читать](#_Toc149071016)

*Н. Эфрос*. «Студия» и ее «Потоп» (Письмо из Москвы) 146 [Читать](#_Toc149071017)

*Б. Сушкевич*. Творческий метод МХАТ 2-го 147 [Читать](#_Toc149071018)

*А. Дикий*. Повесть о театральной юности 147 [Читать](#_Toc149071019)

*Е. Вахтангов*. Из дневника 149 [Читать](#_Toc149071020)

*Е. Вахтангов*. Из «Книги впечатлений» Студии МХТ 150 [Читать](#_Toc149071021)

*Е. Вахтангов*. «Неизлечимый» 152 [Читать](#_Toc149071022)

*Е. Вахтангов*. Из записной тетради 152 [Читать](#_Toc149071023)

*Ю. Завадский*. Воспоминания 157 [Читать](#_Toc149071024)

*Е. Вахтангов* — А. И. Чебану 158 [Читать](#_Toc149071025)

*Е. Вахтангов*. Из дневника 160 [Читать](#_Toc149071026)

*Е. Вахтангов* — К. С. Станиславскому 160 [Читать](#_Toc149071027)

*Олег Леонидов*. «На пути к романтизму» 163 [Читать](#_Toc149071028)

*Иванов* [*Е. Вахтангов*]. Как отдыхали студийцы 165 [Читать](#_Toc149071029)

*Е. Вахтангов*. Чего мне хотелось бы достигнуть в «Росмерсхольме» 166 [Читать](#_Toc149071030)

*Е. Вахтангов*. Заметки на режиссерском экземпляре  
«Росмерсхольма» 177 [Читать](#_Toc149071031)

*А. И. Чебан* — Е. Б. Вахтангову 178 [Читать](#_Toc149071032)

*Ю. Соболев*. Ибсен в Художественном театре 180 [Читать](#_Toc149071033)

*Е. Вахтангов*. Из дневника 180 [Читать](#_Toc149071034)

*Николай Шубский*. Первая Студия Художественного театра.  
«Росмерсхольм» (Последний спектакль) 181 [Читать](#_Toc149071035)

*Е. Вахтангов*. Из дневника 182 [Читать](#_Toc149071036)

*Е. Вахтангов*. В Первую студию МХТ 183 [Читать](#_Toc149071037)

*В. Ашмарин*. «Росмерсхольм» 183 [Читать](#_Toc149071038)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Из речи на вечере памяти Вахтангова 184 [Читать](#_Toc149071039)

*Вл. И. Немирович-Данченко* — Х. Н. Херсонскому 184 [Читать](#_Toc149071040)

*П. Марков*. Из лекции о Вахтангове 185 [Читать](#_Toc149071041)

*Е. Вахтангов*. Совету Первой студии Художественного театра 186 [Читать](#_Toc149071042)

*С. Гиацинтова*. С памятью наедине 191 [Читать](#_Toc149071043)

*Б. Сушкевич*. Из выступления на торжественном заседании,  
посвященном 15‑летию первой студии МХТ 2‑го 192 [Читать](#_Toc149071044)

*О. Пыжова*. Призвание 193 [Читать](#_Toc149071045)

*Е. Вахтангов* — Б. М. Сушкевичу 194 [Читать](#_Toc149071046)

*Е. Вахтангов* — Вл. И. Немировичу-Данченко 195 [Читать](#_Toc149071047)

*Е. Вахтангов* — Вл. И. Немировичу-Данченко 196 [Читать](#_Toc149071048)

*Е. Вахтангов*. В совет Студии МХТ 196 [Читать](#_Toc149071049)

*Е. Вахтангов* — К. С. Станиславскому 197 [Читать](#_Toc149071050)

Студия Вахтангова (1913 – 1920)  
*«Усадьба Ланиных»*. — *Студенческая студия*. — «*Чудо святого Антония» (первый вариант)*. — *Исполнительные вечера*. — *Уроки Вахтангова*. — *Разногласия в совете Студии*. — *Работа над пьесой П. Антокольского «Обручение во сне, или Кот в сапогах»*. — *Распад Студии*. — *Возрождение*. — «*Пир во время чумы*». — *Чеховский вечер. — Третья студия МХАТ*. 199 [Читать](#_Toc136271562)

*Б. Захава*. Вахтангов и его Студия 199 [Читать](#_Toc149071052)

*Е. Вахтангов*. Режиссерские заметки к «Усадьбе Ланиных» 202 [Читать](#_Toc149071053)

*Б. Захава*. Вахтангов и его Студия 202 [Читать](#_Toc149071054)

*И. Дж‑он*. «Усадьба Ланиных» 206 [Читать](#_Toc149071055)

*W*. Спектакль в Охотничьем клубе. «Усадьба Лениных» 207 [Читать](#_Toc149071056)

*В. Волин*. «Усадьба Ланиных» (Охотничий клуб) 208 [Читать](#_Toc149071057)

*Е. Вахтангов* — Т. С. Игумновой 208 [Читать](#_Toc149071058)

*Е. Вахтангов*. В Студенческую студию 210 [Читать](#_Toc149071059)

*Е. Вахтангов*. В Студенческую студию 214 [Читать](#_Toc149071060)

*Е. Вахтангов* — Е. В. Шик-Елагиной 219 [Читать](#_Toc149071061)

*Е. Вахтангов* — П. Г. Антокольскому 220 [Читать](#_Toc149071062)

*Е. Вахтангов*— Т. С. Игумновой 221 [Читать](#_Toc149071063)

*Е. Вахтангов*. В Студенческую студию 222 [Читать](#_Toc149071064)

*Е. Вахтангов*. Режиссерские заметки к «Сказке об Иване-дураке» 224 [Читать](#_Toc149071065)

*Е. Вахтангов*. Из записной книжки 225 [Читать](#_Toc149071066)

*Е. Вахтангов*. Из «Книги впечатлений» Студии 226 [Читать](#_Toc149071067)

*Е. Вахтангов*. Исполнительный вечер 227 [Читать](#_Toc149071068)

*Ю. Завадский*. Вахтангов — режиссер 229 [Читать](#_Toc149071069)

*П. Антокольский*. Е. Б. Вахтангов (Из воспоминаний) 231 [Читать](#_Toc149071070)

*Е. Касторская*. Из воспоминаний 233 [Читать](#_Toc149071071)

*Е. Вахтангов*. Письма и записки в Студию 234 [Читать](#_Toc149071072)

*Е. Вахтангов* — К. С. Станиславскому 250 [Читать](#_Toc149071073)

*Е. Вахтангов* — Второй студии 251 [Читать](#_Tosh0000333)

*Е. Вахтангов*. Из дневника 252 [Читать](#_Toc149071074)

*Е. Вахтангов*. В совет Студии 252 [Читать](#_Toc149071075)

*Е. Вахтангов* — П. Г. Антокольскому 253 [Читать](#_Toc149071076)

*П. Г. Антокольский* — Е. Б. Вахтангову 253 [Читать](#_Toc149071077)

*Е. Вахтангов* — Студии 255 [Читать](#_Toc149071078)

*Е. Вахтангов* — П. Г. Антокольскому 255 [Читать](#_Toc149071079)

*Ю. Завадский*. Одержимость творчеством 256 [Читать](#_Toc149071080)

*Е. Вахтангов*. Из записной тетради 256 [Читать](#_Toc149071081)

*Б. Захава*. Вахтангов 258 [Читать](#_Toc149071082)

*Н. Русинова*. На репетициях Чеховского спектакля 260 [Читать](#_Toc149071083)

*М. Синельникова*. О нашем учителе 263 [Читать](#_Toc149071084)

*Н. Горчаков*. Режиссерские уроки Вахтангова 265 [Читать](#_Toc149071085)

*Е. Вахтангов* — К. С. Станиславскому 265 [Читать](#_Toc149071086)

*Е. Вахтангов* — Вл. И. Немировичу-Данченко 266 [Читать](#_Toc149071087)

*Е. Вахтангов* — Э. М. Склянскому 267 [Читать](#_Toc149071088)

*Е. Вахтангов* — К. С. Станиславскому 268 [Читать](#_Toc149071089)

«С художника спросится…» (1917 – 1919)  
*Из дневников 1917* – *1918 годов*. — *Октябрьская революция*. — *В студии «Габима»*. — *О творчестве актера*. — *Во Второй студии МХТ*. — *В Студии А. О. Гунст*. — *Организация Народного театра*. — *Две операции*. — *О системе Станиславского*. — *Мысли о народном театре*. — «*С художника спросится…*» — *Работа над «Сказкой об Иване-дураке» во Второй студии МХТ*. — *В Шаляпинской студии*. 269 [Читать](#_Toc136271563)

*Н. Зограф*. Художник и народ 269 [Читать](#_Toc149071091)

*Е. Вахтангов*. Из дневников 270 [Читать](#_Toc149071092)

*В. Подгорный*. Отрывки воспоминаний 274 [Читать](#_Toc149071093)

*Е. Вахтангов*. Из дневника 274 [Читать](#_Toc149071094)

*Е. Вахтангов*. Из записной тетради 274 [Читать](#_Toc149071095)

*Е. Вахтангов* — О. Л. Леонидову (Шиманскому) 277 [Читать](#_Toc149071096)

*Е. Вахтангов* — Р. М. Старобинец 279 [Читать](#_Toc149071097)

*Е. Вахтангов*. Во Вторую студию МХТ.  
Группе слушателей «системы» 280 [Читать](#_Toc149071098)

*Е. Вахтангов*. Вторая студия! 281 [Читать](#_Toc149071099)

*Е. Вахтангов*. В Студию А. О. Гунст 281 [Читать](#_Toc149071100)

*Е. Вахтангов* — Н. Н. Бромлей 282 [Читать](#_Toc149071101)

*Е. Вахтангов*. Письма в студию А. О. Гунст 282 [Читать](#_Toc149071102)

*Е. Вахтангов*. Из «Дневника самостоятельных работ»  
Студии А. О. Гунст 284 [Читать](#_Toc149071103)

*Е. Вахтангов*. В Студию Е. Б. Вахтангова 285 [Читать](#_Toc149071104)

*Е. Вахтангов* — К. С. Станиславскому 286 [Читать](#_Toc149071105)

*Е. Вахтангов* — Н. О. Тураеву 287 [Читать](#_Toc149071106)

*Е. Вахтангов*. В Театрально-музыкальную секцию 288 [Читать](#_Toc149071107)

*Ю. Соболев*. Народный театр театрально-музыкальной секции  
М. С. Р. Д. «Чудо св. Антония» 289 [Читать](#_Toc149071108)

*Е. Вахтангов*. Из дневника 290 [Читать](#_Toc149071109)

*Е. Вахтангов*. В Студию Е. Б. Вахтангова 290 [Читать](#_Toc149071110)

*Е. Вахтангов*. Полное собрание сочинений гениального автора,  
из скромности пожелавшего остаться неизвестным 291 [Читать](#_Toc149071111)

*А. Луначарский*. Евгений Богратионович Вахтангов 293 [Читать](#_Toc149071112)

*Е. Вахтангов* — К. С. Станиславскому 294 [Читать](#_Toc149071113)

*Е. Вахтангов* — Вл. И. Немировичу-Данченко 295 [Читать](#_Toc149071114)

*Вл. И. Немирович-Данченко* — Е. Б. Вахтангову 296 [Читать](#_Toc149071115)

*Е. Вахтангов* — А. О. Гунсту 296 [Читать](#_Toc149071116)

*Е. Вахтангов*. Из дневника 296 [Читать](#_Toc149071117)

*Е. Вахтангов*. О театральном разборе пьес и ролей 298 [Читать](#_Toc149071118)

*Е. Вахтангов*. План системы (по-моему) 298 [Читать](#_Toc149071119)

*Е. Вахтангов*. Пишущим о «системе» Станиславского 300 [Читать](#_Toc149071120)

*Е. Вахтангов* — К. С. Станиславскому 303 [Читать](#_Toc149071121)

*М. Чехов*. Путь актера 303 [Читать](#_Toc149071122)

*И. Я. Судаков* — Е. Б. Вахтангову 305 [Читать](#_Toc149071123)

*Е. Вахтангов* — К. С. Станиславскому 306 [Читать](#_Toc149071124)

*Е. Вахтангов*. Из записной тетради 308 [Читать](#_Toc149071125)

*Е. Вахтангов*. О Народном театре 308 [Читать](#_Toc149071126)

*Е. Вахтангов*. Режиссерская секция 310 [Читать](#_Toc149071127)

*Е. Вахтангов*. Ради чего хотелось бы работать в ТЕО 312 [Читать](#_Toc149071128)

*Е. Вахтангов*. «С художника спросится…» 313 [Читать](#_Toc149071129)

*Е. Вахтангов*. Заметки на режиссерском экземпляре  
«Сказки об Иване-дураке» 315 [Читать](#_Toc149071130)

*Е. Калужский*. Лето в Шишкееве 316 [Читать](#_Toc149071131)

*Е. Вахтангов* — А. О. Гунст 320 [Читать](#_Toc149071132)

*Е. Вахтангов*. Совету Студии А. О. Гунст 321 [Читать](#_Toc149071133)

*И. Рапопорт*. В Шаляпинской студии 323 [Читать](#_Toc149071134)

Последние годы (1920 – 1922)  
*Письмо к Вс. Э. Мейерхольду*. — *Памяти Л. Н. Толстого*. — *7‑я годовщина Третьей студии МХАТ*. — *План лекций в Первой студии МХТ. — «Эрик XIV»*. — *Десятилетний юбилей. Гастрольная поездка Третьей студии МХАТ по Волге и Каме*. — *Письмо к С. Г. Бирман*. — *Работа над ролью мастера Пьера в пьесе Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил»*. — *План постановки «Плодов просвещения»*. — «*Свадьба» (второй вариант). «Чудо святого Антония» (второй вариант)*. — *Вахтангов и Мейерхольд*. — «*Гадибук*». — «*Принцесса Турандот*». — *Две беседы с учениками*. — *Последние дни Вахтангова*. — *Современники о Вахтангове*. 325 [Читать](#_Toc136271564)

*Б. Захава*. Вахтангов 325 [Читать](#_Toc149071136)

*Е. Вахтангов* — Н. Н. Бромлей, которая именинница 326 [Читать](#_Toc149071137)

*Е. Вахтангов* — Вс. Э. Мейерхольду 326 [Читать](#_Toc149071138)

*Е. Вахтангов* — Б. Е. Захаве 327 [Читать](#_Toc149071139)

*Е. Вахтангов*. В Третью студию МХАТ 328 [Читать](#_Toc149071140)

*Е. Вахтангов*. В Третью студию МХАТ 331 [Читать](#_Toc149071141)

*Е. Вахтангов* — В. В. Лужскому 332 [Читать](#_Toc149071142)

*Е. Вахтангов*. Из записной тетради 332 [Читать](#_Toc149071143)

*Е. Вахтангов*. Из дневника 333 [Читать](#_Toc149071144)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Из речи на торжественном вечере  
памяти Е. Б. Вахтангова 335 [Читать](#_Toc149071145)

*Б. Захава*. О творческом методе Театра им. Вахтангова 337 [Читать](#_Toc149071146)

*А. Дикий*. Режиссер и театр 338 [Читать](#_Toc149071147)

*Б. Захава*. Вахтангов 339 [Читать](#_Toc149071148)

«Эрик XIV» 340 [Читать](#_Toc149071149)

*Ю. Соболев*. Первая студия МХТ. «Эрик XIV» 342 [Читать](#_Toc149071150)

*Федор Чужой*. Московские письма. «Эрик XIV»  
(Первая студия Московского Художественного театра) 345 [Читать](#_Toc149071151)

*Юрий Анненков*. «Единственная точка зрения» 348 [Читать](#_Toc149071152)

*С. Бирман*. Судьба таланта 349 [Читать](#_Toc149071153)

*А. Дикий*. Повесть о театральной юности 351 [Читать](#_Toc149071154)

*М. Чехов*. Путь актера 352 [Читать](#_Toc149071155)

*О. Пыжова*. Призвание 353 [Читать](#_Toc149071156)

*С. Гиацинтова*. С памятью наедине 354 [Читать](#_Toc149071157)

*Н. Волков*. Человек, заглянувший в будущее 355 [Читать](#_Toc149071158)

*Л. Дейкун*. Из воспоминаний 355 [Читать](#_Toc149071159)

*В. Подгорный*. Отрывки воспоминаний 356 [Читать](#_Toc149071160)

*Е. Вахтангов*. Из блокнота 356 [Читать](#_Toc149071161)

*С. Бирман*. Судьба Таланта 358 [Читать](#_Toc149071162)

*Е. Вахтангов* — К. Я. Миронову, Б. М. Королеву,  
Н. М. Горчакову 359 [Читать](#_Toc149071163)

*Е. Вахтангов* — Н. М. Горчакову 359 [Читать](#_Toc149071164)

*Е. Вахтангов*. В Третью студию МХАТ 360 [Читать](#_Toc149071165)

*К. И. Котлубай* — Е. Б. Вахтангову 361 [Читать](#_Toc149071166)

*Е. Вахтангов* — С. Г. Бирман 362 [Читать](#_Toc149071167)

*К. С. Станиславский* — Е. Б. Вахтангову 363 [Читать](#_Toc149071168)

*Е. Вахтангов* — К. С. Станиславскому 364 [Читать](#_Toc149071169)

*К. И. Котлубай* — Е. Б. Вахтангову 364 [Читать](#_Toc149071170)

Из хроники 365 [Читать](#_Toc149071171)

*Е. Вахтангов*. Заметки на рабочем экземпляре «Архангел Михаил» 365 [Читать](#_Toc149071172)

*Н. Бромлей*. Путь искателя 366 [Читать](#_Toc149071173)

*Б. Сушкевич*. Встречи с Вахтанговым 368 [Читать](#_Toc149071174)

*А. Наль*. Из воспоминаний 368 [Читать](#_Toc149071175)

*Е. Вахтангов*. План постановки «Плодов просвещения» 369 [Читать](#_Toc149071176)

*Р. Симонов*. С Вахтанговым 372 [Читать](#_Toc149071177)

*Б. Вершилов*. Страницы воспоминаний 374 [Читать](#_Toc149071178)

*Е. Вахтангов* — А. В. Луначарскому 374 [Читать](#_Toc149071179)

*М. Д*. Открытие Третьей Студии МХТ 375 [Читать](#_Toc149071180)

*Ю. Завадский*. Одержимость творчеством 376 [Читать](#_Toc149071181)

*В. Яхонтов*. Театр одного актера 376 [Читать](#_Toc149071182)

*Л. Русланов*. Памяти учителя 377 [Читать](#_Toc149071183)

*Я. Тугенхольд*. Возрождение Метерлинка 378 [Читать](#_Toc149071184)

*Любовь Гуревич*. «Чудо святого Антония» 379 [Читать](#_Toc149071185)

*Н. Волков*. «Три студии» 380 [Читать](#_Toc149071186)

*Э. Лойтер*. Подвижник в искусстве 382 [Читать](#_Toc149071187)

*Е. Вахтангов* — Н. Н. Бромлей 385 [Читать](#_Toc149071188)

*Е. Вахтангов* — Н. П. Яновскому 385 [Читать](#_Toc149071189)

*Е. Вахтангов* — Н. Д. Волкову 386 [Читать](#_Toc149071190)

*Вс. Э. Мейерхольд* — Е. Б. Вахтангову 386 [Читать](#_Toc149071191)

*Е. Вахтангов* — Вс. Э. Мейерхольду 387 [Читать](#_Toc149071192)

*Е. Вахтангов* — К. С. Станиславскому 387 [Читать](#_Toc149071193)

*К. С. Станиславский* — Е. Б. Вахтангову 388 [Читать](#_Toc149071194)

*Е. Вахтангов* — К. С. Станиславскому 388 [Читать](#_Toc149071195)

*Е. Вахтангов*. Вступительное слово к генеральной репетиции  
«Гадибука» 389 [Читать](#_Toc149071196)

*Натан Альтман*. Моя работа над «Гадибуком» 389 [Читать](#_Toc149071197)

*Ю. Завадский*. Одержимость творчеством 391 [Читать](#_Toc149071198)

*М. Чехов*. Жизнь и встречи 394 [Читать](#_Toc149071199)

*В. Яхонтов*. Театр одного актера 394 [Читать](#_Toc149071200)

*А. Карев*. Веселый, неуемный художник 395 [Читать](#_Toc149071201)

*С. Бирман*. Человек неугасимой страсти 396 [Читать](#_Toc149071202)

*Самуил Марголин*. Студия «Габима».  
«Гадибук» Ан-ского (С. Рапопорта) 397 [Читать](#_Toc149071203)

*Самуил Марголин*. В раскрывающихся скитах  
(к постановке «Гадибук» в студии «Габима») 398 [Читать](#_Toc149071204)

*М. Загорский*. «Гадибук» (студия «Габима») 400 [Читать](#_Toc149071205)

*В. Куза*. Из воспоминаний 401 [Читать](#_Toc149071206)

*В. Подгорный*. Отрывки воспоминаний 401 [Читать](#_Toc149071207)

*Вс. Мейерхольд*. Из доклада об «Учителе Бубусе» 402 [Читать](#_Toc149071208)

*Е. Вахтангов* — К. С. Станиславскому 402 [Читать](#_Toc149071209)

*Н. Горчаков*. Режиссерские уроки Вахтангова 403 [Читать](#_Toc149071210)

*Е. Вахтангов*. Обращение к публике генеральной репетиции  
«Принцессы Турандот» 403 [Читать](#_Toc149071211)

*Р. Симонов*. С Вахтанговым 405 [Читать](#_Toc149071212)

*Л. Русланов*. Генеральная «Принцессы Турандот» 407 [Читать](#_Toc149071213)

*К. Станиславский*. Телефонограмма 408 [Читать](#_Toc149071214)

*К. Станиславский*. Запись в книге почетных гостей 409 [Читать](#_Toc149071215)

*Е. Вахтангов* — А. В. Луначарскому 409 [Читать](#_Toc149071216)

*А. В. Луначарский* — Е. Б. Вахтангову 410 [Читать](#_Toc149071217)

*Борис Гусман*. «Принцесса Турандот» в Третьей студии МХТ 410 [Читать](#_Toc149071218)

*Садко*. «Принцесса Турандот» в Третьей студии МХТ 412 [Читать](#_Toc149071219)

*Ю. Соболев*. Игра в театр. Вахтангов и «Принцесса Турандот» 415 [Читать](#_Toc149071220)

*А. Мацкин*. Вахтангов, «Турандот» старая и новая 418 [Читать](#_Toc149071221)

*В. Яхонтов*. Театр одного актера 421 [Читать](#_Toc149071222)

*Е. Вахтангов* — Н. Н. Бромлей 422 [Читать](#_Toc149071223)

*Н. Бромлей*. Путь искателя 422 [Читать](#_Toc149071224)

*В. Подгорный*. Отрывки воспоминаний 423 [Читать](#_Toc149071225)

*К. И. Котлубай* — Е. Б. Вахтангову 423 [Читать](#_Toc149071226)

*К. И. Котлубай* — Е. Б. Вахтангову 424 [Читать](#_Toc149071227)

*О. Л. Леонидов* — Е. Б. Вахтангову 424 [Читать](#_Toc149071228)

*В. Г. Лидин* — Е. Б. Вахтангову 425 [Читать](#_Toc149071229)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Запись в книге почетных гостей 426 [Читать](#_Toc149071230)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Надпись на портрете 427 [Читать](#_Toc149071231)

*Е. Вахтангов* — Вл. И. Немировичу-Данченко 427 [Читать](#_Toc149071232)

*К. Станиславский*. Надпись на портрете 429 [Читать](#_Toc149071233)

*Е. Вахтангов*. Две беседы с учениками 429 [Читать](#_Toc149071234)

*Н. П. Шиловцева* — Е. Б. Вахтангову 437 [Читать](#_Toc149071235)

*К. А. Коровин* — Е. Б. Вахтангову 438 [Читать](#_Toc149071236)

*В. И. Качалов* — Е. Б. Вахтангову 438 [Читать](#_Toc149071237)

*Е. Вахтангов* — Н. М. Горчакову 438 [Читать](#_Toc149071238)

*Е. Вахтангов* — Б. М. Сушкевичу 439 [Читать](#_Toc149071239)

У москвичей 439 [Читать](#_Toc149071240)

*М. Чехов*. Путь актера 439 [Читать](#_Toc149071241)

*М. Чехов*. О пяти великих русских режиссерах 441 [Читать](#_Toc149071242)

*Б. Вершилов*. Страницы воспоминаний 442 [Читать](#_Toc149071243)

*Н. Бромлей*. Предсмертные дни Вахтангова 444 [Читать](#_Toc149071244)

*В. Подгорный*. Отрывки воспоминаний 444 [Читать](#_Toc149071245)

*К. Станиславский*. Телеграмма 445 [Читать](#_Toc149071246)

*Н. Тихомирова*. Из воспоминаний 445 [Читать](#_Toc149071247)

*Б. Щукин*. Черновые заметки 446 [Читать](#_Toc149071248)

*Вс. Э. Мейерхольд*. Памяти вождя 447 [Читать](#_Toc149071249)

*А. Попов*. Вахтангов — надежда Станиславского 448 [Читать](#_Toc149071250)

*Б. Сушкевич*. Творческий метод МХАТ 2-го 448 [Читать](#_Toc149071251)

*А. Дикий*. Повесть о театральной юности 449 [Читать](#_Toc149071252)

*А. Луначарский*. Памяти Вахтангова 451 [Читать](#_Toc149071253)

*Вл. И. Немирович-Данченко*. Памяти Вахтангова 453 [Читать](#_Toc149071254)

Статьи о Вахтангове

*Н. Д. Волков.* Вахтангов 457 [Читать](#_Toc136271566)

*П. А. Марков.* Вахтангов в Студии Художественного театра 465 [Читать](#_Toc136271567)

*Б. Е. Захава.* О принципах вахтанговской школы 478 [Читать](#_Toc136271568)

*А. П. Мацкин.* Перечитывая Вахтангова (Заметки на полях) 495 [Читать](#_Toc136271569)

*Ю. А. Смирнов-Несвицкий.* Трагический спектакль Вахтангова 521 [Читать](#_Toc136271570)

*Г. А. Товстоногов.* Открытие Вахтангова 551 [Читать](#_Toc136271571)

Даты жизни и творчества Е. Б. Вахтангова 563 [Читать](#_Toc149071262)

Указатель имен 567 [Читать](#_Toc149071263)

## **{****5}** От составителей

В 1983 году исполнилось 100 лет со дня рождения Евгения Богратионовича Вахтангова.

Имя Вахтангова вошло в историю русской и мировой театральной культуры и встало рядом с именами самых прославленных ее деятелей. Его творческие идеи питают театральное искусство многих стран, интерес к его личности все возрастает.

О Вахтангове много писали, однако разобраться до конца, понять своеобразие этого сложного художника полностью все еще не удалось.

Многочисленные материалы о Вахтангове разнообразны, противоречивы и порой парадоксально противоположны друг другу. Имеется огромное количество рецензий, статей, заметок, воспоминаний современников о спектаклях Вахтангова, о его актерской и педагогической деятельности, начиная с самых первых его шагов в искусстве. Все эти материалы, разбросанные в газетах, журналах, альманахах, сборниках 1909 – 1922 годов, хранятся в библиотеках, архивах, музеях. Некоторые из них еще не опубликованы, многие давно забыты, малоизвестны, почти недоступны широкому читателю.

В настоящей книге впервые, наряду с ранее публиковавшимся литературным наследием Вахтангова, широко использованы рецензии и статьи тех лет, воспоминания, письма, обращенные к Вахтангову. В книгу включены многие непубликовавшиеся материалы, в том числе автобиографические рассказы, письма и заметки Вахтангова. Все эти материалы, собранные вместе, сопоставленные друг с другом, создают как бы повесть о жизни и творчестве художника, неразрывно связанного со временем, в которое он творил.

В сборник также включены зарисовки и шаржи, появившиеся на страницах театральных журналов. Рисунки эти позволяют еще живее ощутить атмосферу тех лет.

Книга открывается вступительными статьями М. И. Царева «Вахтангов — вечная молодость театра», Е. Р. Симонова «Всегда с Вахтанговым» и О. Н. Ефремова «Гражданское служение России», за которыми следуют две части: Художник и время. Статьи о Вахтангове.

В первой части шесть тематических разделов:

ЮНОСТЬ. 1902 – 1909. Сюда вошли материалы, относящиеся к гимназическим и студенческим годам Вахтангова, к началу его увлечения театром, к первым шагам на любительской сцене. Этот период его жизни менее всего освещен в литературе.

НАЧАЛО. 1909 – 1912. Раздел состоит главным образом из Дневников и писем Вахтангова, в которых отражены события первых лет его вступления на профессиональную сцену, впечатления о зарубежных поездках.

ПЕРВАЯ СТУДИЯ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА. 1913 – 1919.

Эта Студия, как известно, была основным местом актерской и режиссерской работы Вахтангова. Здесь он поставил свои первые профессиональные спектакли «Праздник мира», «Потоп», «Росмерсхольм», {6} сыграл две свои главные роли — Текльтона и Фрэзера. Здесь зародилась и окрепла личная и творческая дружба Вахтангова и Михаила Чехова, оказавшая столь сильное влияние на формирование этих двух художников.

В этом разделе, наряду с письмами, дневниковыми записями, режиссерскими заметками Вахтангова, помещены рецензии на его первые спектакли, отражающие разнообразные впечатления современников, борьбу мнений, всегда сопутствовавшую работам Вахтангова.

СТУДИЯ ВАХТАНГОВА. 1913 – 1920. Материалы раздела освещают путь Студии Вахтангова, начиная со студенческого любительского спектакля «Усадьба Ланиных» и кончая вступлением Вахтанговской студии в семью Художественного театра под названием Третьей студии МХАТ.

«С ХУДОЖНИКА СПРОСИТСЯ…». 1917 – 1919. Жизнь Вахтангова в первые годы Революции, его многообразная педагогическая и общественная деятельность, работа в многочисленных студиях широко отражены в материалах раздела.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ. 1920 – 1922. В этот период были созданы наиболее значительные работы Вахтангова — «Эрик XIV», «Чудо святого Антония» (вторая редакция), «Гадибук», «Принцесса Турандот». В разделе представлен обширный материал, посвященный последним спектаклям Вахтангова, дана оценка его деятельности видными представителями культуры — Станиславским, Немировичем-Данченко, Мейерхольдом, Луначарским, Михаилом Чеховым и другими.

Материалы первой части снабжены комментариями, поясняющими и в значительной мере дополняющими содержание публикуемых текстов. Они даны в виде сносок. Здесь же ссылки на источники публикуемых материалов.

При подготовке сборника велась разыскательная работа в архивах и театральных музеях, в результате которой удалось обнаружить значительное количество неопубликованных материалов как самого Вахтангова, так и его современников.

Тексты Вахтангова заново проверены по сохранившимся рукописным подлинникам, устранены неточности и опечатки, вкравшиеся в предыдущие публикации.

Вторая часть книги открывается статьями, написанными вскоре после смерти Вахтангова и принадлежащими перу старейших советских критиков Н. Д. Волкова и П. А. Маркова. Небольшая книжечка Волкова «Вахтангов» была издана в 1922 году и является библиографической редкостью. В 1925 году в книге «Московский Художественный театр Второй» появилось первое большое исследование о Вахтангове — статья Маркова «Сулержицкий — Вахтангов — Чехов». В 1978 году автор подготовил для настоящего сборника отрывок из этой работы, назвав его «Вахтангов в Студии Художественного театра».

Статья Б. Е. Захавы «О принципах вахтанговской школы» представляет собой фрагмент из его неопубликованной рукописи «Театральное училище им. Б. В. Щукина».

Статьи А. П. Мацкина «Перечитывая Вахтангова», Ю. А. Смирнова-Несвицкого «Трагический спектакль Вахтангова», Г. А. Товстоногова «Открытие Вахтангова» написаны специально для настоящего издания.

В конце книги помещены даты жизни и творчества Е. Б. Вахтангова и аннотированный именной указатель.

Составители приносят благодарность сотрудникам музеев Театра им. Евг. Вахтангова, МХАТ им. М. Горького, Центрального Театрального музея им. А. А. Бахрушина, Государственному Историческому архиву г. Москвы и Центральному Государственному архиву РСФСР за помощь в работе и за предоставленные для публикации материалы.

## **{****7}** М. И. Царев Вахтангов — вечная молодость театра

В 1983 году советский театр отметил столетие со дня рождения Евгения Богратионовича Вахтангова — художника, чье активное творчество продолжалось чуть более десяти лет, но оставило вечный след в истории сценического искусства.

События жизни Вахтангова этого десятилетия были спрессованы до предела. Едва придя в 1911 году в Художественный театр, он вызвал к себе настолько серьезный интерес К. С. Станиславского, что тот предложил Вахтангову вести занятия с молодежью театра. Конечно, большую роль играла увлеченность им Л. А. Сулержицкого, но что-то проницательный взгляд руководителя Художественного театра заметил в недавнем провинциале, недавнем любителе, недавнем студенте юридического факультета Московского университета, принятом в сотрудники МХТ, но даже еще не сыгравшем цыгана в «Живом трупе» — первую свою роль в профессиональном театре. Вероятно, что-то особенное рассмотрел он в личности молодого сотрудника, если так решительно предпочел его тем, с кем проработал годы. Может быть, его одержимость, его абсолютную поглощенность театром, его особую зоркость к процессам жизни и творчества?..

На фотографии, подаренной в 1915 году, Станиславский писал Вахтангову: «Я люблю Вас за таланты преподавателя, режиссера и артиста». Талант преподавателя он тогда неспроста поставил на первое место. В многочисленных студиях Вахтангов не просто обучал, он влюблял своих учеников в систему, воспитывал не только ее горячих сторонников, но людей, практически владеющих ею.

Еще не опубликованную, находящуюся в стадии формирования систему он понимал глубоко и в каких-то аспектах даже перспективнее, чем сам ее создатель. Вахтангов смело отходил от буквы учения, развивая его суть. Организуя студию, он ставил {8} четкую задачу: «Проверить систему К. С. на самих себе. Принять или отвергнуть ее. Исправить, дополнить или убрать ложь». Он взялся за осуществление этой задачи с энтузиазмом. Проверив систему, он не отверг ее. Принял. И — дополнил. Всего за несколько лет совершил он блестящий рывок от «изгнать из театра театр. Из пьесы актера. Изгнать грим, костюм» до «пусть умрет натурализм в театре!».

Революция разрезала короткую творческую жизнь Вахтангова надвое. Он принял свершившееся, как приняли все передовые художники, чья молодость, независимость и естественное стремление к обновлению не было сдержано ничем, что мешало безоговорочно отринуть отжившее. «Революция красной линией разделила мир на “старое” и “новое”», — писал он в статье «С художника спросится…»

Его собственная позиция в искусстве была особенной: принадлежа душой, всеми своими помыслами «новому», он не отвергал, не зачеркивал и «старого». Это говорит о мудрой прозорливости Вахтангова. В те годы, когда театр существовал между двумя тенденциями: выжидательной, присматривающейся, оценивающей, с одной стороны, и отрицающей все, что было прежде, устремленной к созданию нового с нуля, — с другой, он выбрал тот единственный путь, который в конце концов восторжествовал в советском искусстве. Что это — интуиция гения? Или понимание невозможности продолжения театра без великих его достижений, без того, что было открыто его учителем — «единственным на земле художником театра, имеющим свое “отче наш”»? Так или иначе, но Вахтангов остался предан тому, во что верил, не торопился отречься от родства с Художественным театром. Он устремился на поиски новизны в уже достигнутом, ибо «… надо дать понять людям, если они хотят творить новое, надо сохранить свое прекрасное старое и начать *снова* строить новое», — он написал эти слова в 1919 году.

Революция дала ему энергию и открыла путь для смелого поиска. Главным мотивом вахтанговской программы в те годы стала тяга к подлинной народности. «Художник должен прозреть в народе… Художник должен вознестись до народа, поняв высоту его… Художник должен творить вместе с народом…» Вахтангов не переставал писать и говорить об этом. Но и народность он понял по-своему. Она только поначалу увиделась ему в массовости и грандиозности сценических решений, очень скоро он воплотил народность как демократизм идей и формы своих спектаклей, лучшие, самые значительные из которых он создал после 1917 года.

Я видел «Потоп» и «Чудо святого Антония», и «Гадибук», и «Эрика XIV», и конечно, «Принцессу Турандот». Во время гастролей Первой студии в Петрограде я единственный раз видел Вахтангова на сцене, в роли Фрэзера в «Потопе», и он произвел {9} на меня тогда очень сильное впечатление. Знакомство с другими его режиссерскими работами происходило позднее, и на восприятие вахтанговских спектаклей влияли многие факторы, главным из которых был тот, что их создателя уже не было в живых. Но пытаясь проанализировать сейчас все виденное в двадцатые годы, я понимаю, что самым сильным ощущением было чувство художественного единства всех вахтанговских спектаклей при неповторимости каждого из них.

Помню черно-белую гамму «Чуда святого Антония». Светлые декорации. Фигуры родственников умершей — все в черном. Группа мужчин — как стая хищных птиц; группа женщин — другая стая, действующая как по команде: вместе вздыхали, одинаково жестикулировали. Инерционное обозначение чувств преобладало у всех. Двигались ли эти фигуры, останавливались ли — от них веяло мертвенностью, тленом.

И в этот мир, лишенный истинных чувств, существующий по законам стадного инстинкта явно социального, классового происхождения, входил живой человек Антоний Падуанский, которого играл Ю. Завадский. Высокий, статный, благородно свободный в движениях, он даже по цвету контрастировал с остальными. Не помню уже оттенка его лохмотьев, помню только зрительное впечатление: в черно-белой холодности массы живое, теплое пятно хламиды Антония. Оно прекрасно гармонировало с мягкостью и спокойствием его движений, со звуками голоса, который тогда показался мне низким, глубоким, густым (никогда потом я такого тембра у Юрия Александровича не слышал, так что, может быть, просто мое воображение «дорисовало» созданный им образ). Когда Антоний по наивности естественного восприятия вещей совершал чудо и воскрешал старушку, вокруг которой собрались родственники, это производило такое смятение в их черных рядах, будто они оживали на мгновение. В механистическом ритме их жизни «чудо» запрограммировано не было.

Святой Антоний, чудо воскрешения — казалось бы, все это должно было звучать по крайней мере анахронизмом в те годы, когда атеизм стал одним из признаков нового мировоззрения. Но в спектакле Вахтангова звучало совсем другое: в нем сталкивались два мира — мертвый и живой, лицемерный и естественный. «Неземной» Антоний был самым реальным среди всех, ирреальными выглядели земные персонажи. «Святость» становилась синонимом искренности, то есть категорией нравственной и для нового мира актуальной. Да и в возможность чуда новый человек верил больше, чем робкий в своей фантазии буржуа. Таким образом, конфликт обретал характер социальный, а социальность его была особенная — окрашенная романтикой, Дерзкой верой в будущее. Не случайно мотив «чуда» возникает и в других спектаклях режиссера. Эта повторяемость мотивов и {10} свидетельствовала о цельности мировоззрения Вахтангова, о целеустремленности его исканий на главном направлении.

«Гадибук» (я видел спектакль в Ленинграде в помещении Михайловского театра, где теперь расположен МАЛЕГОТ) — снова противопоставление миров и снова «чудо».

Больше всего запомнилась мне сцена свадьбы, когда толпа нищих обступала невесту — страшный, уродливый мир покушался на красоту. Лея в длинном белом платье находилась в центре, а вокруг нее, все убыстряя темп, двигалось какое-то жуткое многоголовое и многорукое чудовище. Казалось, еще мгновение — и оно раздавит Лею, она упадет, утонет в этой серой массе, как в болотной трясине. Но она продолжала свой танец в клубке обезображенных лиц, фигур, деформированных движений, жалких лохмотьев. Это противопоставление красоты и уродства было сделано с огромным темпераментом — в мощно и эффектно сделанной сцене виделся художник, яростно отвергавший этот нищий мир, как отвергал он марионеточную искусственность движений или мертвенную статику других персонажей. И все было сознательно преувеличено, чтобы обнажить духовную нищету тех, кто встал на пути великой любви. И когда Лея вдруг начинала говорить голосом Ханана — так воплощал Вахтангов чудо слияния двух душ, — в спектакле мощно и трагично звучала тема торжества любви и над смертью, и над этим миром.

В «Эрике XIV» чуда не происходило, но и здесь противостояли один другому два мира — живых и мертвых.

Я видел этот спектакль позднее других и воспринимал его как бы через призму «Турандот», поэтому ощущал его образный контраст особенно остро. Самое сильное впечатление произвела на меня фигура Эрика в исполнении М. Чехова, сложная и трагичная; и выраженная через этот образ тема обреченности власти, неизбежность ее краха, независимо от человеческой индивидуальности того, в чьих руках она сосредоточена. Весь же спектакль показался мне тогда менее цельным, чем другие создания Вахтангова. Два образных пласта — строго очерченный рисунок, фигуры-символы, лица-маски, перерезанные фиолетовой полосой — знаком принадлежности к миру мертвых, с одной стороны, и раскрепощенность, свобода сценического поведения, правдоподобие характеров в стиле Художественного театра, — не смыкались. Режиссер здесь был более виден, чем в других спектаклях, где мысль Вахтангова целиком растворялась в образной стихии, в актерском творчестве. Но, повторяю, возможно, все это виделось мне особенно остро, потому что я к этому времени уже знал «Гадибука» и «Принцессу Турандот».

Через постижение главного конфликта эпохи Вахтангов пришел к воплощению ее гармонии. Он пришел к «Принцессе Турандот». Этим спектаклем он сформулировал все — и свое {11} понимание революции как праздника обновления жизни, и свою веру, и эстетику нового театра.

Когда раздавались звуки всем известного сегодня вальса и начинался парад актеров, в зрительном зале сразу возникала атмосфера душевного расположения к этим красивым молодым людям, выходившим на сцену с доверчивой улыбкой, весело раскрывавшим свои театральные секреты, заражавшим собравшихся собственной увлеченностью игрой. Великолепные актеры — обворожительная Ц. Мансурова, красавец Ю. Завадский, наивно простодушные маски; легкость, изящество исполнения, юмор — все это восхищало в спектакле, вовлекало зрителей в жизнерадостную его стихию. И здесь торжествовала любовь, но любовь светлая; и здесь шла борьба, но борьба веселая. Люди, отрешившись от трудностей будней, попадали на праздник, увлекались вместе с театром его мечтой о будущем, верой в торжество красоты и справедливости — и это было главное «чудо» вахтанговского спектакля.

Даже трудно было поверить, что это яркое, красочное, озорное, озаренное любовью к жизни, к людям представление создал умирающий человек, для которого каждое мгновение его физического существования было мукой. Какой невероятной силой воли надо было обладать, чтобы не только заглушить в себе эту боль, но и преодолеть мысль о неизбежности близкого конца, увидеть жизнь не в мраке последних дней, а в торжестве и буйности цветения нарождающегося мира.

В течение четырех последних лет Вахтангов проделал путь, на который у других ушло по крайней мере десятилетие. У него впереди этого десятилетия просто не было и он это понимал. «Я знаю, что земные дни мои кратки. Спокойно знаю, что не проживу долго», — он написал об этом только Станиславскому, больше никому. Видя радостного, всегда творчески увлеченного, неутомимого и озорного Вахтангова, окружающие были уверены, что он и не подозревает о серьезности своей болезни. Он не только подозревал, он знал. И поэтому торопился. Он не имел права на «очередные», проходные спектакли, на остановки и паузы в творчестве.

Он боялся не успеть. Но он успел. Называющие творчество Вахтангова прелюдией, мне думается, ошибаются. Вахтангов выполнил свою миссию. Достигнутое им отличает прекрасная завершенность — по всем направлениям, в которых он работал.

Как режиссер он стал одним из лидеров своего времени и утвердил театр будущего. Он целеустремленно шел в своих поисках к раскрытию главного конфликта эпохи и через обнаружение дисгармонии старого мира нашел выражение высшей гармонии мира нового. Многим ли художникам удавалось такое? При этом Вахтангов был в числе первых, он не имел временной дистанции, необходимой для анализа и раздумий, — и {12} сумел так блистательно воплотить образ молодости революции, высвобождающей духовные и душевные силы человека, образ молодости человечества.

Как педагог он нашел путь не буквального, а творческого продолжения системы Станиславского. Вахтангов — «первый плод нашего обновленного искусства», — сказал о нем его учитель. «Корнями своими выросший из Художественного театра, он с удивительной чуткостью ловил черты нового театра и умел их синтезировать, сочетая их с тем лучшим, что было в Художественном театре», — так определил значение творчества Вахтангова Немирович-Данченко.

Больше всего удивляли и привлекали в спектаклях Вахтангова его молодые актеры, преимущественно начинающие, чуткие к новому и безоглядно шедшие за своим учителем. В эстетике, порой совершенно противоположной Художественному театру того времени, они достигали абсолютного внутреннего оправдания каждого образа, добивались полного перевоплощения. Завадский мне рассказывал, что кто-то из актеров пытался рассмешить его на сцене в «Чуде святого Антония», но он, от природы человек, наделенный чувством юмора, даже не реагировал на эту попытку — «это ведь был не я, а Антоний». Они жили в каждом спектакле по иным законам и в ином условном мире. Вахтангов не на словах, а на деле доказал, что по системе Станиславского можно решать любой спектакль, независимо от его жанра и природы условности.

Вахтангов воспитал нового актера — не только профессионала, владеющего всеми средствами сценической выразительности, но художника-гражданина, четко выражающего свою идейную позицию. Этим и венчалась его педагогика, его стремление *не научить, а воспитать*. Строчки писем, написанных из больницы ученикам, проникнуты тревогой за судьбу дела, которое он оставлял на них. Он не уставал напоминать о законах высочайшей этики, без которой дело это могло погибнуть, ибо с этики и начинается настоящее творчество. И в этом Вахтангов тоже был верен своему учителю.

Станиславский считал Вахтангова «настоящим вождем». Луначарский предсказывал: если бы не смерть, он стал бы «одним из величайших полководцев во имя красоты искусства». Люди моего поколения помнят спектакли, поставленные им, но в основном знают Вахтангова по его непосредственным ученикам — представителям первого «вахтанговского призыва». Они были не только верны ему, они как бы несли в себе частицу его удивительной личности. Мне эти первые вахтанговцы очень нравились, я даже собирался одно время играть именно в этом театре.

К Вахтангову в нашей стране отношение особенное. И через десятилетия действуют на нас обаяние его уникальности, и {13} ощущение невосполнимости потери — трагически недожитой жизни, оборвавшейся на взлете, на самом пике творческой судьбы, и заразительность его личности, которая, как магнит, притягивала к себе людей. Ему верили Станиславский и Луначарский, Немирович-Данченко и Мейерхольд. За ним шли многочисленные ученики, его признавали первым товарищи по студии. Он и сегодня вызывает наше восхищение и доверие.

Сборник, издаваемый Всероссийским театральным обществом, не просто дань памяти замечательному художнику. Создатели сборника стремились передать сегодняшнему и завтрашнему поколению актеров, режиссеров, зрителей и его творческие заветы, и свет его личности, ибо Вахтангов — это вечная молодость театра, его устремленность в будущее, это раннее прекращение жизни и бесконечное ее продолжение…

## **{****14}** Е. Р. Симонов Всегда с Вахтанговым

Столетие со дня рождения Евгения Богратионовича Вахтангова заставляет нас, вахтанговцев, еще и еще раз глубоко задуматься о творчестве великого создателя нашего театра. И я тоже чувствую необходимость заново осмыслить заветы Вахтангова, чье имя для меня легендарно.

Родившись в семье ученика Вахтангова, продолжателя его дела Рубена Николаевича Симонова, и прожив с ним в одном доме с 1925 по 1968 год, я могу сказать с полным ощущением истины, что не было дня, чтобы мой отец не говорил о Вахтангове.

О Евгении Богратионовиче я слышал не только от отца. Друзья, ученики, соратники Вахтангова — П. Антокольский, Л. Волков, А. Карев говорили о нем у нас в доме. Я был свидетелем живых, взволнованных рассказов А. Дикого, когда он в Омске, в тяжелые годы войны, при свете коптилки, беседовал с моим отцом о Вахтангове.

Бесконечное количество раз видел я «Принцессу Турандот» в ее старом, знаменитом составе — Мансурова, Орочко, Щукин, Симонов, Толчанов. В годы учебы в Театральном училище имени Б. В. Щукина я изучал материалы Вахтангова, играл Текльтона в учебном спектакле «Сверчок на печи», дважды ставил «Потоп».

Образ Вахтангова неизменно сопровождал всю мою жизнь. И поэтому естественно, что наравне со священными для меня именами Пушкина в поэзии, Чайковского в музыке имя Вахтангова стоит у меня в этом ряду великих деятелей искусства.

Театральное творчество Вахтангова началось так же рано, как стихотворное творчество Пушкина, как музыкальное творчество Моцарта. По-видимому, влюбленность в театр, любовь к театральной игре были присущи ему с юных лет.

{15} Мне представляется, что юность Вахтангова проходила в непрерывном художественном горении. В своем родном Владикавказе он участвовал во всевозможных театральных представлениях благотворительных вечерах. Провинциальную, иногда по-чеховски скучную жизнь он будил своим дарованием, озорством радостью, своей преисполненной могущества фантазией. В молодом Вахтангове это праздничное ощущение мира, желание поделиться им с окружающими несомненно. Но при этом, как это бывает у больших художников, наряду с чувством радости у Вахтангова рождалось и драматическое восприятие жизни.

Уже в своих ранних, несовершенных, но страстно, остро, нервно написанных литературных произведениях, опубликованных в газете «Терек», Вахтангов пытается прорваться в сферу драматического, а впоследствии трагического постижения коллизий своего века. И кто знает, может быть, это юношеское ощущение многоликости жизни, ее радостей и ее драматизма, и привело зрелого Вахтангова к формуле, что артист должен играть все — от трагедии до водевиля.

Недавно, в связи со столетием со дня рождения Вахтангова, я был в Орджоникидзе, бывшем Владикавказе. С чувством глубокого волнения проходил я мимо фабрики отца Вахтангова. Меня поразила ее угрюмость. Мы знаем, что Бограт Вахтангов был человеком суровым, властным, им владела жажда наживы. Идейный протест Вахтангова против устоев старого мира, вылившийся впоследствии в статье «С художника спросится…», в его высказываниях о революции, начался с конфликта с отцом. Здесь, в семье, он воочию увидел ту действительность, которая казалась ему страшной, жуткой, которой он не мог принять. И революцию как всемирное явление он начинал постигать через личную тему, через неприятие того, что он видел в доме отца.

Во время моего пребывания в Орджоникидзе я однажды поехал в горы. Я ехал над обрывами, видел вдалеке маленькие крыши аулов, смотрел в бездонное синее небо и думал о том, что не могли могущество кавказской природы, красота рек, полеты птиц, какие-то необычайные ракурсы пейзажей, их величие не отразиться духовно в творчестве Вахтангова.

Острые спуски и быстрые подъемы чередовались один за Другим, у меня захватывало дух. Вдруг я увидел впереди изваяние орла. Я подумал, что скульптор удивительно реалистично и ярко создал птицу, сидящую на скале. Я остановил машину: «Смотрите, как интересно сделана птица». Шофер ответил: «это не сделано, это настоящий орел. Он сейчас полетит».

Действительно, через мгновение птица распахнула два огромных крыла и взметнула над нашими головами. Когда она стала Делать круги и я увидел ее профиль, у меня по странной ассоциации {16} возник образ Евгения Богратионовича. Я подумал о том, что и Вахтангов смотрел на мир не просто снизу, из партера, видя перед собой квадрат сцены, а как бы с полета, с крыла, то в падении, то взлетая вверх.

Мысль о том, что Вахтангов имел какой-то свой, особый поэтический угол зрения всегда преследовала меня. По складу своей творческой и человеческой личности Вахтангов был поэтом. Именно поэту свойственна жажда бури, странствий, поисков, жажда выхода в широкие просторы. И я думаю, что все истоки художественных принципов Вахтангова нужно искать в поэзии.

Творческие встречи Евгения Богратионовича с современными ему, близкими по духу, поэтами, к сожалению, не состоялись. Есть счастливо состоявшиеся встречи. Это встреча Станиславского и Немировича-Данченко. Есть трагически несостоявшиеся встречи.

Вахтангов не встретился с Борисом Пастернаком, не дожил до его поразительного по глубине, конгениального автору, перевода «Фауста».

Он стучался в дверь Блока, мечтал поставить «Розу и крест», но великий поэт не услышал его зова. А их встреча могла бы стать значительным явлением.

Это было в 1913 году. Александр Блок, к сожалению, не поверил в молодого режиссера, что, возможно, и естественно, так как имя Вахтангова в то время было Блоку абсолютно незнакомо.

Обратная ошибка — ошибка таланта Вахтангова, ибо таланту тоже свойственно ошибаться. Вахтангов недооценил Марину Цветаеву. Как вспоминает сама Цветаева, в 1918 году она сидела под холодным взглядом Вахтангова на сцене его студии и, не зная, куда деться от страха и ужаса, читала ему свое сочинение «Метель». Оно не заинтересовало Вахтангова. Евгений Богратионович, чего-то не услышал в своеобразной театральности ее стихотворных драм.

Не состоялась и еще одна, на мой взгляд, чрезвычайно важная встреча — встреча Вахтангова с Маяковским. Мне думается, что Вахтангов нашел бы свое толкование Маяковского — и «Клопа», и «Бани», не говоря уже о «Мистерии-Буфф».

«Мистерию-Буфф» мы поставили в нашем театре в память Вахтангова. В ней, как нам кажется, осуществилась мечта Евгения Богратионовича о пьесе, в которой нет «ни одной отдельной роли, во всех актах играет только толпа. Мятеж, идут на преграду, одолевают, ликуют, хоронят павших, поют мировую песнь свободы» (из дневника, 24 ноября 1918 года). Вахтангов сделал эту запись в то самое время, когда Маяковский создавал «Мистерию-Буфф». Поразительно, до какой степени {17} близки были эти художники в понимании задач нового революционного искусства.

Все эти встречи, увы, не состоялись. Но интерес Вахтангова к творчеству Шекспира, Гете, Байрона, Пушкина, Блока, влюбленность в этих гениальных поэтов властно звучат в его режиссерских замыслах, когда он задумывает постановки «Гамлета», «Фауста», «Каина», «Маленьких трагедий», «Розы и креста». Все это говорит о том, что в Вахтангове поэт звучал во всеуслышание, звучал могуче, с бетховенской силой.

Вахтангов был не только поэтом. Я убежден, что если бы природа была милостива и даровала бы Евгению Богратионовичу еще пятнадцать — двадцать лет жизни, он наверняка стал бы драматургом. Его слова, его возглас, да нет, не возглас, а вопль: «Какое проклятье, что сам ничего не можешь!» — ошибочен. Драматургические замыслы Вахтангова чрезвычайно интересны. И в последних своих спектаклях он был не только режиссером, но и драматургом. «Гадибук», поставленный Вахтанговым, значительно отличается от пьесы С. Ан-ского. Сценические импровизации «Принцессы Турандот» — это фактически драматургия Вахтангова.

Вахтангов и Мейерхольд — вот два режиссера, которые по существу являлись авторами своих спектаклей.

Что же считал Вахтангов главным в своей творческой жизни? Мне думается, что не постановки спектаклей были его основной задачей. Будучи человеком мятежным, по своей природе революционным, усваивающим опыт своих учителей, но в то же время ничего не принимавшим на веру, Вахтангов пришел к дерзновенной мысли создания революционного поэтического театра. Он был ему жизненно необходим. Такой театр отсутствовал на Руси, Вахтангов жаждал сотворить его и этой миссии посвятил себя.

Как мудрец он знал, что этот театр не может быть создан без ансамбля актеров новой школы, владеющих всеми тайнами актерского мастерства. Странно представить себе, предположим, дирижера, который мечтал бы исполнить сложные симфонические произведения, не имея оркестра. А ведь Вахтангов не просто пришел к актерам, не просто пришел, пользуясь моей параллелью, к музыкантам, он пришел к ученикам и должен был научить их играть на инструментах, должен был объяснить им, что такое гармония, объяснить им музыкальную грамоту.

Вахтангову нужно было создать ансамбль виртуозов, который по взмаху его дирижерской палочки мог бы исполнить не только те сложнейшие произведения, о которых он мечтал, но которому будет под силу создание нового советского революционно-романтического театра.

{18} Актерское творчество Вахтангов считал основой театрального искусства и воспитанию актера, максимальному раскрытию его возможностей придавал решающее значение. Он внимательно наблюдал современных ему выдающихся актеров и, наблюдая, делал для себя, очевидно, какие-то важные выводы.

В этой связи я вспоминаю эпизод моей биографии. Когда я получил приглашение работать в Малом театре, я пошел к жене Евгения Богратионовича — Надежде Михайловне Вахтанговой. Мне было важно знать, как отнесется она к тому, что я, воспитанник Вахтанговской школы, будут ставить спектакли в Малом театре.

Надежда Михайловна одобрила сделанное мне предложение и сказала: «Женя, дело не в тебе персонально, а в сущности вахтанговского учения», и показала запись Евгения Богратионовича в дневнике от 28 апреля 1911 года: «Сулер сказал: “Я ценю вас. Когда-нибудь вы будете в Малом театре”». Эта запись всегда мне казалась совершенно непонятной. Расшифровывая ее, Надежда Михайловна говорила, что Вахтангов любил Малый театр, его замечательную труппу за некоторую «приподнятость», театральную яркость его корифеев. Возможно, он иногда даже предпочитал своеобразие яркой актерской индивидуальности режиссерской диктатуре даже великого Станиславского.

Мысли, высказанные Надеждой Михайловной, представляются мне чрезвычайно интересными. Они не только проливают свет на загадочные слова Сулержицкого, но и заставляют еще раз задуматься над многообразием режиссерских исканий Вахтангова.

Вахтангов понимал необходимость создания новой труппы. Каждый режиссер, в зависимости от своего мировоззрения и методологии, ищет *своего* актера. Совершенно очевидно, что Станиславскому был необходим актер психологически достоверный, актер переживания, умеющий действовать, понимающий сверхзадачу, умеющий общаться с партнером, актер глубокой правды.

Вахтангов знал, что такой актер уже создан Станиславским, и влюбленно смотрел на Качалова, Москвина, Леонидова. Мне кажется, он говорил: все это талантливо и необходимо, но к этому нужно добавить еще кое-что. Ставя органику и правду в основу театрального искусства, Вахтангов добивался от актера еще и выразительной театральной формы.

Проблема создания коллектива единомышленников, сообщества людей, которые не только единогласно подчиняются воле своего руководителя, но понимают друг друга с полуслова, занимала Вахтангова как сверхзадача его жизни. Такой коллектив он готовил долго и трудно. 13 декабря 1913 года по старому {19} стилю состоялась первая встреча Вахтангова с учениками вновь организованной студии — 13 ноября 1921 года открылась Третья студия МХТ. Восемь лет воспитывал Вахтангов ансамбль, который был бы способен воспринимать его режиссерскую поэтическую идею.

Сегодня, когда имя Вахтангова стало всемирно известным, а созданный им коллектив стал Государственным академическим ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени театром имени Евг. Вахтангова — одним из ведущих театров нашей страны, — кажется, что путь его был легким. Это неверно. Было много трудностей. И самым сложным периодом истории Вахтанговского театра был период, когда Вахтангов подбирал учеников.

Сколько измен, трагедий, непонимания, обид, оскорблений вытерпел он от своих питомцев, сколько бессонных ночей провел, думая, тем ли людям доверяет он свое святое святых. Пристально, жадно, строго вглядывался он в их лица — понесут ли они его учение дальше, донесут ли до восьмидесятых годов, до нового XXI века, или оно погибнет.

Наверное, он понимал важность своих творческих открытий.

Я не особенно верю в так называемую скромность художника. Думаю, что Пушкин, написавший в своем «Памятнике»: «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой и назовет меня всяк сущий в ней язык», знал, что так именно это и будет.

Думаю, что Чайковский, писавший своему брату Модесту: «Я не знаю, стану ли я Глинкой, но вы будете гордиться родством со мной», предугадывал свое будущее.

Думаю, что когда Пастернак говорил: «И я приму тебя как упряжь тех ради будущих безумств, что ты как стих меня зазубришь, как быль заучишь наизусть», он понимал, что он собой представляет.

Таким же образом, мне думается, понимал свое значение Вахтангов.

Беда режиссерской профессии заключается в том, что искусство режиссера не может остаться на бумаге. Вахтангов знал, что распадутся поставленные им спектакли. Он не представлял себе, что «Турандот» доживет до наших дней, до своего 2000‑го представления — небывалая цифра для мирового театра.

Вахтангов знал, что будут другие драматурги, имена которых он не будет знать, будут другие спектакли, явятся ученики, которые никогда не видели его. Он сознавал, что его учение Должно дойти до сознания актеров и зрителей, что оно еще не завершено. Страдания Вахтангова, его тревоги заключались в том, что, чувствуя свою недолговечность, он волновался, что его понимание театра, не ему только нужное, а нужное миру, может исчезнуть. Он понимал, что его идеи будущего театра должны {20} осуществить его ученики, и в минуты приступов отчаяния его пугала мысль, что они, по молодости лет, неверно или недостаточно глубоко поймут его, не смогут продолжить дело его жизни. Он знал, что есть жизнь человека, есть душа актера, есть сердце современника, и в этом сердце он хотел остаться навсегда.

Вахтангова, как никого другого, волновало будущее советского театра, театра единственного, неповторимого, театра народа, совершившего революцию.

Судьба Вахтангова драматична. И не нужно представлять себе его восхождение в сложнейшей сфере режиссерской деятельности, как некий торжественный праздник, как победный марш под духовой оркестр. Это не так.

Алексей Денисович Дикий в своих воспоминаниях говорил, что Вахтангов не занимал в Первой студии того высокого положения, как это представляется нам сегодня. Он говорил, что Евгений Богратионович был человеком очень одаренным, но никак не мог, по его мнению, претендовать на руководство студией. Рядом с Вахтанговым были и Михаил Чехов, и Ричард Болеславский, и один из любимых актеров Вахтангова Григорий Хмара.

Много лет спустя после смерти Евгения Богратионовича Хмара вспоминал: «Вы знаете, мы любили и ценили Вахтангова, но мы не думали, что он займет в истории русского советского театра такое большое место».

Это не есть непризнание Вахтангова, или какая-то недальновидность актеров Первой студии. И Сушкевич, и Болеславский, и Хмара, и М. Чехов, чувствуя Вахтангова и понимая его, совершенно не желали во что бы то ни стало признать его первенство. И это понятно, ведь нет пророка в своем отечестве. Быть признанным своими сверстниками очень сложно. И нет, вероятно, режиссера, даже такого гениального, как Вахтангов, который не испытал бы на себе этой сложности.

Когда я думаю о том положении, которое занимал Евгений Богратионович в Художественном театре, оно тоже не представляется мне таким уж завидным. Мы знаем, что больших ролей он там не играл. Он ходил туда учиться. Он неутомимо учился у Станиславского. Он обожествлял этого человека, и если иногда и сердился на него, или однажды в дневнике своем написал какие-то кажущиеся сегодня слишком резкими слова, то это было вызвано тем, что все свое понимание театра он черпал в Станиславском и смотрел на него ревниво, переживая его неудачи больше, чем сам Константин Сергеевич.

Взяв систему Станиславского за основу, он был ее проповедником. Близость к Станиславскому, присутствие на его репетициях {21} было Вахтангову совершенно необходимо, так же как необходимо было ему творческое общение с Немировичем-Данченко и возможность повседневно участвовать в спектаклях с Москвиным, Качаловым, Леонидовым, Лилиной, со всей плеядой великих мхатовских актеров.

Но раскрыть свои творческие силы в Художественном театре Вахтангов не мог, как не мог этого сделать полностью и в Первой студии, хотя как актер и режиссер он сделал там замечательные свои спектакли. И поэтому битва за создание своего театра стала главным делом его жизни.

Я вспоминаю еще одну из своих бесед с Надеждой Михайловной Вахтанговой. Когда я спросил у нее, какой был самый страшный день в жизни Евгения Богратионовича, она, не задумываясь, сказала: «Это был день, когда от него ушли в 1919 году двенадцать самых одаренных студийцев. Уход этих людей *убил* Вахтангова». Да, именно это слово сказала Надежда Михайловна.

Этот уход Вахтангов переживал как личную трагедию, как трагедию человека, которого покинули его единомышленники. В то время, когда Вахтангов как художник почувствовал право сказать свое слово, он потерял ансамбль, который готовил долгие годы. Разве здесь не трагическая ситуация? Разве здесь не сложнейшая драматическая коллизия?

В истории Вахтанговского театра недостаточно оценен приход к Вахтангову в 1920 году новых людей из студий Гунста, где Евгений Богратионович сам преподавал, Мамоновской, где преподавали его ученики, и Шаляпинской. Они пришли в самый нужный момент, пришли, как приходит подкрепление к полководцу, потерявшему своих солдат и не имеющему сил для атаки. Без этого подкрепления не было бы Вахтанговского театра, идеи одного из величайших театральных мыслителей так бы и остались в воздухе, не найдя своего реального воплощения. Все дело могло бы погибнуть, и, может быть, остались бы лишь воспоминания небольшой группы учеников. И не родилось бы то театральное направление, которое мы называем «вахтанговским» в искусстве.

Я не могу не вспомнить здесь Рубена Николаевича Симонова, который пришел к Вахтангову из Шаляпинской студии, где он занимал уже тогда видное положение, играл большие роли. С Рубеном Николаевичем пришли Н. М. Горчаков, Н. П. Яновский. Группа, в которой был И. М. Толчанов, пришла из Мамоновской студии. Вскоре были приняты в Студию Б. В. Щукин и Ц. Л. Мансурова.

Имя Вахтангова в то время было уже столь популярным, что взамен ушедших от него талантливых людей пришли другие. Это произошло стихийно, но я усматриваю в этом величайшую {22} закономерность, ибо идея Вахтангова о создании новой труппы, о создании революционного театра уже разнеслась по миру.

Из записок Цветаевой мы знаем, как часто в бессонные ночи Ю. А. Завадский и П. Г. Антокольский рассказывали ей о студии. Имя Вахтангова горячо обсуждалось в студии Шаляпина и в Мамоновской студии, где преподавали Завадский и Захава.

Вахтангов не знал, что его слово распространяется не только среди тех, кто непосредственно в данный момент его слушает, а что оно пересказывается. Он не знал, что его мысли не умирают в тетрадях тех, кто его записывает, а передаются из уст в уста, от человека к человеку, что его проповедуют, как он сам проповедовал Станиславского.

Пришли люди высочайшей одаренности. Пришли потому, что им Вахтангов был необходим. Наверное, зов Вахтангова не мог быть услышан людьми неодаренными.

Поэтичность Рубена Николаевича Симонова, его увлечение поэзией Блока, Маяковского, Каменского, Асеева, его любовь к Шаляпину, к оперному искусству искали своего выражения — и он пришел к Вахтангову.

Великий Щукин в поисках своего вождя в искусстве (именно так назвал Вахтангова Мейерхольд в своей статье «Памяти вождя»), в поисках личности, за которой он мог бы пойти, пришел к Вахтангову.

И замечательная Цецилия Львовна Мансурова с ее звонкостью, неудержимостью, оригинальностью, тоже искала руководителя — и она пришла к Вахтангову.

Со всех сторон, как вознаграждение, как глубочайшее признание, как высшая справедливость, заключенная в мире, шли и шли к Вахтангову люди, заменяя тех, кто его не понял. Не будем осуждать ушедших, не будем говорить, что они неправы, тем более что вся их дальнейшая жизнь, так же как и каждого из учеников Вахтангова, была сопряжена с прославлением его имени.

Рубен Николаевич Симонов всегда отмечал в Вахтангове пушкинско-моцартовское начало. По-видимому он имел в виду то, что тайные муки творчества были скрыты в Вахтангове глубоко, и сам творческий процесс, правда, иногда сопряженный с нервами, с суровостью, неизменно проходил радостно.

Одна из печальных особенностей режиссерского искусства — то, что высшее вдохновение режиссера видят только артисты. Зритель лишен возможности непосредственно наблюдать репетиционный процесс, и как бы ни был значителен спектакль, режиссер все-таки живет в нем отраженным светом, через актера. Мы чувствуем режиссерскую трактовку, его темперамент, {23} видим его могущество в каждой клетке спектакля — но сам он все-таки остается «за кулисами».

Мальчиком я сидел на репетициях в Омском областном драматическом театре, в бельэтаже, чтобы меня не заметили взрослые, и видел вдохновение Рубена Николаевича, ставившего «Фронт», видел поразительные по глубине репетиции А. Д. Дикого пьесы Ржешевского и Каца «Олеко Дундич». Видел страстные, темпераментные импровизации Н. П. Охлопкова, когда он молодо вылетал на сцену и играл буквально за всех. Я уходил с этих репетиций под огромным впечатлением и долго не мог прийти в себя.

Можно себе представить, как же были взволнованы, озарены актеры, выходившие с репетиций Вахтангова. Эти репетиции, по воспоминаниям его учеников, были сами по себе завершенными произведениями искусства.

Сегодня, думая о поэтичности Вахтангова, о том, что его можно сравнить с крупнейшими русскими поэтами, я еще раз хочу провести очевидную для меня параллель между Вахтанговым и Блоком. Как Блок от «Стихов о Прекрасной даме», традиционных ямбов и хореев пришел к разломанной, могучей, молниеобразной строке «Двенадцати», где чувствуется шаг Революции, так и Вахтангов от камерно-лирических замыслов своей юности приходит к глубокой революционной романтике, к высочайшему по своему мужеству постижению Революции и, наконец, к страстному, гражданскому ощущению будущего советского театра.

Вот передо мной письмо Вахтангова В. Соколовой (Залесской) и В. Алехиной от 8 мая 1912 года. Это тот период, когда Евгений Богратионович мечтал о студии-монастыре. По-видимому, желание оградить людей от житейских бурь, желание строгого уединения владело тогда Вахтанговым, и он писал:

«Как подумаю,

У нас своя сцена,

Свое помещение,

Свой занавес…

Подумайте — ведь это свой театр.

Наш — маленький и уютный.

Где так отдохнешь в работе, куда отдашь всю любовь свою.

Куда принесешь радости свои и слезы…» Между прочим, чрезвычайно интересна манера Вахтангова писать прозу. Он пишет как стихи, короткими фразами. Неважно, что нет рифмы, но само построение строк скорее напоминает стихотворное произведение, чем обычный, привычный для нас прозаический текст.

{24} В своем письме Вахтангов говорит о милых лицах, добрых глазах, о трепетном чувстве, о том, чтобы нежно и осторожно подходить к душе каждого, что все должны быть честными, любящими, что нужно чувствовать святость — ничего грубого, ничего резкого.

Я не думаю, что эти позиции Вахтангова были им впоследствии перечеркнуты. Требования чистоты, внимания друг к другу, доброты никуда не ушли. Только к этим требованиям замкнутой студийности прибавились новые страсти, новые могучие идеи о создании революционного театра.

В своей статье «С художника спросится…», статье великой художественной страстности, Вахтангов писал: «Революция красной линией разделила мир на “старое” и “новое”. […] Если художник хочет творить “новое”, творить после того, как пришла она, Революция, то он должен творить “вместе” с Народом. Ни *для* него, ни *ради* него, ни *вне* его, а вместе с ним».

Призывая сжигать ветхие постройки старого театра, Вахтангов сжигал и постройки своей собственной мысли. Подобно Блоку, он слушал ритмы Революции, ритмы улиц, следил за тем, что происходит в мире и, естественно, понимал, что должен родиться новый театр, театр совсем другой биографии, других принципов, театр для нового зрителя. Театр Вахтангова называют театром, рожденным Революцией. Это высшая награда для нас, и это верно, потому что именно в огнях и битвах революции выковывал Вахтангов свое революционное мировоззрение.

Как же понимал Вахтангов в последние свои годы сущность будущего театра? В предсмертной беседе с учениками, которую можно назвать исповедью художника, Евгений Богратионович сформулировал свои принципы и заветы. Он говорил о необходимости строгой и ясной театральной формы. Вот заключение беседы:

«Верно найденные театральные средства дают автору подлинную жизнь на сцене. Средствам можно научиться, форму надо сотворить, надо нафантазировать».

Когда я перечитываю статьи с критикой Вахтангова, обвиняемого во многих смертных грехах, включая формализм, они кажутся мне смехотворными. Обвинения Вахтангова в эстетстве, в излишнем увлечении формой сегодня отпали сами собой. Театр развивается путем, который предначертал Вахтангов. И прежде всего движется в этом направлении советский театр. Когда Вахтангов говорил о необходимости сотворения формы, он восставал против тех традиционных форм натурального, как тогда называли, театра, который, пытаясь музейно точно воспроизвести жизнь на сцене, лишал саму эту жизнь образного смысла.

{25} Я думаю, что форма — это зримое воплощение отношения художника к идее поставленного им произведения. Если художник не имеет определенного, страстного, гражданского отношения к той теме, которой он коснулся, к той идее, которую он считает необходимым утвердить, он неизбежно впадает в бесформенность. Отсюда, наверное, мысль Вахтангова, что все натуралисты похожи друг на друга.

В самом деле, очень легко вообразить себе трактир, где Сальери отравил Моцарта. Не менее просто придумать оформление избы или дома, где жил Никита в толстовской «Власти тьмы». Тщательно изучив историю датского королевства, можно скрупулезно и точно воспроизвести место действия шекспировского «Гамлета». Таким же образом можно сделать и «Ревизора», и любую пьесу Островского. Но, по-видимому, только фотографическая четкость и тщательность воспроизведения жизни еще недостаточны для театра.

Вахтангов требовал новых приемов театральной выразительности. И если первый бунт Вахтангова я понимаю как его разрыв с некоторыми убеждениями, унаследованными от Сулержицкого, и приход к революционному мировоззрению, то второй его бунт — об этом не надо бояться говорить — заключался в том, что он был не согласен с современным ему Художественным театром.

Это очень важно. Дело не в том, что Вахтангов сказал что-то неуважительное о Художественном театре. Он боготворил этот театр. Он считал его вершиной искусства вообще. Имена Станиславского и Немировича-Данченко были для него священны. Некоторые критики пытаются сегодня поссорить Станиславского с Вахтанговым. Но это невозможно. Их поссорить нельзя. Они зарифмованы в единую систему развития современного советского театра и немыслимы один без другого.

Но Вахтангов раньше своих великих учителей осознал, что время подсказывает новые формы, требует новых гармоний, новых пьес, новой музыки. И если русское музыкальное искусство развивалось от Глинки к Скрябину, и от Скрябина к Шостаковичу, то разве можно говорить, что Глинка чем-нибудь нехорош, если появился Скрябин. Это естественный закон развития.

Вахтангов не столько спорил со Станиславским, сколько страдал за любимый им Художественный театр, который так мучительно искал путей к революции. И, может быть, Вахтангов боялся открыто сказать, что знает этот путь, потому что на него посмотрели бы как на безумца. Возможно, поэтому он и не рискнул предложить Станиславскому свой план постановки «Плодов просвещения».

Приход Художественного театра к революции, постановка спектаклей «Бронепоезд 14‑69», «Горячее сердце», «Дни Турбиных», {26} создание современного репертуара было именно тем, о чем мечтал Вахтангов. И если бы это свершилось при его жизни, я думаю, ни одного слова упрека не позволил бы себе Евгений Богратионович в адрес великого Станиславского, которому Вахтангов, по его признанию, был обязан своим творческим рождением.

Я остановился на взаимоотношениях Вахтангова с Художественным театром в последние годы жизни Евгения Богратионовича потому, что в его дневниках, как я уже говорил, есть критические замечания в адрес современного ему периода послереволюционного Художественного театра. Этот период МХАТа недостаточно глубоко изучен. И следует скорее изучать не то, что сказал Вахтангов, а то, что происходило в это время в Художественном театре.

При этом следует заметить, что Вахтангов относился критически не только к Художественному театру. Говоря о Мейерхольде как о гениальном творце новых форм, он в то же время трезво отмечал его недостатки и в первую очередь то, что Мейерхольд «совсем не знает актера».

Вахтангов создавал новые формы театральной выразительности на твердом и надежном фундаменте учения Станиславского.

Думаю, что именно желание найти синтез между учением Станиславского и поисками Мейерхольда с точки зрения методологии, и поставить этот метод на службу новому миру, новой жизни, только что рожденной молодой Советской республике и было основной задачей жизни Вахтангова, главной его мыслью, с которой он умер.

Знаменательно, что после смерти Евгения Богратионовича Вл. И. Немирович-Данченко, настойчиво приглашая молодых вахтанговцев влиться в Художественный театр, утверждал, что Третья студия все равно погибнет. Она не сможет существовать без своего руководителя. Но в то же время Владимир Иванович недвусмысленно говорил и то, что если плеяда вахтанговских учеников не вольется в труппу Художественного театра, то это задержит его развитие.

Следовательно, в конце концов «спор» пришел к тому, что такой мудрец, как Немирович-Данченко, почувствовал необходимость в воспитанниках Вахтангова. Думаю, что не только исключительные дарования Щукина и Мансуровой, Симонова и Алексеевой увидел Владимир Иванович в осиротелых вахтанговцах. Он увидел в них современных актеров, современных людей, чувствующих революцию, понимающих проблемы века, проблемы нового революционного искусства.

Сегодня, на встречах с молодыми режиссерами, я говорю о том, что не перестаю удивляться поразительной загадке — каким {27} образом молодые студийцы, оставшись без своего учителя, не только доказали свою жизнеспособность, отстояли свою независимость, но создали один из лучших советских театров.

Даже так глубоко и прекрасно писавший о Вахтангове первый нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский был склонен закрыть Третью студию и перевести ее труппу в Художественный театр. Из воспоминаний Б. Е. Захавы известно, какое огромное усилие было предпринято вахтанговцами, когда они пошли к Луначарскому и убедили его в необходимости существования вахтанговского театра как самостоятельной единицы.

Положение вахтанговцев в то время было очень тяжелым. В сердцах молодых студийцев еще кровоточила рана, нанесенная трагической смертью Учителя. Жизнь была безжалостна, и беды сыпались на театр одна за другой.

Н. М. Горчаков вместе с учениками школы театра покинул стены вахтанговского дома. Вместе с ним ушли такие талантливые актеры как Грибов, Степанова, Бендина, Завадский и Марецкая. Опять-таки не в осуждение им я это говорю. Это было, наверное, естественное желание найти свой особый путь. Было, может быть, и неверие в возможность существования театра без своего вождя.

Неоценимую помощь в эти трудные годы оказал вахтанговцам Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Старики вахтанговцы рассказывали, что Мейерхольд часто приходил в Студию. Он любил сидеть в кабинете Евгения Богратионовича, где вел непринужденные беседы. Иногда с ним приходила Зинаида Райх. Он приглядывался к театру и ждал, наверное, того момента, когда к нему обратятся за помощью. Рубен Николаевич Симонов рассказывал, как Мейерхольд выручил его, помогая ему в его первой режиссерской работе — «Лев Гурыч Синичкин».

Мейерхольд помог Симонову поставить и второй спектакль. До сих пор вспоминают старые вахтанговцы работу Всеволода Эмильевича над спектаклем «Марион Делорм». Это были репетиции сцены цыган.

У моего отца в кабинете висит портрет Мейерхольда, и те, кто впервые бывают у нас в доме, обычно спрашивают меня: «Что же это Всеволод Эмильевич ничего не написал на своей фотографии? Что это за странные галочки и черточки под портретом, какие-то рисунки совершенно непонятного содержания?» Я объясняю, что этот листок лежал у Мейерхольда на режиссерском столике во время репетиции «Марион Делорм», и он Делал на этом листке одному ему понятные пометки. Это непонятная режиссерская грамота для неискушенного человека так же загадочна, как автограф партитуры для человека музыкально необразованного. Внизу краткая надпись «Тов. Симову — Мейерхольд». Именно этот листок Рубен Симонов бережно {28} сохранил и подклеил к фотографии Мейерхольда, вырезанной из газеты. Отлично поняв, что Рубен Николаевич пытается ставить пьесу Гюго как бы в манере и традициях самого Вахтангова, Всеволод Эмильевич не навязывал вахтанговцам своей манеры. Мейерхольд работал со страстной увлеченностью, его репетиции восторженно принимались вахтанговцами, и все понимали, что он не разрушает вахтанговский стиль, а наоборот, сам преобразившись, утверждает его. Окончив репетицию, он уходил еле живой, усталый от вдохновения. Он никогда не смотрел на часы и заканчивал репетиции, когда по фойе уже гуляла публика, пришедшая на вечерний спектакль.

Мейерхольд действовал как бы именем Вахтангова, он стремился ставить так, как ставил бы Вахтангов. Он работал в вахтанговской манере, как бы преображаясь в него. Он понимал, что вахтанговские принципы отличны от его, мейерхольдовских, принципов. Тончайшим образом улавливая «вахтанговское», он, как художник, дорисовывал картину ушедшего мастера, в его манере, в его стиле, в его жанре, в природе его духовного могущества. И мне даже кажется, что где-то в тайне, в глубине души, никому не говоря, проникая в Вахтангова мудрым своим взглядом, чему-то, может быть, и учился у него.

Мейерхольд считал необходимым существование вахтанговской Студии. Он работал безвозмездно, в память товарищества, в память своего соратника, которого ценил чрезвычайно высоко. Этот человеческий и художнический подвиг Мейерхольда еще недостаточно оценен в истории советского театра.

Вахтанговцы хранят в благодарной памяти и имя Алексея Дмитриевича Попова. Он осуществил заветную мечту Вахтангова — принес в театр современные пьесы — «Виринею» Л. Сейфуллиной и «Разлом» Б. Лавренева. А. Д. Попов сделал очень много для дальнейшего развития Вахтанговского театра.

Как же смотрели в эти годы старые мхатовцы на молодых питомцев Вахтангова? Наверное, как на зазнавшихся мальчишек и девчонок, которые вместо того, чтобы принять предложение о переходе в труппу Художественного театра, вдруг начали искать свою самостоятельность. Думаю, мхатовцы смотрели на это иронически. Доброжелательно относясь к студии, они были уверены, что она не выживет. Но вахтанговцы выжили и стали самостоятельным творческим коллективом.

Однако связь между Художественным театром и вахтанговцами сохранилась. Любовь вахтанговцев к Станиславскому и другим великим мхатовцам была всеобъемлющей, их заветы навсегда остались основополагающими.

Творческое соревнование театров произошло тогда, когда М. Горький передал свою пьесу «Егор Булычов и другие» молодому {29} Вахтанговскому театру. МХАТ готовил свою постановку одновременно.

Я не буду вникать в вопрос, за кем осталась победа. Оба спектакля значительны и вошли в историю советского театра. Но несомненно, что гениально сыгранная великим Щукиным заглавная роль и режиссерская работа Б. Е. Захавы над «Егором Булычовым» в Театре Вахтангова явились крупнейшим событием в истории мирового театрального искусства.

Затем последовали такие спектакли, как «Интервенция», «Человек с ружьем» (постановки Р. Н. Симонова) и творческая зрелость Вахтанговского театра была уже общепризнанной.

Говоря о той удивительной жизнеспособности, которую проявили вахтанговцы после смерти своего Учителя, следует сказать об огромном человеческом и творческом влиянии Вахтангова на своих учеников. Вахтангов любил работать с людьми самых разных индивидуальностей, но в каждом из них, как сам говорит в одном из своих писем, он оставлял частицу себя.

Вахтангов остался в искрометном, ярком актерском даровании Симонова, в его поэтичности, легкости, юморе, в его виртуозном мастерстве.

Вахтангов остался в чувстве правды Щукина, в его умении широко и органично жить на сцене, в совершенном чувстве формы, в его высокой гражданственности. Приступив к своей самой высокой миссии, к своему художническому подвигу — созданию образа В. И. Ленина, Щукин говорил, что он призывал на помощь имя Вахтангова, чтобы сыграть величайшего из людей.

У меня есть письмо Щукина к Рубену Николаевичу, где он пишет: «Мы не должны, Рубен, терять Вахтангова в себе. Прежде всего, мы должны нести его в себе, и только, если мы удержим это, мы имеем право начать утверждать имя нашего учителя в других».

Евгений Богратионович остался в живом сердце Мансуровой, постигшей Вахтангова всем своим существом. Я с восхищением и гордостью вспоминаю нашу совместную работу над «Филуменой Мартурано». Здесь в Мансуровой, в Симонове, в Шихматове, в Синельниковой воскрес Вахтангов в полном могуществе. Они репетировали как вахтанговцы, применяя всю его методологию — умение вести диалог, музыкальность, страстность, темперамент. Традиции «Принцессы Турандот» сливались с традициями «Егора Булычова», что-то здесь было и от вдохновенных дуэтов «Сирано де Бержерака».

Спектакль «Филумена Мартурано» был, наверное, таким спектаклем в моей жизни, какого я никогда больше не поставлю. И я очень горжусь тем, что в рецензиях спектакль называли «вахтанговским».

{30} Мы не можем забыть А. А. Орочко с ее Адельмой, Электрой, Кручининой. Она отражала трагическую сущность Вахтангова в своих глазах, в своей пластической выразительности, в трагическом постижении мира.

Все ученики Вахтангова — И. М. Толчанов, Е. Г. Алексеева, О. Н. Басов, Л. П. Русланов, Н. П. Русинова — все они несли в себе ту или иную грань личности Евгения Богратионовича.

Спектакли Бориса Евгеньевича Захавы являли собой высокие образцы вахтанговского режиссерского искусства. В его уникальном педагогическом даре чувствовалось, что он наследует приемы своего Учителя. Теоретические статьи Захавы — источник познания творчества Вахтангова, а написанные превосходным литературным языком воспоминания раскрывают интересные стороны вахтанговского дарования.

Вахтангов присутствовал ежеминутно, ежесекундно в творчестве своих учеников. Р. Н. Симонов считал основной миссией своей жизни, ее целью утверждение имени своего Учителя. Я не слышал, чтобы он когда-нибудь говорил о себе, чем-нибудь хвастался, приписывал себе какие-нибудь заслуги. Он только говорил о Вахтангове. И так было все тридцать лет его руководства Вахтанговским театром.

Рубен Николаевич всю жизнь оставался фанатиком вахтанговского искусства и как-то раз сказал мне: «Знаешь, я ведь не ставил Островского, которого очень люблю. Только в конце жизни поставил Толстого. Я не ставил Шекспира, хотя играл в “Гамлете” и в “Много шума из ничего”. Я, наконец, не ставил произведений Пушкина, которого боготворю. Я поставил своей целью создание современного советского спектакля. Я видел завет Вахтангова в создании современного театра, театра сегодняшнего дня, театра высокой одухотворенности. Мы должны быть влюблены в Революцию, как были влюблены в нее Вахтангов, Маяковский, Блок. Вот это нужно вам, молодежи, понять и нести через свою жизнь — неукоснительно!»

Убеждение Рубена Николаевича в необходимости проведения генеральной вахтанговской линии выразилось в его знаменитых спектаклях «Интервенция», «Человек с ружьем», «Фронт» и завершившей его жизнь постановке «Конармии» Бабеля.

Наш театр усматривает в учении Вахтангова и пушкинскую формулу — «Судьба человеческая, судьба народная». И поэтому мы считаем, что не может быть страниц в истории страны, которые так или иначе не нашли бы отражения на сцене.

И когда я сейчас думаю о многих постановках театра, я с гордостью вижу, что и первые довоенные пятилетки, и Великая Отечественная война, и история послевоенного строительства, и, наконец, сама Революция всесторонне отразились в его спектаклях.

{31} Симонов часто говорил, что Театр Вахтангова — это четырехчастная симфония — симфония революции, симфония глубокой правды, психологической достоверности, симфония высокой поэзии, и, наконец, это симфония музыки. И сегодня, когда мы говорим о театре революционно-романтическом — мы ставим «Мистерию-Буфф», когда говорим о театре психологическом — мы ставим «Лешего», когда говорим о театре, связанном с поэтическим ощущением жизни — мы думаем о Блоке, когда говорим о музыкальном театре — мы ставим водевили.

Читая заметки Вахтангова о будущем театре, невольно думаешь о том, что их можно назвать пророческими. Он органически предчувствовал естественное развитие театрального искусства. Этот дар предвидения дал возможность Вахтангову предугадать, каким будет театр, когда самого Вахтангова и ближайших его учеников не будет в живых.

Сегодня, когда я вижу настоящий спектакль, будь то гастроли Театра Брехта, встреча с Эдуардо де Филиппо, с искусством Питера Брука или Жана Вилара, будь то лучшие спектакли наших московских или ленинградских театров, режиссерские работы Завадского, Товстоногова, Гончарова, Ефремова, Эфроса и других моих коллег по искусству, мне кажется, что в них присутствует «вахтанговское». Присутствует, может быть, неосознанно, непредугаданно, но естественно, так, как это предчувствовал Вахтангов с точки зрения развития всего древа театра. Мне кажется, посеяв семя, Вахтангов знал, что вырастет и говорил: «Вот как будет». И оказался прав.

В истории советского театра рядом со светлым именем Вахтангова стоят имена двух его ближайших учеников — Бориса Щукина и Рубена Симонова. Три этих портрета висят в нашем фойе, олицетворяя сегодняшний день вахтанговского театра. И портрет Бориса Захавы в Щукинском училище — кузнице нашего будущего.

Теперь мое поколение стало поколением старшим. Особенно остро мы это ощутили, когда ушел из жизни мудрейший Иосиф Толчанов, живой след памяти Евгения Богратионовича. Это поколение, пришедшее в театр после войны, — поколение подлинных вахтанговцев. Я с гордостью говорю о своих товарищах, которые в пятидесятые, шестидесятые, семидесятые годы, продолжая традиции Вахтангова, вносили свой вклад в творческое развитие его идей.

У каждого из нас своя биография, исчисляемая большим количеством ролей, фильмов, поставленных спектаклей. Мы иногда дружны, иногда ссоримся, это понятно. Но в трудные минуты жизни Вахтанговского театра, когда нужно всем собраться и встать как один — возрождается дух Вахтангова — {32} Симонова. Здесь театр вновь обретает свою студийность, являет собой ту силу, имя которой — «вахтанговское» в искусстве.

В последние годы в Вахтанговский театр пришла большая группа молодежи. Это интересные артисты и в новых наших спектаклях они уже играют большие роли.

К столетию со дня рождения Вахтангова и к шестидесятилетию существования Вахтанговского театра, мы, оглянувшись на пройденный путь, увидели, что не было ни одного сезона, когда наш театр не поставил бы новой современной советской пьесы. Это живое воплощение заветов Вахтангова. Здесь ставшие классикой «Виринея», «Разлом», «Интервенция», «Человек с ружьем», «Олеко Дундич», «Фронт». Через Театр Вахтангова прошли такие драматурги, как Погодин, Лавренев, Булгаков, Олеша. «Иркутскую историю» Арбузова мы поставили первыми. Многие пьесы советских драматургов рождались на сцене Вахтанговского театра. Раскрытие образа современника — наша основная задача.

Мы осуществляем и постановки, так или иначе связанные с замыслами Евгения Богратионовича. Мы думаем о Гете, Блоке, Цветаевой. В наших планах — Лев Толстой, Островский, Сухово-Кобылин, Грибоедов, Достоевский. Мечтаем о «Борисе Годунове».

Замечательные актеры, режиссеры, драматурги, художники, композиторы творили на сцене Театра вмени Евг. Вахтангова. Вахтанговское направление стало могучим, общепризнанным. И наш долг не только наследовать то, что мы взяли от наших учителей, но и передать это знание молодежи.

## **{****33}** О. Н. Ефремов Гражданское служение России[[1]](#footnote-2)

Говорить о режиссере, о человеке твоей профессии вообще трудно. Но еще труднее говорить о великом режиссере, потому что великий режиссер — такое явление духовной культуры и народной жизни, которое вызревает не один день, не один год и не одно десятилетие и также выражает народную жизнь, как выражают ее великие писатели, композиторы или живописцы.

Слово «классики» обычно и по привычке относится только к писателям, музыкантам, художникам, тем, кто поставил перед человечеством какие-то предельные вопросы, проник в самые сокровенные глубины человеческой души.

Я думаю, сегодня с полным правом мы можем сказать о том, что Россия, Советский Союз, наша революция выдвинули таких театральных режиссеров, которых можно назвать классиками в самом точном и самом высоком смысле этого понятия. Станиславский… Немирович-Данченко… Мейерхольд… Вахтангов. За каждым из них — целый мир, целый пласт нашей культуры. От каждого из них идут невидимые нити, берущие начало в глубине прошлых столетий и направленные к нам, сегодняшним и будущим поколениям. Каждый из этих режиссеров не просто основал тот или иной театр, не просто поставил какое-то количество замечательных или гениальных спектаклей, не просто воспитал поколения актеров. Они повернули само развитие театральной истории, коренным образом изменили само представление о том, зачем и для чего нужен театр народу, обществу, государству.

Среди плеяды классиков нашей профессии Евгений Богратионович Вахтангов занимает совершенно особое, если хотите, {34} романтическое место. В его звучном восточном победном имени заключена театральная легенда. Он поставил за свою короткую жизнь всего семь спектаклей. Но подобно своей героине из «Принцессы Турандот», Вахтангов задал нашему театру такие загадки, которые и по сегодняшний день заставляют любого честного и ищущего режиссера отвечать на них, искать ответа.

Конечно, мне особенно приятно напомнить то, что хорошо известно: Евгений Вахтангов — любимый ученик Станиславского, а созданный Вахтанговым театр — прямая и органически выросшая ветвь того могучего дерева, которое посадили Станиславский и Немирович-Данченко. Но давайте хоть на минуту задумаемся о том, как сложно и трудно развивается искусство, как сложно и трудно складывается режиссерская жизнь, та, что потом назовут великой и начнут изучать по учебникам.

Думая о Вахтангове, скажем, что он оплачивал свои гениальные режиссерские композиции полной мерой. Он защищал свои театральные идеи нервами, честью, здоровьем, жизнью, наконец. Будучи учеником Станиславского, Вахтангов вынашивал идею своего театра, своей театральной правды, своей собственной дороги в искусстве. Именно потому, что он был великий режиссер, он не мог слепо повторять усвоенное и идти по выбитым следам. Он мог спорить и спорил со Станиславским, он искал свой путь в искусстве, развивал свое собственное направление. Мужество в осуществлении самого себя и своего дела — урок Вахтангова, который нам надо хорошо запомнить.

Он развивал свои театральные идеи со всей страстностью своей незаурядной натуры и с тем упорством, которое входит составной частью в само понятие режиссера-лидера, но надо прямо сказать, что Вахтангов расправил свои крылья и вышел за тесные пределы маленькой студии только потому, что совершилась Революция. Революция дала его представлениям о театре необходимый исторический размах и разворот. Театральность Вахтангова, ее мощь и пафос — это мощь и пафос нашей Революции. Когда Вахтангов объявлял смерть «бытовому театру» и натурализму, когда он утверждал, что «характерный актер» больше не нужен, что каждый характерный актер должен почувствовать трагизм любой характерной роли, когда он в ослепительно новом свете стал видеть русскую и мировую классику, когда он даже в чеховском водевиле «Свадьба» усмотрел предвестие конца старого мира и наступление того мира, когда уже «не нужно генералов на свадьбу», — во всем этом голосом Вахтангова говорила Революция.

Театр дышал новым воздухом, пытался поднять зрителя до обсуждения главных вопросов человеческой жизни.

Но до какой бы крайней точки в своей программе обновления театра Вахтангов ни доходил, он никогда не разрывал и не {35} отрывал понятие театральности от верховного понятия правды человеческого духа на сцене. В сочетании «*театральная правда*» слово «*правда*» было именем существительным. Здесь была основа, зерно, которое было заложено Станиславским в своего великого ученика. Мы все помним, что «Принцесса Турандот» — праздник театральности, искрометного веселья, безудержной импровизации. Но мы реже вспоминаем, что этот самый праздничный спектакль революции был поставлен тяжелобольным человеком, превозмогавшим смертельный недуг. Я думаю, что «Принцесса Турандот» в самой глубинной своей основе была актом утверждения самой жизни. И это утверждение стократ было усилено тем, что жизнь благословлял и утверждал уходящий из жизни человек.

Тут еще один жизненный урок Вахтангова — для всех нас и для всех тех, кто захочет жить в театре или жить театром.

Искусство сцены для Вахтангова, как и для Станиславского, имело смысл только тогда, когда театр мог говорить со своим народом о самом важном, о самом насущном; никогда для Вахтангова, как и для Станиславского, театр не мог быть только учреждением или так называемым театрально-зрелищным предприятием. Не случайно они употребляли по отношению к своему театру слово «храм», в котором надо было «или священнодействовать или убираться вон».

Вахтангов жил напропалую, не примериваясь. Он сгорал и сгорел в театре. Он познал психологию актера и режиссера изнутри. Он мог владеть своим телом и сознанием с той виртуозностью, которую трудно даже вообразить. Михаил Чехов, один из ближайших друзей Вахтангова, вспоминал, как они играли вдвоем на бильярде. Оба играли плохо, все время мазали. И тогда Вахтангов сказал: хочешь, я тебе *покажу*, как надо играть на бильярде. Он сменил психологию актера-исполнителя на психологию режиссера, показывающего актеру, как надо играть, — и положил в лузу один за другим восемь шаров! Профессионализм такого класса — конечно, не в области бильярда, а в области театральной психологии, — еще один прекрасный урок Вахтангова.

И, наконец, последнее. В одном из писем Вахтангова Станиславскому есть такие слова: «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. Вы когда-то сказали: “Художественный театр — мое гражданское служение России”. Вот что меня Увлекает. Увлекает, даже и в том случае, если мне ничего не Дано сделать и если я ничего не сделаю, в этой вашей фразе — символ веры каждого художника».

Гражданское служение России — при всей разности наших театральных вкусов и представлений; гражданское служение {36} России — при всей разности дорог, по которым идут наши театры; гражданское служение России — какое бы уныние и скуку ни наводили на нас наши критики, — именно здесь и только здесь основа, на которой строился театр революции, на которой мы все должны объединиться.

Правда без театральности — скучна.

Театральность без правды — лжива.

Гражданское служение России соединяет театральность и правду на той почве, на той земле, на которой вырос и которую завещал нам классик советской режиссуры Евгений Богратионович Вахтангов.

# **{****37}** Художник и время

## **{****39}** Юность

**1902 – 1909**

*Семья*. — *Гимназия*. — *Поступление в Московский университет*. — *Конфликт с отцом*. — *Любительские спектакли*. — *Из режиссерской тетради*. — *Литературные опыты*.

### П. Антокольский Детство и юность Е. Б. Вахтангова[[2]](#footnote-3)

Евгений Богратионович Вахтангов родился 1 (13) февраля 1883 года во Владикавказе (Орджоникидзе) в русско-армянской зажиточно-патриархальной семье табачного фабриканта. Детство его было невеселым. Отец Богратион Сергеевич, человек сухой, властный, вспыльчивый, был целиком поглощен заботами о своем деле. Он начал с грошей, постепенно, шаг за шагом добился сравнительно прочного коммерческого благосостояния. О таком же пути он мечтал и для своего сына.

Мать (в девичестве Лебедева) — тоже из купеческой среды — мало что могла противопоставить властному главе семьи. Фигура отца с его тяжелым характером, неуживчивостью и деспотизмом проходит темной тенью по всему первому периоду жизни Евгения Богратионовича. Между ним и отцом назревал разрыв. История детства Евгения Богратионовича — это история семейного гнета и разлада. Недаром его первые режиссерские работы — «Дети Ванюшина» Найденова[[3]](#footnote-4) и особенно «Праздник мира» Гауптмана — связаны с той же темой — темой сложных семейных отношений, семейного «ада», надолго отравляющего душу всякого, кто с ним соприкасается.

### **{****40}** Из семейных картинок (1902 год)[[4]](#footnote-5)

#### I

12 часов. На коридоре[[5]](#footnote-6) накрыт уже стол для обычного кофе. Глиняный кувшин с молоком, рядом молочник со снятыми сливками, желтый медный кофейник и чайник с водой, белый хлеб, аккуратно нарезанный на равные кусочки, — все это давно знакомо Яше, давно, с самого детства. Он до того привык видеть эту обычную планировку посуды, что, если бы на столе отсутствовал кувшин, или хлеб был нарезан не так правильно, то мог бы подумать, что случилось нечто важное и необыкновенное.

Через окно своей комнаты Яша видит мать, толстая маленькая фигура которой склонилась над приложением «Нивы». Перед ней чашка кофе без сливок, рядом на скамеечке картонная коробка для окурков, обрезков, бумажек… Эта коробка всюду ее сопровождает, когда она освобождается от дела и может или почитать, или раскладывать пасьянсы… И сейчас у нее в руке докуренная папироса… Не отрываясь от книги, она потушит папиросу, опустит ее в коробку и долго будет мешать ложечкой кофе. Потом, все не расставаясь с книгой, она начнет понемногу прихлебывать его.

Смотрит Яша через окно на Свою мать и тяжело ему делается и жалко ему эту маленькую кругленькую фигуру. Всю жизнь свою провела она так, что вчерашний день ничем не отличался от сегодняшнего. Уборка утром, уборка после чая, после завтрака, после обеда, после вечернего чая — все уборка и в промежутках вязанье, штопанье и вышиванье, чтение за чаем и в постели — вот ее жизнь. Так день за днем, год за годом… А ей уж под сорок.

«Яшенька, Шура, Нина, да идите же вы, господи! Простыл совсем. Ну, что это за наказанье, не дозовешься никак…»

Вот сейчас из соседней комнаты выйдет сестра Яши в длинном свободном капоте. Молча сядет она за стол… Посидит немного, встанет и принесет себе книгу. Она близорука, держит книгу близко к глазам и никогда не нагибается.

{41} Яша ждет, когда выйдет и другая сестра, Нина, ждет и злобно кусает мундштук папиросы.

«Пусть придет сначала она, потом я, пусть не нарушается обычная семейная гармония, созданная нашей милой семьей», — думает он и не встает со стула.

Из той же комнаты медленно выходит с книгой в руках меньшая сестра Яши… Читая на ходу, она не торопясь подходит к столу, садится, облокотившись на спинку стула, и продолжает читать.

«Точно в кофейне какой», — думает про себя Яша и, лениво потягиваясь, идет на коридор.

«Шура, принеси-ка мне папиросу… В зале на столе…» — говорит мать.

Шура не двигается с места.

Мать отрывается от книги и пристально смотрит на дочь.

Яша багровеет… Мать, тяжело дыша и закашливаясь, сама идет в зал. Лицо Шуры спокойно и сосредоточенно по-прежнему.

Яша злобно смотрит на нее, нахмурив брови. «Эх ты, сволочь эмансипированная», — говорит Яша и во взгляде его на сестру сквозит нескрываемое презрение. «Яшка, ты с ума сошел… Так ругаться, фи!» И Шура, не допив своей чашки, встает из-за стола, идет в свою комнату, хлопает дверью и ложится на диван, не расставаясь с книгой.

Яша смотрит на сидящую рядом сестренку и не может не сорвать на ней своей злобы. «Ты все продолжаешь устраивать букли, все прихорашиваешься. Сколько раз я говорил, чтоб оставила ты свои ленточки, завитки и прочие финтифлюшки. Ведь это черт знает что. С этаких пор кудри заводить. Да пойми ты, что противно смотреть на тебя. Противно видеть вот эту дрянь», — и рука Яши протягивается к прическе Нины.

У Нины на глазах появляются слезы, она тихо кладет книгу на стол, встает и, все ускоряя шаг, идет к матери. Тихие всхлипывания на коридоре превращаются по мере приближения к комнате матери в сильное рыданье.

«Мама, Яшка опять ругается. Как будто я нарочно напускаю по бокам… а он все ругает… и как будто мне очень нужно заплетать себе ленточку… Мааа… ма». Слышит Яша эти нескладные фразы и окончательно выходит из себя.

«Да ведь это черт знает на что похоже. Ведь так нельзя жить. Где же семья?.. Где очаг и прочие прелести?.. Э, да не все ли равно… Ну их!» — и он тоже идет в свою комнату и, закурив папиросу, кидается на кровать.

Через несколько времени он слышит на коридоре знакомый стук и звон убираемой посуды… Досадливо тарахтит стакан, вертясь в полоскательной чашке, надоедливо и скучно звенят ложки…

#### **{****42}** II

«Так далее продолжаться не может. Твое полное невнимание к моему делу повлечет за собой такие крупные неприятности, которых ты и не ожидаешь. Одумайся, Яша, обсуди, взвесь все…» — говорил владелец спичечной фабрики своему сыну. Правая рука его все время скользила по счетам, она как будто суммировала все проступки сына и хотела дать всей его жизни цифровое выражение.

«Ты вечно манкируешь делом. Ведь ты представь, что будет с твоей матерью и сестрами после моей смерти. Ты один у меня и ты не хочешь помочь мне. Ты даже для рабочих ничего не хочешь сделать. А кричишь: восьмичасовой труд. Больницы, школы. Знаем мы ваши словечки, знаем, что за спиной папаши умеете вы кричать… Эксплуатация. Помилуйте. Да ты, ты на что живешь, на какие деньги? А? Чьим трудом?.. Что же ты не бросишь все? А?.. В гимназии учишься, деньги платишь, на отцовской шее сидишь… Ведь рабочий труд проживаешь, ведь сам у того же рабочего все берешь… Нет, батенька, меня красивыми словечками не проведешь. Нельзя же так, господа, помилуйте. Молокососы, не знаете жизни, ничего не делали, не работали и, изволите ли видеть, эксплуатация…»

И отец Яши делает такой вид, как будто читает лекцию житейской мудрости перед целой аудиторией заблудших и погибающих молодых сил.

А Яша давно уже устал слушать. Отец всегда так: поговорит, поговорит, накричит и перестанет до следующего раза. Давно стоит он, теребит пальцами каждую пуговицу своей тужурки и задумчиво смотрит в окно. За окнами фабричный двор. Вон несколько фабричных девиц подошли к столбу водопровода и долго полоскаются у крана. Одна из них брызжет на подруг. Отец Яши тоже смотрит в окно, и лицо его выражает выжидание. Вот‑вот он сорвется с места и зычным голосом разгонит этих разленившихся работниц.

«Это еще что такое? Что за игрушки? Марш сейчас на фабрику. Эй, ты, Анисимова, что ли, ступай к управляющему и скажи, чтоб всем вам был записан прогул», — раздается повелительный голос хозяина.

Яша видит, как наклонив голову, торопливо идут девушки мелкими шажками к дверям фабрики и быстро исчезают за ними. «Прохвосты, бездельники…» — слышит Яша ворчанье отца. И так хочется Яше уйти отсюда, так хочется оставить все, оставить эту ненавистную фабрику. Уйти куда-нибудь, убежать… только бы не видеть постоянно перед собой эту резкую противоположность положения отца и подвластных ему рабочих.

{43} Яша уныло смотрит на отца. Тот спокойно закуривает папиросу и собирается продолжать свою отповедь.

«Папа, мы не сойдемся. Не будем говорить: это расстраивает и вас и меня. Против судьбы я не пойду и ваши доказательства не сломят меня. Вы стоите на своей точке зрения, я понимаю ее, но не могу стать рядом с вами…» — говорит Яша, перебив намерение отца.

«Как вам будет угодно, милостивый государь, можете идти», — слышит он обычную фразу отца и выходит из кабинета.

Тоскливо на душе, скучно кругом. Куда ему идти?.. На фабрику? Сейчас отец по обыкновению удалится с «Биржевыми ведомостями» в спальню и, лежа на постели, небрежно начнет чтение газеты с 4‑й страницы, где приведены цифры курса бумаг… Долго будет думать о сыне… Потом поспит часа два и снова пойдет в контору… А завтра опять тот же разговор, упреки…

Яша надевает фуражку и выходит на улицу. У ворот фабрики он замечает мороженщика с двумя мальчиками подростками. При виде Яши они виновато смотрят, мнутся и проскальзывают в ворота.

«Удирают от взоров хозяйского сына… Сын капиталиста… Да, пожалуй, они правы…» — думает Яша и идет бесцельно бродить по аллеям городского сада.

### Отрывки из воспоминаний о гимназии (1902 год)

Взявшись написать воспоминания о гимназических годах, я буду говорить только о гимназии, где я пробыл 8 лет. Пишу о ней ни для кого-либо, а исключительно для себя: может быть, попадется мне когда-либо эта тетрадка, когда я уйду далеко вперед от этих золотых лет и в памяти моей воскреснет все минувшее. Может быть, воспоминания эти будут для меня великим облегчением в трудную минуту. Бог его знает, на какой берег выбросит меня фортуна. Пока я ношу звание гимназиста Владикавказской гимназии, дополз до VII кл. и через год готовлюсь вступить на путь, которым прошло много нашего брата-гимназиста. Ну, ладно, лучше приняться за дело.

С чего бы начать мне, как приступить к описанию жизни в стенах заведения, где все направлено к тому, чтобы воспитать юношество в «вере, благочестии и высокой нравственности»?.. Не знаю, как в других гимназиях, но в наглей, по крайней мере, не могли бы воспитать такого человека, разве только, если он сам не удерживал себя от всех пошлостей и интриг, которых так много среди гимназического начальства. Начну-ка я с рассказа об этом пресловутом начальстве, а затем вспомню о тех, которые должны всегда находиться у них в повиновении, «дабы благо им было на земле сей», сиречь, об учениках гимназии.

{44} Насколько печальны будут воспоминания о первых, настолько радостны и приятны будут воспоминания о моих товарищах, между которыми было, да и есть много хороших, честных, неиспорченных парней, из которых выйдут люди. Придется ли мне встретиться с ними, придется ли за кружкой пива побеседовать, как беседуем теперь?..

Иван Ильич Виноградов

Ментор наш или директор представляет из себя тип закоренелого самодура, возмечтавшего о себе и воображающего, что он образец лучшего наставника, лучшего человека. Мне иногда кажется, что он, несмотря на свой преклонный возраст (около 60 лет), оставшись один в кабинете, любуется своей наружностью, приглаживает каждый волос, принимает различные позы и заучивает их, чтобы порисоваться потом перед учениками. О, как он любит рисоваться! Глупость его в этом случае не поддается описанию. Когда он кричит на ученика, желая сослать его «в Сибирь на 24 часа», таращит глаза, щелкает зубами, то мне всегда кажется, что это все напускное, что все это выучено им у зеркала. Обидно бывает, когда он напустится на тебя, не разобрав, в чем дело, и смешно, очень смешно, когда он принимает вид благодетеля, когда милостиво разрешает нам то или другое, и при этом взгляд его говорит: «На, мол, чувствуй, что я за человек, я для тебя лучше отца родного». Смешон он в такие минуты.

Но каким бы дураком его не считали — его таки боялись. Одна магическая фраза «барин идет» заставляла притихать. Гроза в стенах гимназии, он был ягненком дома, ибо благоверная супруга держала его в ежовых рукавицах. Она имела на него большое влияние и ее воля исполнялась беспрекословно. Говорят, что она вмешивалась даже в дела гимназии и что за клетку с канарейкой или за пожертвование на устройство церкви можно было поступить в гимназию. Ученики, нужно со скорбью сказать, пользовались ее услугами и через нее влияли на своего Зевса.

Нужно, например, устроить вечер или спектакль, они сейчас шлют к ней депутатов и можно быть уверенным, что дело выгорит. Зато директриса имела много подношений в виде серебряных самоваров, альбомов, канареек, статуэток, букетов и т. д., одним словом, все, что может придумать голова ученика VII или VIII кл.

За нашим классом, к чести его, подлости этой не водилось, и всякие предложения некоторых учеников преподнести ей что-нибудь в день именин отвергались почти всем классом. Вообще, наш класс далеко ушел в этом отношении от прочих выпусков, где без подношений и поздравлений никогда не обходилось. Наш {45} выпуск, по счету пятнадцатый, за некоторыми исключениями, представлял дружный, товарищеский кружок. Ну, о нем после, а пока вернусь к рассказу о барине. Барин, кроме должности директора, занимал у нас еще должность преподавателя истории. Уроки и метод его преподавания до того курьезны, что следовало бы на них подольше остановиться.

Урок истории. Прошло десять минут после звонка. Его еще нет. Проходит еще пять минут и в дверях появляется «барин». В первую минуту можно подумать, что сейчас должно совершиться что-нибудь особенное, важное, такой у него серьезный, профессорский вид. Ученики встают. Не менее важным движением руки он милостиво разрешает им сесть. Ученики садятся и приготовляются слушать.

«Ну‑с, об чем это мы вчера говорили. Да, вот господин Егиков…», — и «барин» разражался потоком укорительной речи. Проболтав с четверть часа, причем он приводил в пример себя и своих сыновей, он отпускал душу провинившихся на покаяние.

«Вот, господа, я старик, мне с лишком 60 лет, а я, как видите, бодр и здоров. Вы думаете, у меня мало дела: а доклады, а бумаги, а распоряжения — кто это делает… Вы думаете, я покончил со своим образованием… Нет, я и теперь учусь. Вот попадется мне название какого-нибудь города — я сейчас к карте.

А по математике, физике… Я, правда, теорию забыл, но что касается текущих вопросов, то я всегда иду наравне с прогрессом». Постоянно приходится слышать от него подобные нелепые фразы. Это еще ничего.

Затем он приступает к уроку. Нечего и говорить, что тема всегда ускользает у него и урок никогда не бывает им рассказан. Но вот он подходит к карте. Напяливает пенсне и, смотря поверх него, поднимает руку к карте. Заметно, что глаза его бегают по ней, и он ищет место, которое нужно сейчас указать ученикам. «Греция, господа, разделяется так…» Указательный палец «барина» обводит контур Италии и приготовляется показывать, на что делится Греция. «Фессалия» — и палец обводит южную часть Апеннинского полуострова, затем он поднимается выше, и «барин» невозмутимо продолжает: «вот здесь Эпир».

В классе слышится напряжение. Многие лезут под крышки парт, некоторые сморкаются и достаточно одному хоть тихонько фыркнуть, как класс зальется неудержимым смехом. Выступают слезы на глазах, удерживаются животы, искривляются физиономии… Но горе тому, кто рассмеется…

Иногда он приносит какую-нибудь книгу и садится читать. Тут уж можно позабавиться. Торопясь, заикаясь, делая не вовремя понижения и остановки, он поминутно поправляется, перевирает слова: вместо «мачта» читает «мечта», вместо «Агамемнон» — «Агаменон», вместо «Фукидит» — «Фудикит» и т. д. {46} И что всего интереснее: он всегда воображает, что чтение его неподражаемо и оставляет сильное впечатление. Не знаю, из чего он это заключает. Не думаю, чтобы расплывающаяся физиономия, готовая фыркнуть при каждом перевирании и в то же время вытягивающаяся от страха, что «барин» заметит его веселость, говорит ему об этом. Во всяком случае, сам он всегда остается доволен своим чтением и, кончив дело, обещается прочесть нам в другой раз еще что-нибудь…

Стоит ли говорить, что уроков по истории мы никогда не готовили. Сам он никогда не вызывал отвечать, когда же наступал конец четверти, он задавал нам письменную работу, которую мы и копировали дословно из учебников. Только к концу четвертой четверти он объявлял, что будет спрашивать. Вопросы его были в этих случаях до того несложны, что приготовиться к ответу не составляло особенного труда. Нужно было только посидеть ночки три и годовой курс пройден. Обыкновенно он не успевал переспросить всех учеников и с неспрошенных бралось честное слово, что они будут заниматься и ставилась тройка. Вот каков наш директор, глава одного из средних учебных заведений Кавказа.

Урок греческого языка  
(Александр Иванович Дементьев)

«Перестанти, господа, перестанти, ни нада баловать… брости… Успеете языки почесать… успеити… А теперь дело… делом заняца нада…» — говорил Александр Иванович, раскрывая книгу и садясь за парту возле одного из учеников.

Но ученики не внимали гласу учителя и как будто не замечали его присутствия. Кулаки и шиши так и мелькали. Шум и гам невообразимый…

«Не нада, господа, брости…» — повторяет Александр Иванович.

«Нет, “нада”», — раздается с последней парты, и по всему классу перекатывается смех.

Александр Иванович, хиленький, маленький человечек, презрительно оглядывает учеников и, ни слова не говоря, снова берется за книгу.

«Ремезов, еще раз повторяю, оставьти…» «Я, что… я ничего, Александр Иванович, я только вот ручку попросил». «Не нада ручку… занимаца нада… Вот побалуйте у меня еще. Запишу в кондуит… тогда побалуете…»

Ремезов садится и показывает шиш соседу своему Кабахидзе. «Ну, начнемти. Читайти…» — говорит Александр Иванович и поднимает руку, отбивая такт…

«Тондапо мейбоме пос прозефе полгометис Одгоссевс…» — отчеканивает класс.

{47} «Алкииойекрейон пантон аридекете лаон».

На последних партах вместо «лаон» читают «конко».

«Не балуйте, Ремезов, я вас сичас запишу… Ну». — Рука поднимается и снова отбивает такт… Стих опять кончают «конко», но теперь его выкрикивает целый класс, за некоторыми, конечно, исключениями. Сильная злоба изображается на лице у Александра Ивановича. Нервно теребит он цепочку своих часов и смотрит куда-то в пространство.

«Ну и народец, — думает он про себя, — что мне с ними делать?»

«У… У… к чертям! Сволочь, оставь… Ой!» — раздается среди общего гама.

«Что ж, не хотити… не нада… не нада… заниматься… Будим сидеть… что ж», — говорит Александр Иванович и, закрыв книгу, идет к столику, на котором покоится журнал. Он раскрывает журнал и пишет, предварительно сказав вслух фразу, которую намеревается занести в кондуит. Наконец запись окончена. Он закрывает журнал и, подперев свою маленькую голову худой рукой, смотрит опять также задумчиво, неопределенно.

Что у него теперь на душе? Что переживает этот человечек? О чем он думает, так нервно теребя цепочку часов своих? Он не слышит ни шуму, ни криков, ни воплей, ни острот… Он глух… Он думает о том, как мало его понимают, как мало уважают в нем его человеческое достоинство… И за что? За то, что он так нетребователен, снисходителен… За то, что он не одарен природой внушительной наружностью, за то, *что* он так любит свой предмет, так увлекается им… Они смеются над ним, потешаются, когда он с увлечением читает «Одиссею», они нарочно перековеркивают слова и заставляют его в двадцатый раз повторять одно и то же слово.

«Неужели же так вечно будет продолжаться?.. Неужели они не поймут меня?.. Вот сейчас, наверно, они ругают меня за запись… Да как же я мог поступить иначе? Чем, на чем, где и как? Когда же, наконец, звонок-то дадут?»

Но вот он свободен, занятия окончены… Торопливо надевает он свое рыжее пальтецо, шапчонку, закутывает шею в цветной шарф и почти бегом идет домой…

### Н. Вахтангова Владикавказ и Москва[[6]](#footnote-7)

[…] Он казался мне значительно старше меня, хотя мы были почти одного возраста. Он поздно поступил в гимназию, дважды оставался на торой год и окончил восемь классов в двадцать лет. А меня рано отвезли {48} в другой город, где я в шестнадцать лет уже окончила институт, Позже он мне сознался, что считал меня «кисейной барышней», это злило его и он старался выбить из меня институтские манеры.

[…] Женя пригласил нас, девушек, участвовать в спектакле вместе с гимназистами, с которыми мы играли раньше. Ставил спектакль Вахтангов. Это была его первая режиссерская работа — «Предложение» и «Медведь» Чехова. Жениха Ломова в «Предложении» и помещика Смирнова в «Медведе» играл друг Жени, гимназист Борис Ремезов, впоследствии известный провинциальный актер. Я играла Наталью Степановну и вдовушку Попову. Спектакль шел на открытом воздухе, во дворе дома одного из «артистов». На деревянном помосте с ситцевым занавесом была поставлена самая необходимая меблировка — стол, два кресла и скамейка. Освещения не было. Спектакль начался засветло и окончился к заходу солнца.

На репетициях Вахтангов был очень серьезен, требователен к участникам. Борис Ремезов сам справлялся со своими ролями, проявляя выдумку, и все получалось у него смешно. А со мной режиссер порядочно помучился. Ему пришлось сыграть мои роли целиком, чтобы показать, что и как я должна делать. Я выучила текст назубок, знала свои места на сцене, однако, кроме страха, ничего не испытывала. Но мой партнер Ремезов играл так непринужденно и весело, что невольно заразил меня, и, к общему удовольствию, я не испортила спектакля. Режиссер нас хвалил. Публика много смеялась и хлопала.

Жене хотелось втянуть меня в круг своих интересов, поделиться со мной всем, что волновало и увлекало его. В те годы он состоял в гимназическом кружке самообразования, который носил название «Арзамас» в честь М. Горького, находившегося в ссылке под надзором полиции в городе Арзамасе Нижегородской губернии. Пытливых, вольнолюбиво настроенных гимназистов не удовлетворяло сухое, казенное обучение в провинциальной гимназии. В своих юношеских дневниках, написанных в форме автобиографических рассказов, Женя Вахтангов с болью и обидой изображает удушливую атмосферу провинциальной казенной гимназии, ограниченность педагогов, тупость и бессердечие учеников, издевающихся над жалким и смешным учителем греческого языка.

«Арзамас» был своего рода «конспиративным» кружком. Чтобы скрыть «крамольный» характер собраний, встречи устраивались в доме крупного генерала, командира дивизии, сын и дочь которого учились в гимназии. В богатой столовой генеральской квартиры пили чай, танцевали, играли в фанты, а потом вслух читали «Буревестник» М. Горького, рассказы и стихи из сборников «Знание», статьи Л. Н. Толстого, знакомились с философией Ницше, Шопенгауэра, с политэкономией Железнова, а потом появлялись и «Капитал» Маркса и ленинская «Искра». Я не была гимназисткой, и меня нельзя было ввести в этот кружок. Но дух свободолюбия и свободомыслия, которым там питался Женя, он передавал мне, заражал меня им, и мне хотелось жить так, как он. По его предложению, я начала вести занятия в воскресной школе железнодорожных мастерских.

{49} *15 сентября 1903 г*.

### Его превосходительству господину попечителю Московского учебного округа[[7]](#footnote-8)

*Окончившего курс  
во Владикавказской гимназии  
Евгения Вахтангова*

Прошение

Покорнейше прошу Ваше Превосходительство не отказать выслушать мою просьбу, сущность которой по мере возможности в кратких чертах я излагаю. В настоящем году я окончил курс во Владикавказской гимназии. Еще на гимназической скамье я мечтал изучать естественные науки, еще тогда я думал поступить на естественный факультет[[8]](#footnote-9). Но отец, вопреки всем моим желаниям, захотел, чтобы я держал экзамен в специальное учебное заведение. Он отправил меня в Ригу, где в Политехническом институте учится двоюродный брат мой, с которым я и занимался математикой. Два месяца усиленной подготовки дали в результате то, что я удовлетворительно сдал экзамены по всем предметам, но не попал в конкурс.

Со страхом ожидал я решения моей участи отцом, который об университете не хотел и слышать. Наконец, под влиянием дяди и матери, отец согласился отпустить меня в Москву с тем, что я буду жить или у вышеупомянутого дяди, или у одного из родственников, которых у меня много в Москве. Позволив мне поступить в университет, отец прибавил, что если я не поступлю в Москве, то он больше никуда не отпустит меня, а возьмет к себе, иначе говоря, пристроит к своему торговому делу.

Все хлопоты для поступления он предоставил мне. Я обратился к г. Ректору университета, но он заявил мне, что я запоздал с прошением и он лично не может меня зачислить в число студентов.

Долго я измышлял способы, долго искал лиц, к которым можно было бы обратиться за советом. Время проходило в тяжелой душевной борьбе, а тут еще я стал получать письма от отца с выражением неудовольствия по поводу моего неопределенного положения.

{50} Тогда я решил обратиться к Вам, Ваше Превосходительство. Мне страшно мое положение: с одной стороны, желание учиться, с другой — угрозы отца, торговое дело, которое совсем не по духу мне. Итак, если я не поступлю в Московский университет, я потеряю всякую надежду получить образование, теряю все будущее мое; я принужден буду заглушить свое желание учиться, свои думы посвятить себя естественным наукам.

Если я, Ваше Превосходительство, решился побеспокоить Вас своей просьбой, то только потому, что никто больше не может помочь мне выйти из моего тяжелого положения, потому что от Вас зависит мое настоящее и будущее.

Евгений Вахтангов.

### Н. Вахтангова Владикавказ и Москва[[9]](#footnote-10)

В 1903 году, после окончания гимназии, отец Жени — владелец табачной фабрики — отправил его держать экзамен в Рижский политехникум. Он надеялся, что Женя будет преемником его дела и хотел дать ему специальное образование. Женю такая перспектива не только не увлекала, но сама мысль о фабрике пугала его. Он втайне мечтал о театре. На вступительных экзаменах в политехникум он благополучно провалился, но зато во время пребывания в Риге успел сыграть в двух постановках Рижского драматического общества любителей: «На хуторе» П. Гнедича, где среди других исполнителей местный рецензент отметил его успех (в роли студента Челиканова), и в «Тяжкой доле» Евт. Карпова. На афише последнего спектакля, в котором Евгений Богратионович исполнял роль сельского учителя Каменева, он впоследствии записал: «За сей спектакль меня зело ругнула рижская газетка. И поделом! С оного времени никогда любовников не играю».

В октябре 1905 года *мы* поженились. Утром смотрели «Чайку» в Художественном театре, а в шесть часов вечера скромно повенчались в церкви Бориса и Глеба на Арбатской площади. Отцу своему, Богратиону Сергеевичу, Женя сообщил об этом событии вскользь и не сразу, а в очередном письме, считая женитьбу своим личным делом. Отец, хотя и мог ожидать такой развязки, втайне надеялся, что ему удастся сосватать Жене богатую невесту и привлечь его к коммерческой деятельности. Наша женитьба нарушила его планы. Известие о ней привело его в ярость. Он был зол на Женю, на меня, и только полгода спустя, скрепя сердце, признал наш брак. Мы получили от него телеграмму с приглашением приехать домой. Мы с Женей хорошо знали, что нас ожидает мрачный дом, суровый отец, но ехать было нужно. После декабрьских событий 1905 года, в которых Женя, как и многие студенты, принимал активное участие, университет был закрыт. Женя оказался без дела, и весной 1906 года мы уехали во Владикавказ к родителям.

{52} Отец по-прежнему настаивал, чтобы Женя шел работать на фабрику, помогать ему в делах. Он все еще надеялся заинтересовать сына перспективой богатого наследника. Но Женя молчаливо уклонялся и на фабрику не шел. Отношения все обострялись. Чтобы хоть сколько-нибудь смягчить тяжелую обстановку в семье, я, по предложению отца, начала работать в конторе фабрики и даже получала за свою работу какую-то мизерную плату — «на булавки», как говорил отец.

А Женя в это время снова с головой ушел в театральную работу. Он режиссировал и играл в спектаклях Владикавказского музыкально-драматического кружка, в котором наряду с любителями принимали участие и профессиональные актеры. Меня он заставлял играть какие-то роли в драме Филиппи «Благодетели человечества» и в пьесе Н. Тимковского «Сильные и слабые». Популярная в те годы драма Г. Ге «Казнь», в которой мы в свое время видели Роберта Адельгейма, была также поставлена Владикавказским кружком. Спектакль шел в помещении цирка Яралова, находившегося напротив фабрики. На одной стороне улицы прохожие видели солидную вывеску — «Табачная фабрика Б. С. Вахтангова. Существует с 1869 года», а на противоположной стороне театральную афишу спектакля с участием (как тогда принято было писать) г‑на Вахтангова. Отец был взбешен и кричал, что сын позорит его имя.

Богратиону Сергеевичу в то время было лет около пятидесяти. Это был высокий, представительный мужчина с серыми глазами и довольно светлыми волосами, всегда тщательно одетый. По праздникам он носил цилиндр. Один вид его внушал страх чиновникам и рабочим на фабрике. В коммерческом банке его встречали с подобострастием, в городе он был известной фигурой, имя его пользовалось авторитетом и открывало кредит всякому. Родственники при встречах на улице прятались от него. Все они трепетали перед ним. Однажды на семейном вечере в Коммерческом клубе Женя подбежал к своей двоюродной сестре, которая была там с молодым человеком, и сказал: «Иди домой. Отец здесь». Сколько нужно было иметь настойчивости, твердости характера и как непреодолимо должно было быть влечение к театру, чтобы противостоять воле этого властного и деспотичного человека, так открыто идти на разрыв с ним.

И при таких отношениях мы все же обязаны были ежедневно встречаться за обедом. Этот ритуал нарушить было невозможно. К шести часам вечера все были в сборе и ждали прихода отца. Со двора подавались сигналы о том, что хозяин вышел с фабрики. В доме поднималась суматоха. Отец входил в столовую, из разных комнат выходили мы все. Он молча садился за стол, и тогда только усаживалась мать Ольга Васильевна, две сестры, Соня — гимназистка VII класса, Нина — помоложе, и *мы с* Женей. Перед отцом ставилась всегда одна и та же закуска: икра, тешка, местный сыр, чурек, зелень. Пил он только вино; водки за столом не было. Всяких других закусок, пирогов он не признавал. Мы успевали все это поесть за завтраком с матерью, в его отсутствие.

Первые слова отца за столом неизменно были: «Вот вы где сидите, на шее сидите». Ели все молча и через силу. Слышны были только вилки и ножи.

{53} По положению невестки я сидела рядом с отцом, и только ко мне он иногда обращался с вопросами: «И ты, кажется, в театре играешь?» или «Почему не ешь?» — и подвигал ко мне закуску. Все остальные игнорировались. Младшая сестра вдруг иногда начинала тихонько реветь. Она вспоминала, что у нее на голове торчит бант, который она не успела снять перед обедом. Мучительный обед кончался. Отец с шумом отодвигал стул и без слов уходил в кабинет отдыхать. Мы, уставшие, сконфуженные, расходились по своим делам. Женя торопился прямо на репетицию или на спектакль. И так до следующего обеда.

Некоторую разрядку в эту напряженную атмосферу вносил приход Веры Ивановны Лебедевой, бедной родственницы, «приходящей» приживалки в доме Вахтанговых. Она обычно приходила к завтраку пить кофе с Ольгой Васильевной, а иногда появлялась к обеду. Богратион Сергеевич относился к Вере Ивановне благосклонно, так как она приносила все городские сплетни. За столом она рассказывала, что дочь такого-то купца спуталась с приказчиком или что сын такого-то купца надебоширил в Коммерческом клубе. Богратион Сергеевич спрашивал:

— А что, Вера Ивановна, Вы такого артиста — г‑на Вахтангова видели?

— Как же, как же, была в театре, видела. Хорошо играет. Все хвалят, хвалят.

— А я хочу его из дома выгнать.

Сам Богратион Сергеевич никогда в театр не ходил. А мать, если и бывала в театре, то тайком от отца. Она сидела где-нибудь в задних рядах, кутаясь в испанскую шаль и стараясь быть неузнанной.

В этой семье мы прожили пять месяцев и в конце августа собрались уезжать в Москву. Отец хотел, чтобы я осталась: раз вышла замуж, незачем учиться, можно работать в деле. Отъезд был неприятный, попрощались холодно, и больше мы в этот дом не возвращались.

### Н. Еременко Годы молодые[[10]](#footnote-11)

[…] На стенах университета было вывешено объявление: «Приглашаются желающие принять участие в спектаклях Студенческого кружка». Через моего брата — студента мы, ученики филармонии, получили приглашение принять участие в будущих спектаклях.

[…] На первом организационном собрании было решено поставить Две пьесы: «Дачники» М. Горького и «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана. […] Вахтангов предложил дать мне в «Дачниках» роль Варвары Михайловны. И моя роль, и вся пьеса отвечала духу тех дней.

Зимой 1905 года, в революционные московские дни, мы, гимназистки III класса, ездили к богатым людям с большим подписным листом, собирали пожертвования на Красный Крест.

{54} С Вахтанговым я тогда еще не была знакома, но моя соученица по филармонии А. А. Головина, игравшая в спектаклях нашего кружка под фамилией Аркадьина, во время декабрьского восстания 1905 года принимала участие в постройке баррикад в одном из переулков Бронной и в организации санитарной помощи раненым рабочим. Она рассказывала, что их отрядом руководил молодой студент, вносивший в свою работу огромную энергию и энтузиазм; он обращал на себя внимание смелостью и особым обаянием, проявлявшимся в манерах, интонациях. Во всем, что он делал, чувствовался искренний, душевный подъем и вера в победу революции.

«Тогда я, будучи гимназисткой, — вспоминала А. А. Головина, — не знала, что этот студент — Вахтангов, и, восторгаясь им, наивно думала: “Какой храбрый революционер!”»[[11]](#footnote-12)

Репетиции «Дачников» большей частью проводились в аудиториях университета. Иногда мы собирались на квартире у Сушкевича (помню мрачную комнату на Волхонке, почти без стульев, но с несколькими железными кроватями) или в маленькой комнате Вахтангова на Бронной, около Патриарших прудов, где он жил втроем со студентами Н. Н. Виноградовым и Н. М. Малофеевым, которых он, а за ним и все мы в шутку называли Серж Кантиков и Жорж Бантиков.

В дни работы над «Дачниками» мы не думали, что кто-то из нас проложит новые пути в искусстве. Нам только хотелось словами М. Горького говорить со зрителем о том, как надо жить.

Хотя Вахтангов официально не числился режиссером спектакля, но {55} принимал живейшее участие в работе над пьесой и много помогал нам. Он же играл роль Власа. Пьеса очень увлекала его. Нам, своим партнерам, он внушал, что мы должны в своих образах донести до зрителя мысли Горького, которые так отвечали нашим настроениям. Идею пьесы он определял словами Марии Львовны из четвертого акта: «В наши дни стыдно жить личной жизнью».

С первой же встречи темперамент Вахтангова, его улыбка, его обаяние способность увлекать всех своими замыслами покорили молодых любителей драматического искусства. Он сразу занял среди нас ведущее место.

Работать с ним было легко и приятно. Он никогда не требовал, но всегда настойчиво добивался лучшего. Под его спокойствием и твердостью всегда горело духовное беспокойство, невольно заражавшее нас. Мы проникались значительностью, важностью и ответственностью выполняемого дела. Большое внимание уделялось нами не только актерскому исполнению, но и обстановке и костюмам, которые тщательно подбирались для наших спектаклей.

В третьем действии «Дачников» был у нас и задник с написанным лесом, и стог сена, и пенек — точно, как значится в пьесе. В этом акте, в сцене пикника, по ремарке автора идет дуэт мандолины и гитары. Вахтангов в роли Власа играл на мандолине. Особенно хорошо помню, как под этот дуэт я произносила монолог — воспоминания Варвары Михайловны о ее юности, проведенной в прачечной.

Играл Вахтангов Власа заразительно и понятно для наших зрителей. Его Влас верил в революцию, в лучшее будущее. Он верил, и его слова звучали очень искренне. Вахтангов играл просто, как поет птица, ничего не показывая. Партнеру было легко общаться с ним на сцене. Мы находили поддержку в глазах друг друга, в правде чувств, владевших нами.

Мне кажется, что играя Власа, Вахтангов еще не сознавал ответственности за правду переживания на сцене, не предъявлял таких требований к себе. Но правда чувств и требовательность были органически свойственны его актерской природе. И это отражалось на партнере. Играть с ним было легко, потому что понятны были мысли и состояние того человека, образ которого он воплощал.

[…] Одной из участниц нашего кружка Е. В. Стерлиговой, игравшей под фамилией Владимирова, Вахтангов подарил свою фотографию с надписью: «1907 г., Москва. Славной тете Кате на память о Гланке». Когда смотришь сейчас на эту карточку, на красивого 24‑летнего молодого человека в студенческом мундире, с серьезным взглядом больших светлых глаз, со слегка вьющимися волосами над высоким, чистым лбом, трудно представить себе, что он играл старого, загнанного судьбой, безработного еврея Гланка в пьесе С. Юшкевича «В городе».

На сцене это был маленький, согнутый старичок, с седой бородкой и милой, доброй улыбкой. «Ничтожество Гланк» — называет его жена Дина, презирающая его слабость и властной рукой отправляющая дочерей торговать собой. Гланк любит свою семью, он улыбается беспомощной улыбки своей жестокой, деспотичной жене, своим дочерям — «бриллианту» {56} Соне и «второй звезде» Эве, как он их с гордостью называет, и не подозревает о том, что творится в доме. С молоточком в руке обходит Гланк — Вахтангов свою квартиру и осматривает, все ли в порядке. Он называет этот молоточек своим другом.

[…] Соня родила ребенка и по приказу матери должна с ним расстаться, чтобы продолжать торговать собой и кормить семью. […] До сих пор помню, как мы играли сцену в последнем действии, когда Соня и Гланк не хотят расставаться с ребенком, плачут над ним и нежно его ласкают. […] Руки Гланка — Вахтангова дрожали, обнимая меня, из глаз его текли слезы. И когда раздавался окрик Дины: «Ступай, Гланк…» — он обнимал меня, беспомощно глядел на ребенка, голова его никла, точно подрубленная, и, весь сжимаясь, как бы прячась от жизни, он уходил со сцены.

Вахтангов замечательно играл эту роль. Он нес в себе очень большую правду, душевно убеждал, силой своих чувств раскрывал всю драму жизни Гланка.

Первый спектакль «В городе» мы играли 25 февраля 1907 года на фабрике Высоцкой мануфактуры, в 10 верстах от Клина. Спектакль имел большой успех, и на следующий день мы повторили его в Клину. Сохранилась программа этого спектакля с собственноручной надписью Вахтангова: «Хороший спектакль. Отлично играли Головина [Аркадьина] и Языкова [Райская][[12]](#footnote-13). Было много слез и восторгов».

Следующей пьесой, в которой мне пришлось играть вместе с Вахтанговым, была комедия-шутка С. Ф. Рассохина и В. П. Преображенского «В бегах». Вахтангов исполнял роль Ладнева, молодого мужа, который через четыре месяца после свадьбы сбежал от своей невероятно ревнивой жены, постоянно подозревающей его в мнимых изменах (роль жены играла я). Три дня скитается он по Москве, летает «из Таганки на Плющиху, с Плющихи на Таганку», скрываясь от преследований супруги, и, наконец, случайно попадает на холостую квартиру к своему знакомому Залесову. Здесь происходит веселая водевильная путаница, в которую вовлекаются все действующие лица пьесы.

[…] После драматической роли Гланка, исторгавшей слезы у зрителей, Вахтангов необычайно искренне и весело, главное — весело, играл «мученика» Ладнева, попадающего в трагикомические положения. Легкость походки, ритмичность движений, стремительные переходы от страдания к надежде и к радости делали очень выразительной фигуру мужа «в бегах». Играя эту роль, Вахтангов удивительно ловко обращался с предметами сценического реквизита: они жили у него в руках.

[…] Около двух лет работали мы в студенческом кружке Московского университета. Было это полвека тому назад. Многие подробности далекого прошлого ушли из памяти. Но выпукло и ярко осталось воспоминание о живом, талантливом, всегда деятельном, всегда творчески устремленном участнике наших молодых начинаний — Евгении Богратионовиче Вахтангове.

### **{****57}** Письмо рабочих[[13]](#footnote-14) [1924 г.]

Узнав об организации в Москве «О‑ва имени Е. Б. Вахтангова» («Известия ЦИК» 3 июня 1924 г., № 125) мы, старые рабочие Государственной табачной фабрики имени Ленина, ранее принадлежавшей отцу покойного Е. Б. Вахтангова, работая на этой фабрике несколько десятков лет, знали близко Евгения Богратионовича еще мальчиком-гимназистом, а затем взрослым студентом, почему не можем обойти молчанием эту светлую личность.

Женя (так звали мы все покойного), еще гимназистом имел склонность к сценической деятельности, а затем студентом, приезжая в каникулярное время во Владикавказ, всегда соприкасался с рабочими фабрики, беседуя на различные темы и делясь впечатлениями. Женя чутко прислушивался к рабочей психологии. Как актер, по своей натуре впечатлительный, он впитал в себя наболевшую душу рабочего, результатом чего явилась его культурная работа во Владикавказе.

Молодой, жизнерадостный, Женя не мог, подобно другим упитанным купеческим сынкам, в каникулярное время бездельничать. Каждый раз, приезжая во Владикавказ, он быстро организует кружок любителей сценического искусства и ставит одну за другой пьесы с благотворительной целью для поддержки беднейшего студенчества. Пьесы, поставленные Евгением Богратионовичем, всегда отражали быт рабочих; никогда не изгладится из памяти пьеска «Рабочая слободка»[[14]](#footnote-15).

Отец Жени — фабрикант, эксплуатирующий до 200 человек рабочих, естественно, не мог спокойно относиться к сценической деятельности сына и, конечно, терпел до тех пор, пока эта деятельность носила временный характер (то есть проводилась в каникулярное время). Но Женя, несмотря на протесты отца, поступает в Драматическую художественную школу и всецело предается сцене. Видя, что сын по складу души не может сделаться преемником наследства фабриканта, отец окончательно прерывает родственные связи с Женей и в конце концов лишает его как непокорного материальной помощи. Итак, Жене приходилось, имея отца {58} капиталиста, терпеть нужду в студенческие годы[[15]](#footnote-16). Материальная нужда не остановила Женю, и, как мы видим впоследствии, окончив художественное образование, он сделался одним из выдающихся деятелей сцены новой школы.

### Без заглавия[[16]](#footnote-17)

Хмуро смотрит солнце.

Грохот машин… Однообразный бег бесконечного ремня. Грозный ритм поршней. Короткие вздохи цилиндров. Монотонный стук молота и визг стали. Неизменно изо дня в день совершает свой непреложный круг жизнь этого мрачного здания. Исполинская труба дышит к синему своду черным дыханием.

Сгибается спина над станком, лихорадочно-быстро работают руки. В ушах стоит холодный говор металла. Тупо смотрит зрачок на скучные шаги рычагов. Лениво вертится мысль вокруг своего центра и кладет на лицо печать бесстрастия. На бледном челе холодный пот напряжения… Так всю жизнь. День за днем по двенадцати часов в сутки.

Двенадцать часов.

Смеется солнце.

Вот в лучах скорого будущего — флаг скромных желаний. Разогнулась спина. Грохот ада не давит души. Взор блещет надеждой и посылает кому-то улыбку борца-победителя. Над морем голов легко колышется *Красное* знамя и из груди толпы льется мощная песнь свободы.

{59} Вот пронесся звонкий клик о праве в борьбе. Вот вдохновенное слово проповедника, гордая, бессмертная музыка призыва, гармония мысли, души и речи. Вперед, на яркий огонек во тьме исканий! Вперед, за право обиженных, за право сна, труда и отдыха!..

Восемь часов.

Плачет солнце в глубинах океанов.

Кровавая одежда *палача*, хищный взгляд *его* змеиных глаз, кровожадное потирание ладоней друг о друга… Смертельное спокойствие подмостков с силуэтом серых перекладин на фоне темной ночи…

Из бездны преступлений растет смрадный цветок Греха и насыщает мрак. *В объятиях молчания безумие творит свое черное дело*.

С сухим шепотом обвило кольцо бечевы верхнюю часть белого савана…

Тьму прорезал дикий крик нечеловеческих мук, крик, в котором переплелись и жажда жизни, и проклятие богам, и ярость бессилия, и надежда, и тупая безнадежность, и безумный страх небытия. Прорезал тьму, ударился о холодный, равнодушный камень стен двора и оборвался… Страшный хрип… По белому мешку скользнули судороги… Быстрые, цепкие движения смерти… Все тише, тише…

Ночь приняла последний слабый звук сдавленного горла. Жизнь погрузилась в глубины безвозвратного.

За стеной безучастный стук экипажей и будничный говор живых. Двадцать четыре часа.

Е. В.

### Без заглавия[[17]](#footnote-18)

Стою на белой снеговой вершине. Скрестил руки и гордо смотрю в бездну.

Там, внизу, бешеный рев вод, рожденных вечными льдами.

То Терек поет песню гор и несет ее в долину.

Он не борется со скалами: он ликует, он горд любовью своих сестер. В безграничной радости кидается он к ним, в безумном счастии обнимает их и омывает каменную грудь белыми слезами… От одной к другой, бешеный, как молодой львенок, полный гибкой страсти, резких движений, упоения жизнью. Кружит, мчится, прыгает, рвется вперед…

То тихо журчит… Вдруг победоносно вскрикнет, загудит, заревет… Порывисто обнимет скалу, тряхнет белой гривой, отпрянет {60} назад, закружит, бросится в другую сторону и с улыбкой перекатит быстрой веселой волной через встречный камень.

Бежит вперед, вперед.

А там долины зеленого бархата.

Там простор, но там нет мощи, нет места льву… Пасутся овцы, поет пастух… Нежный ветерок целует тонкую былинку…

Глядит со страхом. Не колышет гривой…

Вперед, вперед… Быть может, там есть жизнь…

Все ровнее, ровнее… Сухой лист кустарника… Пески…

Присмирел… Грустно опустил гордое чело. Тихо плачет печальною волной… Порой вздрогнет… Плавно, медленно, скорбно тянется вперед…

Вот коснулся зеленых, терпких и теплых вод… Захлебнулся… Растаял… Смешался…

Поднимаю свой взор и на горизонте вижу пестрые точки. Золотые, красные, зеленые. Над ними черный дым фабричных труб. Все окутано чадом человеческого дыхания… Ухом бога слышу лязг цепей, проклятия труду, молитвы богам, красные крики свободы, серый рев рабов тьмы… Ты там.

Дышишь воздухом города. Страдаешь жизнью горожан… Я зову тебя. Кричу больной грудью. Выпрямляю руки к тебе.

Ты идешь…

Спокойное, ровное лицо. Белые, опущенные кисти рук, длинные, светлые одежды…

Кидаю мысль к твоим ногам… Молю…

Тебя нет со мной. Ты там — в душном городе…

Е. В.

### Г. Казаров Вахтангов в Владикавказе[[18]](#footnote-19)

Еще зимой 1908 года, разъезжаясь после рождественских каникул в университетские города, мы, постоянные участники гимназического, а потом студенческого драматического кружка во Владикавказе, решили поставить дело серьезно и летом организовать крепкий студенческий драмкружок под хорошим руководством. Москвичи, уже работавшие с Женей Вахтанговым в поездках под Москвой, выдвинули его кандидатуру, единодушно принятую.

Летом 1909 года Владикавказский художественный драматический кружок дал 6 спектаклей: «Зиночка» С. Недолина, пьеса из студенческой жизни (3 раза, из них 1 раз — в г. Грозном, по приглашению грозненских студентов, на их вечере), «Грех» Д. Пшибышевской и «Забава» Шницлера (в один вечер), «У врат царства» К. Гамсуна, «Дядя Ваня» Чехова. Режиссером всех спектаклей был Вахтангов.

{61} Сам он сыграл в «Зиночке» студента Магницкого — злого, саркастического эгоистичного человека; в «Грехе» — Леонида, «сильного», «неотразимого» мужчину (мефистофельская бородка), в «Забаве» — студента Фрица, в «У врат царства» — Ивара Карено, в «Дяде Ване» — Астрова.

Вахтангов в это время был целиком под обаянием Художественного театра. Все — декорации, мизансцены, характеристика ролей, манера разучивания ролей на репетициях, звуковые эффекты, технические детали — все было «по Художественному театру».

В «Дяде Ване» в первом акте устраивали на сцене настоящий цветник, дорожки посыпали настоящим песком. Уж не говоря о том, что все участники спектакля энергично шлепали себя по лбу, по щекам, по рукам, «убивая» комаров.

Астрова Женя исполнял «под Станиславского» («… Вы хи‑т‑рая!..»), Ивара Карено — «под Качалова». Исполнителям других ролей также давал указания соответственно исполнению их в Художественном театре.

Не помню, как Жене удалось это сделать, но только очень быстро он ввел у нас строгую дисциплину — не только во время спектакля, но и на репетициях. Это было явлением совершенно необычным в нашей «любительской» практике.

Всем этим мы гордились.

На одном студенческом вечере Женя выступил с монологом Анатэмы из одноименной пьесы Л. Андреева. Женя исполнял монолог целиком «под Качалова»[[19]](#footnote-20)… Но это не было простым копированием. Женя читал так, что мы были взволнованы. Перед нами был художник.

На одной из репетиций Жене по ходу пьесы надо было произнести «Да»… Эту реплику он стал повторять на разные лады, придавая голосу самые разнообразные интонации, пока не добился нужного. Потом он объяснил нам, что так вот Леонидов подбирал интонации на репетициях.

Порой применялись и более «домашние» средства. Подходил к концу последний акт «У врат царства». Студент К., играющий Бондезена, собирается уйти со сцены за извозчиком, чтобы увезти фру Карено. Женя, играющий Ивара Карено, стоит рядом со мной за кулисами и злится, глядя как недостаточно темпераментно ведет роль К. Но вот К. выходит за кулисы. И пока фру Карено на сцене трогательно, в последний раз, пришивает пуговицы к жилетке оставляемого ею мужа, за кулисами происходит следующее: Карено, который придя домой, не застанет уже своей жены, набрасывается на вышедшего за кулисы похитителя и, взяв его за плечи, встряхивает несколько раз, стукая при этом спиной о кирпичную стену и приговаривая:

— Настраивайся! Настраивайся!

{62} И запыхавшегося, слегка растерянного, выталкивает злополучного «любовника» на сцену. Конец сцены у К. прошел с заметным подъемом.

Но был, конечно, у нас и сверчок запечный, был и лай собак за сценой, были и бубенцы за кулисами «у крыльца» к моменту, например, отъезда Астрова домой…

Даже в афишах у нас было «необычное»: не «Начало в 8 1/2 часов», а «Занавес будет поднят в 8 1/2 часов».

Несмотря на хороший художественный успех и очень благоприятные рецензии в местной газете, несмотря на в общем приличные сборы, расходы по постановке спектаклей не оправдались, и наше студенческое землячество (чистый сбор должен был поступить в пользу материально необеспеченных студентов) вместо дохода понесло убыток (правда, очень небольшой).

### Из режиссерской тетради[[20]](#footnote-21)

Владикавказ, 1908 г.

«ЗИНОЧКА» С. НЕДОЛИНА

Привычки и особенности

Прыщов — вечно пьян. Много и нелепо жестикулирует. Говорит хриплым баском.

Его жена — всего стесняется. Бесконечно добрая. Суетливая.

Зиночка — голосок слабенький, наивненький. Движения {63} легкие. Часто в речи слышны слезы. Иногда кокетлива (не надо водевильного кокетства).

Кречетов — говорит тенорком. Много движений. Впечатлительный. Добрый. Всегда искренен.

Березовский — курит (папиросы свертывает сам). Часто держит руки в карманах. Стоит, расставив ноги. Говорит с шутливым пафосом. Часто резонерствует.

Магницкий — близорук. За чтением надевает очки. Желчный, раздражительный. Всегда как бы начеку. Не говорит, а огрызается. Очень редко искренен.

Варакин — носит очки. Если смотрит на кого-нибудь долго, то глядит поверх очков. Если стоит задумавшись, руки держит позади, рот открыт, корпус наклонен вперед. Заикается, болтает руками. Очень искренен и добр.

Бандура — немного акцентирует: он малоросс. Прост. Совсем без пафоса.

Ф. Штеккер — говорит очень медленно, степенно, с сознанием важности своей персоны. Движения неторопливы, аккуратны.

Иванова — живая, быстрая речь. Но столько искренности, сколько рисовки (надо избегать карикатурности).

Петрова — вторит Ивановой.

Дворник — держит повестку грубо, неумело.

Походка

Прыщов — неуверенная, с развальцем. Комичная. Шаркает.

Его жена — обычная старушка. Частенько пятится назад. Отходит бочком, как бы боясь повернуться.

Зиночка — легкая (не нужно излишней грациозности). Ступни параллельно. Чуть заметный отпечаток простоты и «несветскости».

Кречетов — у него все зависит от настроения. Обычная походка быстрая, скачущая.

Березовский — ходит большими, твердыми шагами, спокойно и уверенно.

Магницкий — старается держаться прямо, чтобы скрасить свою невзрачность. Иногда забывает об этом. Шаркает в моменты проявления услужливости и вежливости.

Варакин — всегда быстрый, нелепый шаг, из стороны в сторону. Будто он не знает, куда нужно идти. Носки внутрь.

Бандура — обыкновенная, безо всяких особенностей.

Ф. Штеккер — ходит медленно, степенно, держится прямо.

Иванова — большой и быстрый мужской шаг.

Петрова — быстрая, маленькими шажками походка.

Дворник — грубый, тяжелый шаг. В комнате ходит нерешительно, стараясь не стучать каблуками.

{66} Занавес

I акт. Поднять быстро. Опустить средним темпом.

II акт. Поднять медленно, опустить быстро.

III акт. Поднять медленно. Опустить *очень* медленно.

### На спектакле артистического кружка[[21]](#footnote-22)

Когда в синематеатре придется услышать куплеты «имитатора» Арнольдини, куплеты, которым не может быть места в базарных балаганах, — то, прикрывшись тогой сентиментальности, мы умолчим о слышанном: этому имитатору также нужно есть. Мы понимаем это и не пытаемся дать оценку таланту Арнольдини.

Когда в благотворительном спектакле мы видим своих чад и домочадцев, разыгрывающих водевильчик, мы настраиваемся на снисходительный лад:

— Что ж, — благотворительность.

— Ведь они же любители…

— Что ж можно требовать…

И мы не даем рецензии об их спектакле.

Когда у вас во дворе под шарманку голодный человек поет «Ласточку», вы далеки от критики: вы кидаете ему монету не за наслаждение, доставленное вам пением…

Но когда перед вами выступает группа, поставившая своей задачей художественное развитие своих членов, когда на ваш суд выносится плод долговременной работы кружка, члены которого объединены не желанием сделать сбор, а «любовью к искусству», тут уж нет места ни чувствам снисходительности и жалости, ни «жалким словам» по адресу лиц, в пользу которых делается сбор.

В субботу 4‑го июля мы видели труд Артистического кружка.

Прежде всего мы искали хоть намека на отпечаток того, что называется любовью к делу.

И ни в чем не нашли.

Ни французские туфельки китаянок, ни их европейские веера, ни балаганные фонарики ни зеленые абажуры на головах хористов, ни шутовской костюм г‑жи В., ни колоннадный зал богдыхана в стиле Людовика XIV — не могли убедить нас, что это спектакль людей, любящих искусство.

Ни бесконечные жесты г‑жи Полозовой, ни ее мотанье по сцене, ни отсебятины г‑жи Вериной, ни польский акцент китайского богдыхана, ни смехотворная грация Сан-Тоя, ни жалкий вид хора, — не могли показать и крупицы этой любви.

{67} Для чего же, собственно, выступил кружок?

Уж не для того ли, чтобы поиздеваться над зрителем?

Может быть, Артистический кружок хотел блеснуть голосами и потому закрыл глаза на «мелочи», которые называются постановкой?

Не с вульгарным ли старческим голосом г‑жи В., не с носовыми ли вибрациями г‑жи Полозовой, не с придушенным ли тенором жениха Сан-Тоя, не с младенческим ли лепетом игравшего роль Ли, не с безголосием ли г‑на Константиныча — хотели познакомить публику Артистического кружка?

Побольше уважения к публике! Нельзя так злоупотреблять ее долготерпением.

Побольше внимания к своей работе, побольше любви, господа члены Артистического кружка!

Не ради аплодисментов и сборов выходите вы на сцену; вы показываете, что вами сделано за такой промежуток времени.

И что вы показали?

Глумление над автором оперетки[[22]](#footnote-23), глумление над публикой, глумление над тем, что стоит на вашем знамени: «Любовь к искусству!»

Надо работать.

Надо думать над каждой мелочью, над каждым шагом, над каждым жестом.

Гаерство мы видели и видим достаточно.

Ни одного отрадного пятнышка…

Ни одной светлой точки на протяжении трах актов.

И единственное, на чем можно было отдохнуть — это голосок г‑жи Щекиной и… голубая лента г‑на Назарова.

Мило и просто пела г‑жа Щекина.

Чистенько и красиво покоилась голубая лента на жилете г‑на Назарова…

В.

### К.[[23]](#footnote-24) «У царских врат» Кнута Гамсуна[[24]](#footnote-25)

19 июля я посетил спектакль Студенческого художественного драматического кружка. Шла пьеса Кнута Гамсуна «У царских врат». Мне было интересно посмотреть, как пройдет эта пьеса у студентов, сумеют ли они поставить именно ее, ибо пьеса, как принято выражаться в таких случаях, немного «скучна», хотя это слово далеко не определяет характера и достоинств ее.

Пьеса, безусловно, интересная по своему психологическому замыслу по построению, очень тонко написана, в ней каждое слово — значение, ней нет ни мелодрамы, ни сильных комических мест.

{70} И вот поэтому-то ее нужно смотреть с большим вниманием, вслушаться в мелодию пьесы, чтобы с интересом относиться к ней. Нечего и говорить о том, насколько тщательно нужно ее поставить, чтобы оттенить все детали, имеющие огромное значение.

[…] Художественно-драматический кружок приятно поразил меня. Было видно, что это не просто любители, ставящие пьесу для того, чтобы только ее поставить, а люди, исполненные уважения к искусству. Вся пьеса была понята, продумана и обставлена, каждый исполнитель был на месте.

Г‑н Вахтангов совершенно правильно понял образ Ивара Карено, и в его исполнении мы живо *видели* сильного и талантливого ученого, «восстающего против *неба и земли*» и потому — одинокого, и в то же время так трогательно беспомощного во всех житейских вопросах, нежно любящего свою жену и не сумевшего удержать ее любви, требовавшей *непрерывного* к себе внимания…

[…] Декорация была прекрасна и оригинальна.

Нужно отдать должное Студенческому художественно-драматическому кружку. Он дает все, что только можно дать при условиях провинциальной сцены. Из небогатой декорации он создает прелестные картины; с помощью не профессионалов артистов, а любителей создает типы. И пьесы его смотрятся с интересом, за что большое спасибо кружку с его режиссером г. Вахтанговым.

## **{****71}** Начало

**1909 – 1912**

*В Школе драмы А. И. Адашева*. — *Поездка с Л. А. Сулержицким в Париж*. — *Поступление в Московский Художественный театр*. — *Первый год в театре*. — *Спектакли в Новгород-Северске*. — *Занятия по системе. Станиславского*. — *Зарождение Студии МХТ*. — *Летние каникулы в Скандинавии*.

### В. Лужский Слово об ученике[[25]](#footnote-26)

Возвратившись после первого распада адашевских курсов к преподаванию на них, должно быть, в 1909 году, осенью, я впервые встретился там с покойным Евгением Богратионовичем. Он был, если мне не изменяет память, уже второкурсником адашевской школы и считался главным образом по классу Сулержицкого, с которым он и ездил вскоре в Париж работать вместе над постановкой метерлинковской «Синей птицы»[[26]](#footnote-27). Красивый, смуглый молодой человек с вьющимися, негустыми каштановыми {72} волосами, с природной пластичностью движений, легкостью, изысканностью и предупредительностью манер, с чуть навыкате глазами и искусно выработанным не школой, а своим, житейским, способом маскировать заикание. В этом недостатке — он ему не мешал ни в жизни, ни на сцене — никто не смог меня разубедить; он придавал очень характерную для моего слуха манеру речи Вахтангова. Я и сейчас слышу не то фразу, не то строчку песни из рассказа Мопассана: «К‑ак хороша, к‑ак хороша…»

Голос Евгения Богратионовича во времена адашевских курсов был тихий, тускловатый. Недаром же Владимир Иванович [Немирович-Данченко], когда делился со мной своими впечатлениями об экзаменационных отрывках адашевцев, сказал: «А мне понравился ваш Собачкин (Владимир Иванович говорил именно о Вахтангове, а не о самом отрывке), — он очень жизненный, по существу, и гоголевский. Только уж очень комнатный, интимный… рискует, что его не услышат». Мне думается, что Евгений Богратионович делал это умышленно; он тогда уж очень вдумчиво относился к воспитанию актерской техники, к ненарушению творческого процесса правды. Он мог говорить, усиливая звук, он и тогда уже умел слышать зрительный зал, но ему по самочувствию, по неуверенности в выношенной практикой правде не хотелось давать звук сильнее, тем более что дикция *и мысль* его, подаваемая им зрителю, были безукоризненные.

Обращал на себя внимание Вахтангов и тем, что всегда был снисходительным учеником. Мы, тогдашние преподаватели, как в «Онегине»: только не «учились», а учили «чему-нибудь и как-нибудь». «Система» только собиралась, еще не была разработана, проверена и дополнена. Снисходительность ученика Вахтангова учила и преподавателя самого, заставляла уважать пытливость ученика его вдумчивость, серьезность, вкус, желание и умение помочь не только себе в преодолении актерской техники, но и *своим* двум партнершам, с которыми Евгений Богратионович проходил у меня отрывок из «Сна в летнюю ночь».

Я никак не согласен с его надписью мне на карточке от участников этого отрывка: «От ваших мучителей». Вернее было бы написать: «Вам с моими мучительницами». Если отрывок был строен и слажен, то только благодаря ему, занимавшемуся, с правда способными, ученицами Наумовой и Оболенской еще самостоятельно, между моими уроками.

А как много энергии, граничившей и тогда еще, в те давние времена, с самосжиганием, как много выдумки и вкуса вносил он на модных тогда вечерах-кабаре в пользу курсов Адашева или их недостаточных учеников. {73} Как он тонко и ядовито иронизировал в куплетах над окладами сотрудников МХТ, как изумительно копировал Качалова в прогремевшем андреевском «Анатэме».

### Из записной книжки

Выехал 27 декабря 1910 г. в 9 час 5 мин веч. Брестский вокзал.

30 декабря 1910 г.

Приезд в Берлин. Городовые. Фридрихштрассе. Зоологический сад. Не ели до вечера[[27]](#footnote-28). Гостиница «Россия».

31 декабря 1910 г.

Музей Королевский. Национальная галерея (беглый обзор: иконы, итальянские мастера. Скульптура древних. Не успели картины). Памятники. Замок. Тиргартен. (Аллея победителей). Статуи. Рейхстаг.

Переезд через границу Бельгии. Никакого осмотра. Снег. Солнце. Тоннели. Фабричные трубы. Фламандское и Валлонское. Приезд в Париж. Метро. Латинский квартал.

3 (16) января 1911 г.[[28]](#footnote-29)

Встали поздно (в 11). Нашли Зину[[29]](#footnote-30). Пошли в столовку. Гуляли в Люксембургском саду. Дворец и Пантеон были заперты. Вечером пили чай с ромом у камина. Митька ушел. Я писал.

4 (17) января 1911 г.

Пантеон. Стенная живопись. (Жизнь св. Жанны, Жанна д’Арк.) Люксембургский музей. Две скорби — скульптура Родена из цветного мрамора, вне света.

5 (18) января 1911 г.

Гробница Пантеона (Жан-Жак Руссо, Гюго, Вертело, Вольтер). Дом инвалидов (гроб Наполеона). Мост Александра III.

Институт Пастера (мыши, кролики и обезьяны, химическая лаборатория). Вечером лекция Ленина[[30]](#footnote-31).

{74} 6 (19) января 1911 г.

Разбудил Леопольд Антонович. Пошли к Режан. Оттуда к Егорову[[31]](#footnote-32). Перевезли Леопольда Антоновича. Обед у Дюваля. Монмартр. Цирк. Ужин в дорогом ресторане.

7 (20) января 1911 г.

Разбудил переводчик. Пошли к Леопольду Антоновичу. Искали ему шляпу. Обедали у Дюваля. Мои франки летят. Купил за 30 фр. 40 сант. бархатный костюм. Встреча в театре. Высокомерие г‑жи Метерлинк (Леблан). Первые впечатления. Осмотр. Леопольд Антонович растерялся. Хамы. Отвратительно[[32]](#footnote-33).

8 (21) января 1911 г.

Сижу в театре. Сейчас должна начаться репетиция. Сулера до сих пор труппе не представили. Начали. Сулер показывает. Понемногу симпатии завоевываются. Г‑жа Метерлинк снисходит до разговора со мной. До сих пор со мной здоровается только шеф сцены. Без шапок — уважение к сцене. Артисты репетируют по-провинциальному. Вечером костюмированный вечер Артистического кружка. Напились. Чуть побезобразили. Нехорошо.

9 (22) января 1911 г.

Встал после вчерашнего поздно. Спал до 3 час. Свечкой разводил камин. Переводил «Синюю птицу». Весь день дома.

10 (23) января 1911 г.

Вторая репетиция. Сулера хвалят. Но если б он показывал так у нас, его бы не хвалили. Окончательно утверждаюсь в мысли, что система Станиславского — великая вещь. Меня не замечают, да и немудрено. Вечером все были в Мулен-Руж. Гадко здесь безгранично.

11 (24) января 1911 г.

Третья репетиция. Первый и второй акты. Актерам показываются только мизансцены. Они довольны. Думают, что у них уже готов акт. Ох, как мало им нужно. Вечером все пошли в театр Режан. Играла труппа бельгийцев. Превосходно. Свобода диалога.

{75} 12 (25) января 1911 г.

В метро действую свободно. Спрашивать не стесняюсь. В магазинах чуть робею. Чисел не понимаю до сих пор. Трудно привыкнуть к быстрой речи. Сейчас смотр балерин. Дети уродуются.

13 (26) января 1911 г.

Утром Пти-Пале (три Грации). Елисейские Поля. Триумфальные ворота. Звезда, Avenues. Булонский лес. Луврский магазин. Вечер дома. Подсчитали деньги: всего 26 фр. у Митьки [Д. В. Вельского]. Пишу домой. Что-то будет? Реферат Ленина не состоялся[[33]](#footnote-34).

14 (27) января 1911 г.

Утром — Лувр (Венера Милосская), Тюльери (игла Клеопатры). Площадь Согласия. Эйфелева башня. Колесо-карусель. Вечером дома читал Гершуни. Завтра собираемся на митинг студентов в память Созонова. Опустил письмо Ваньке [И. Г. Калатозову].

15 (28) января 1911 г.

Репетировали 4‑ю картину. Сулер завтра едет к Горькой [Е. П. Пешковой]. Меня не взял. А ведь обещал! Вечером были на митинге.

16 (29) января 1911 г.

Трокадеро. Денег у обоих 3 фр. Часа два бродили по Булонскому лесу. Вечером пришла Зина.

17 (30) января 1911 г.

Репетировали «Ночь»[[34]](#footnote-35). Сулер показывает только mise-en-scene’ы. Интересного мало. Поучительно одно: так играть, как играют французы, — нельзя. Техника. И плохая. У Пса есть внешний образ. Сулер хвалит Ночь. Я нахожу отвратительную и грубую декламацию. Егоров и Сулер приглашены обедать. Дома все благополучно. Сейчас проел последние 20 сант. Холодно. Угля нет. Писал письмо в шубе и шапке. Мне все-таки становится весело. А весь день было грустно. Виноват Сулер.

18 (31) января 1911 г.

Митька достал 2 фр., и мы пообедали. Поехал на репетицию. Сулер должен получить деньги. Я попросил на несколько Дней 50 фр. «Нет, — сказал он, делая приятную улыбку. — Вы спустите, я дам вам 10».

{76} 19 января (1 февраля) 1911 г.

В театр не ходил. Весь день сижу дома. Завтра жду денег от Ваньки.

20 января (2 февраля) 1911 г.

Репетиции сегодня нет. Утром нигде не были. Митька добыл денег. Пообедали. Заплатили по 21 фр. за квартиру. Перевода мне нет. Я почему-то спокоен. Всегда везло — почему я теперь должен сесть. Нет положений, не имеющих выхода. Домой хочется сильно. Оставшись один — тоскую. Вечером музей Grevin. (Смерть Наполеона, Катакомбы.) Palais Mirage.

Денег ни одного сантима.

21 января (3 февраля) 1911 г.

Сейчас репетируется I акт. Мне жалко. Сулера. Ничего не выходит. Исполнители забыли все свои ремарки. На Сулера это действует. Он придрался к случаю. Отменил репетицию. Занял у Сулера 50 фр.

22 января (4 февраля) 1911 г.

Утро — Катакомбы. Вниз — 90 ступеней. Шли около 3/4 часа под землей. Бесчисленное множество человеческих костей и черепов. Латинские надписи (сделаны, разумеется, французами). Денег не перевели. Что это значит? Как же я уеду? Ничего. Не пропаду же, в самом деле. Вечером «Фауст» в Гранд-Опера (Мефистофель — шут).

23 января (5 февраля) 1911 г.

Утром — Лувр. Один шатался по Риволи. Встретил товарища С. Д. Он показал мне еврейскую часть города. Дома. Улицы. Дворы. Грязно. Пусто. Бедно. Русские вывески.

24 января (6 февраля) 1911 г.

Утром — Père Lachaise. (Красота, богатство. Стена коммунаров.) Ее памятник — работа бельгийского скульптора. Часовня со славянскими надписями. Крематорий. (Похороны. Прах.) Вечером на репетиции.

25 января (7 февраля) 1911 г.

Утром Нотр-Дам и музей Клюни. Очень интересно. Внешняя история Франции, костюмы, монеты, игрушки, обувь, экипажи, etc. Вечером один. Прочел «Редактора Люнге» Гамсуна. Денег не шлют. Завтра надо дать телеграмму.

26 января (8 февраля) 1911 г.

День малость нелепый. Нигде не был. Денег нет. Не обедал. С утра до 12 час ночи выпил только 4 стакана чаю и ел хлеб. {77} Послал Ваньке телеграмму, чтоб перевел на Лионский кредит. Митька получил деньги. Решил ехать послезавтра. Отправил в «Терек» корреспонденцию о «Синей птице»[[35]](#footnote-36). Завтра собираемся в Версаль.

27 января (9 февраля) 1911 г.

Весь день до 9‑ти вечера провели в Версале. Осматривали дворец Людовиков XIV, XV, XVI, апартаменты, зеркальную галерею. Парк. Катались на коньках. Видели аэроплан над собой. Собрались уходить — заперто. Бродили. Перелезли через высокую каменную стенку. Поужинали там же, где обедали. Дома застал телеграмму Ваньки с сообщением, что 100 руб. высланы 25‑го.

28 января (10 февраля) 1911 г.

Утром получил деньги из дому, 265 фр. Дал Митьке 44 фр. К вечеру у меня осталось 175: делал покупки. Кое‑что купил товарищам по школе. Вечером пошли к Сулеру. Не было дома. Ждал. Пришла жена Горького. Узнал, что Леопольд Антонович в театре. Здесь монтировка I акта. Расцеловались. Тепло простились. Завтра ехать.

29 января (11 февраля) 1911 г.

Утром был на вокзале Gare de l’Est. Справлялись, высчитывали. Решили ехать через Вену на Лозанну, Женеву, Цюрих, Мюнхен.

31 января (13 февраля) 1911 г.

Утром в 8 час в Лозанне. Походили по городу. Были около университета. Весной здесь, наверное, хорошо. Обедали на вокзале. Фуникулером до Уши. До Шильона. В Шильоне осмотрели замок. Здесь на фуникулере поднялись на Глион. Выше — пешком. Вернулись в Лозанну железной дорогой.

1 (14) февраля 1911 г.

Утром вскочил в 8 час. Железной дорогой до Ниона. Успели в кафе выпить кофе и сейчас же на пароходе до Женевы. Посмотрели новую часть. Через старую по электрической до Ферней. Дом Вольтера был заперт. Вернулись в Женеву по электрической железной дороге.

2 (15) февраля 1911 г.

Выпили гренадину через соломинку и катим до Берна. В Берне до 5 час. Поехали на Люцерн.

{78} 3 (16) февраля 1911 г.

Встали в 8 час. В 9 час 15 мин отходит поезд на Цюрих. В Цюрихе пошатались часа два. Были у Политехникума. Сели на поезд на Шафгаузен. Отсюда сейчас же на траме в Нейхаузен. Здесь пошли к Рейнскому водопаду. Перешли мост. Спустились около кладбища к самому водопаду вплотную. Видели его со всех четырех сторон. Возвратились в Шафгаузен. Взяли билеты до Мюнхена.

4 (17) февраля 1911 г.

В 7 час утра в Мюнхене. До 10 час провозились на вокзале. В городе бродили пешком. Осматривали: 1) картинную галерею нового искусства, 2) Глиптотеку, 3) ратушу, 4) дворцовый сад, Национальный музей 5) и 6) Пинакотеку новую и старую и несколько памятников. Город прекрасный, магазины роскошные. Говорят по-немецки отвратно. Форшу знанием французского языка. В 6 час сели на Вену.

5 (18) февраля 1911 г.

В Вену приехали в 6 час утра. До 8‑ми возились на вокзале. До 4‑х осматривали. Были в музеях (истории и искусства). Памятники. Улицы. Собор Стефана. Ветер. Насморк. Нервозность.

9 (22) февраля 1911 г.

Приехали в Москву.

10 (23) февраля 1911 г.

Репетиция в школе.

### Н. Петров Годы молодые[[36]](#footnote-37)

Когда я проезжаю по Арбату мимо Театра имени Вахтангова, то всякий раз невольно возникают воспоминания далекого прошлого — воспоминания, связанные с молодостью, с первыми театральными мечтами, с первыми творческими шагами, с дружной компанией молодежи, обучавшейся в Школе драмы А. И. Адашева.

Жили мы действительно дружной компанией… И вот среди нас появился новый товарищ Евгений Вахтангов.

Пришел он в школу, когда мы уже были на втором курсе. Но за успеваемость и одаренность на полугодовом экзамене его сразу же перевели с первого курса к нам, на второй.

В это время мы готовили программу типа «Летучей мыши», организуя в школе вечер под названием «Чтобы смеяться», и новый ученик {79} Вахтангов был привлечен как исполнитель. К режиссуре в этом вечере мы его не подпускали, и всю программу ставили вместе с Сергеем Вороновым. Да и сам Вахтангов не претендовал на режиссуру, будучи вполне удовлетворен теми ролями, которые мы ему предложили.

А предложено ему было исполнить роль «экзекутора» в моей постановке «Сон советника Попова» Алексея Толстого и закулисный голос экзаменатора в номере «Экзамены в театральную школу».

Конечно, наш вечер «Чтобы смеяться» не имел значения для истории русского театра и для истории режиссерского искусства, но были в нем два момента, связанные с первыми актерскими шагами в Москве Евгения Вахтангова. Вот почему я позволю себе подробнее остановиться на них.

«Сон советника Попова», сатирическая поэма Алексея Толстого, ставилась мною как инсценировка с участием чтеца, который читал все описательные места. А диалогические куски поэмы разыгрывались артистами-учениками. Так что представление шло как бы в двух планах. Чтец (это был я) читал от автора, а на сцене одновременно происходила пантомима. Затем вступал текст диалогов и начиналось основное действие, которое по мере надобности прерывалось словами чтеца.

Такой сценический прием был нов, и участники хвалили меня за изобретательность. Хвалил и Женя Вахтангов, крайне сочувственно относившийся к нашей затее.

Приснился раз, бог весть с какой причины,  
Советнику Попову странный сон:  
Поздравить он министра в именины  
В приемный зал вошел без панталон…

Само это четверостишие, которым начинается поэма, таило в себе бесконечное количество комедийных и сатирических положений и возможностей сценической интерпретации.

Вахтангову очень хотелось играть этого самого советника Попова, но роль была уже отдана Сергею Баженову, и мы все уверяли Женю, что из безмолвной роли «экзекутора» можно создать яркий театральный образ.

Зрителями на нашем вечере были не только ученики школы, но и старшие товарищи из Художественного театра — Вл. И. Немирович-Данченко, В. И. Качалов, И. М. Москвин, В. В. Лужский, Н. О. Массалитинов, Н. Г. Александров, Н. Ф. Балиев. Благодаря такой ответственной аудитории вечер проходил как-то особенно торжественно, что не мешало публике дружно и весело принимать все смешные моменты программы.

Меж тем тесней все становился круг  
Особ чиновных, чающих карьеры;  
Невнятный в зале раздавался звук,  
И все принять свои старались меры,  
Чтоб сразу быть замеченными… —

громко и выразительно читал чтец, и эти слова оживали в пантомимных Действиях, которые совершались на сцене.

Чтец продолжал:

{80} … Вдруг  
В себя втянули животы курьеры,  
И экзекутор рысью через зал,  
Придерживая шпагу, пробежал.

В зале раздался дружный смех, мгновенно перешедший в шумные аплодисменты.

Что же произошло?

А произошло то, что в этом молчаливом пробеге «рысью» через зал, пробеге «экзекутора», который «придерживал шпагу», для всего зрительного зала вдруг раскрылся необыкновенно одаренный молодой человек, которому впоследствии было суждено сыграть немаловажную роль в истории русского театра.

«Кто? Кто это такой?»

«Как фамилия этого молодого человека?» — мгновенно пронеслось по рядам зрителей, как только смолкли аплодисменты.

«Вахтангов», — сообщили дежурные тихо, чтобы не мешать исполнителям.

Читая свой дальнейший текст, я ясно слышал, как в зале шепотом передавалось:

— Вахтангов,

— Вахтангов,

— Вахтангов.

Так впервые среди московской творческой интеллигенции прозвучало это имя на вечере «Чтобы смеяться» в школе Адашева осенью 1909 года.

Центральным номером второго отделения были «Экзамены в театральную школу». Этот номер ставил Сергей Воронов, и он бесконечно нервничал перед своим режиссерским дебютом.

Согласно режиссерской «экспликации», педагогический совет, принимавший экзамены, находился за кулисами и были слышны только голоса экзаменаторов. А на сцене выступали «экспонаты», стремящиеся доказать свою театральную пригодность и артистическую гениальность. Каждый «экзаменующийся» придумал для себя интересный характерный образ, и на репетициях мы все много смеялись. Весь упор был сделан на тех, кто выходил на сцену, а голоса экзаменаторов играли лишь служебную роль. Но во время показа этого номера произошло некоторое смещение, и опять здесь была творческая «вина» Жени Вахтангова.

Поскольку Вахтангов был у нас еще новичком, текст ведущих экзаменаторов был дан С. Баженову и Н. Потемкину, а на долю Вахтангова приходилось лишь несколько незначительных реплик в середине экзамена.

Все шло благополучно, так, как было задумано и поставлено Вороновым. Называли очередную фамилию, выходили девушка или юноша и читали свой репертуар. Юмор заключался в фамилиях, во внешнем облике экзаменующегося, в репертуаре, в большинстве случаев противоречившем внешности выступающего, и, наконец, в самом исполнении стихов, прозы, басен.

{81} Номер имел безусловный успех, зрители весело смеялись и над фамилиями, и над тем, «кто» и «как» читал.

Дело приближалось к первой реплике Вахтангова. Сейчас очередной экзаменующийся кончит читать, вызовут следующего и Вахтангов должен будет задать ему вопрос: «А что вы будете читать?»

Вот вышел очередной «гений», и вдруг из-за кулис раздался голос Василия Ивановича Качалова. Вахтангов великолепно умел имитировать его голос и неожиданно решил произносить свой текст «под Качалова». Как только он произнес первую реплику: «А что вы будете читать?» — в зале раздался смех и сейчас же вспыхнули аплодисменты. Больше всех смеялся сам Василий Иванович, которому зрители устроили бурную овацию.

Режиссер Воронов был потрясен неожиданностью и сначала даже не знал, как ему отнестись к такому творческому самоуправству Вахтангова. Но оглушительный, возраставший с каждой репликой успех примирил режиссера с инициативой актера, и он тут же на ходу начал отбирать реплики у Баженова и у Потемкина, передавая их Вахтангову, что было сделать очень легко, так как все они находились за кулисами.

Интерес зрителя переместился от экзаменующегося к экзаменаторам, и все с нетерпением ждали очередной реплики Вахтангова, покрывая ее смехом и аплодисментами.

После окончания номера публика оживленно вызывала всех участников «Экзамена» и дружно аплодировала Евгению Вахтангову.

Так безмолвным проходом экзекутора и закулисными репликами экзаменатора Вахтангов сумел покорить зрителя и сразу снискал признание.

Когда мы начали программу второго вечера, Вахтангов уже был принят как равноправный товарищ и даже был допущен к режиссуре.

Второй вечер был посвящен снятию со сцены Московского Художественного театра спектакля «Анатэма». Святейший синод усмотрел что-то еретическое в пьесе Леонида Андреева и добился запрещения ее постановки на сцене. Этому крупнейшему театральному событию в Москве мы и посвятили программу нашего вечера.

То, что Вахтангов умел прекрасно имитировать Качалова, подтолкнуло нас на решение загримировать его под Качалова в роли Анатэмы и перед началом программы торжественно посадить в клетку, находившуюся в зрительном зале. Конферансье объявлял со сцены номера, а Вахтангов комментировал их из зрительного зала. Со сцены было объявлено о посвящении вечера «Светлой памяти темной личности Анатэмы». Был выведен Вахтангов, одетый и загримированный, как Качалов. Его пригласили пройти в зал и сесть в клетку. Он ответил, не помню, какой репликой, но точная имитация голоса Качалова сразу же вызвала смех и оживление в публике. Под печальную музыку Ильи Саца, исполняя песню «Плач по Анатэме», мы повели Женю Вахтангова через зрительный зал в клетку. Текст песни был написан Вахтанговым.

Слезы в кабаре мы  
Горько проливаем…  
Снятию Анатэмы  
Посвятили день.

{82} Он был славный малый,  
Добрый Анатэма.  
Если б не «союзник»[[37]](#footnote-38)  
Он бы жил еще.

В карты не играл он  
И не пил он пива,  
Табак презирал он,  
Женщин не любил.

Истину любил он,  
С богом часто спорил,  
Вот и погубил он  
Наш репертуар.

У нас в глазах слезы,  
Все мы горько плачем,  
И творим курьезы  
на потеху вам.

Коль не угодили  
Вам своею шуткой,  
Вас не насмешили, —  
Извините нас.

Этой песнью Вахтангов сразу вошел в «цех поэтов школы» и как старший товарищ (он был годами старше всех нас) занял почетное место среди уже признанных поэтов.

Зрелостью своих суждений и смелостью своих творческих мыслей, а главное, огромной работоспособностью и, конечно, дарованием Вахтангов завоевал ведущее место среди школьной молодежи. Большинство из нас не имело ясного представления о том, что такое театральное искусство, а Вахтангов принес с собой свою точку зрения, свое понимание театра, и школа ему была нужна для подтверждения его мыслей или для критики их. Вот почему он работал не только в школе, но и за пределами счетоводных курсов Езерского, в помещении которых занималась Школа Адашева.

Среди бесчисленных, как мы бы сказали теперь, «мероприятий» Вахтангова вспоминается спектакль, который он организовал и поставил со студентами из Смоленско-Вяземского землячества в городе Вязьме. Это была пьеса «У врат царства» Кнута Гамсуна, и Вахтангов сам играл роль Ивара Карено.

Уехал он на две недели, и мы с тревогой ожидали от него известий. В две недели поставить такой трудный спектакль со студентами-любителями было нешуточным делом, и потому мы тревожились.

Еще больше мы взволновались, когда через неделю после отъезда Вахтангова Л. И. Дейкун получила от него неожиданную телеграмму:

«Срочно вышлите Кокошу играть Иервена».

«Кокоша» — это был я, а Иервен — одна из главных ролей в пьесе «У врат царства».

С большим волнением шло обсуждение столь неожиданного и, по правде сказать, несколько непонятного вызова, так как, если я и мог кого-нибудь {83} играть в этой пьесе, то скорее Бондесена, но никак не Иервена. Мы спорили, шумели, хотели даже посылать Вахтангову телеграмму, но неожиданно Сергей Баженов высказал соображение, которое, по его мнению, объясняло этот срочный вызов и с которым все согласились.

«Да ведь у Кокоши пиджак сшит из такой же материи, как у Леонида Мироновича Леонидова, играющего Иервена в Художественном театре».

Это высказывание показалось нам настолько убедительным, что в тот же вечер, именно в этом пиджаке, я выехал в Вязьму играть Иервена в постановке Вахтангова.

Пиджак-то был похож, но, кроме него, все остальное во мне и у меня было совершенно иное, чем у Леонидова. Я с беспокойством ехал в Вязьму, не очень ясно представляя себе, как я буду соревноваться с Леонидом Мироновичем. «У Жени голос, похожий на Качалова, а у меня только пиджак», — думалось в пути.

Вахтангов встретил меня на вокзале, и первый же его вопрос подтвердил догадку Сергея Баженова.

— Кокоша, а полосатый пиджак ты захватил?

И когда он увидел высовывавшийся между кашне и воротником пальто полосатый ворот пиджака, он успокоился.

Юмор истории с пиджаком, конечно, остается юмором. А вот та гигантская работоспособность, педагогическая настойчивость и непримиримая принципиальность, которые проявил Вахтангов за эту неделю, были столь значительны и плодотворны, что даже я, никак не подходивший к роли Иервена, был приличен и не портил общего ансамбля.

Но главное меня тогда поразило, что Вахтангов не рабски копировал постановку Художественного театра, а принес самостоятельное творческое решение спектакля. Пожалуй, впервые в жизни я задумался о том, что возможны различные сценические прочтения одной и той же пьесы. И даже внешний образ спектакля у Вахтангова был совершенно иным, чем в МХТ.

Его спектакль был освобожден от излишнего бытовизма, от тех жизненно правдоподобных деталей, которые были присущи спектаклю Художественного театра и тем самым утверждали произведение Гамсуна как бытовую пьесу. Спектакль Вахтангова был более строг, более лаконичен и, сейчас я бы сказал, более публицистичен.

Вахтангов сам играл Ивара Карено и как бы вступал в творческое соревнование с В. И. Качаловым, исполнителем этой роли в Художественном театре. Качалов играл великолепно, и нам всем, хорошо знавшим этот спектакль, казалось, что играть Карено иначе невозможно, так как очень уж правдивым, убедительным и убеждающим был образ, созданный Качаловым.

Каково же было наше удивление, когда молодой человек Женя Вахтангов, еще не обладавший ни опытом, ни мастерством Качалова, смело предложил свое собственное решение образа Ивара Карено, закономерно вытекавшее из режиссерского видения спектакля в целом. Вахтангов построил свой спектакль скорее как философско-публицистическое, а не как бытовое представление. Играя Карено, Вахтангов не боялся в отдельных {84} местах роли обращаться непосредственно к зрительному залу. Это вносило в спектакль определенную публицистическую тональность, заостряло его общественное звучание.

Победителем и триумфатором возвращался Вахтангов в Москву, а я, как Сганарель при Дон-Жуане, был трубадуром его успехов.

Вскоре обстоятельства жизни перебросили меня в Петербург. Я прощался с Москвой, с Художественным театром, со школой, с Женей Вахтанговым. Это был конец 1910 года, когда среди молодежи Художественного театра началось то творческое движение, которое впоследствии привело к рождению Первой студии.

Расставаясь с друзьями, я подарил Жене Вахтангову приложение к журналу «Театр и искусство», который я выписывал. В этом приложении была опубликована пьеса Бергера «Потоп». На экземпляре я написал: «Дарю тебе на прощание, Женя, эту пьесу. Если поставишь ее, то, я убежден, войдешь в историю русского театра».

Мое шуточное посвящение оправдалось дальнейшей жизнью. Поставленный Вахтанговым через несколько лет «Потоп» прочно вошел в репертуар Студии МХТ. Вахтангов родился для Москвы как интереснейший режиссер.

### Л. Дейкун Из воспоминаний[[38]](#footnote-39)

Помню, однажды вечером, после занятий, Женя Вахтангов, Лена Кесарская и я вышли из студии. Леопольд Антонович что-то шепнул Жене, и вдруг рядом с нами появились вместо них два совершенно пьяных человека: один из них — Женя Вахтангов, все пытался объяснить и извиниться перед Леопольдом Антоновичем, а Леопольд Антонович молча, с пьяной тупостью, замахивался на него кулаком. Меня и Лену вначале это очень забавляло, но игра продолжалась и завлекала нас в дебри случайности. На Тверской был магазин кофе, и на тротуаре появлялась световая реклама: «Реттере»; оба они стали ловить буквы — подошел городовой, и вот первое наше испытание: мы должны были убедить городового так, чтобы не испортить «шутку» и чтобы он не забрал их в участок.

Потребовалась изобретательность, сила убеждения и воздействия.

Только выпутались из этого положения, как видим, они оба неудержимо понеслись в кафе, не обращая внимания на нас и всецело занятые своими пьяными делами.

Мы поспешили за ними, вошли в кафе, заняли столик, потребовали кофе, выпили — надо было платить. Денег ни у меня, ни у Лены ни гроша. Я прошу Леопольда Антоновича заплатить, а он только поднимает кулак. Умоляю со слезами бросить игру — никакого действия: пьяные, чужие люди. Официанты насторожились и стали собираться около нас. Пришлось полезть в карман Леопольда Антоновича, достать кошелек, расплатиться и силком выводить их обоих из кафе. Тут, наконец, игра {86} кончилась. Леопольд Антонович и Женя были в восторге. Леопольд Антонович хвалил нас, говоря, что мы вышли с честью из положения, проявили и находчивость, и фантазию, но что и они тоже выдержали свои образы. Этюд удался.

### Из записной книжки

4 марта 1911 г.

Разговор с Вл. И. Немировичем-Данченко.

— Садитесь, пожалуйста. Ну‑с, что же вы хотите получить у нас и дать нам?

— Получить все, что смогу, дать — об этом никогда и не думал.

— Чего же вам, собственно, хочется?

— Научиться работе режиссера.

— Значит, только по режиссерской части?

— Нет, я буду делать все, что дадите.

— Давно вы интересуетесь театром?

— Всегда. Сознательно стал работать восемь лет тому назад.

— Восемь лет? Что же вы делали?

— У меня есть маленький опыт: я играл, режиссировал в кружках, оканчиваю школу, преподаю в одной школе[[39]](#footnote-40), занимался много с Л. А. Сулержицким, был с ним в Париже.

— В самом деле? Что же вы там делали?

— Немножко помогал Леопольду Антоновичу.

— Все это хорошо, только дорого вы просите.

?

— У меня Болеславский получает 50 рублей. Я могу предложить вам 40 руб.

— 40 руб. меня удовлетворят вполне.

— Сделаем так: с 15 марта по 10 августа вы будете получать 40 руб., а там увидим, познакомимся с вами в работе.

— Благодарю вас.

Вот и все.

### К. С. Станиславский Моя жизнь в искусстве[[40]](#footnote-41)

[…] Мы с Сулержицким решили перенести наши опыты в одну из существовавших тогда частных школ (А. И. Адашева) и там поставили класс по моим указаниям. Через несколько лет получился результат: многие из учеников Сулержицкого были приняты в театр; в числе их оказался {87} покойный Евгений Богратионович Вахтангов, которому суждено было сыграть видную роль в истории нашего театра. В качестве одного из первых питомцев «системы» он явился ее ярым сторонником и пропагандистом.

### Надпись на портрете

Так Вы мне милы и симпатичны, дорогой Женечка Вахтангов, талантливейший из моих учеников, что не могу и не хочу придумывать никакой надписи. Помните, что я Вас люблю.

Ваш Л. СУЛЕРЖИЦКИЙ.  
Москва, 1911.V.

### Из записных книжек[[41]](#footnote-42)

10 марта 1911 г.

Получил первую повестку из Художественного театра.

11 марта 1911 г.

Первая беседа К. С. Станиславского. Сулер представил меня Константину Сергеевичу.

— Как фамилия?

— Вахтангов.

— Очень рад познакомиться. Я много про вас слышал.

12 марта 1911 г.

Окончил школу.

14 марта 1911 г.

Собрание в театре насчет «Капустника». К. С. Станиславский мне:

— Вот, говорят, Вахтангов хорошо под Васю Качалова. Может, вы изобразите что-нибудь?

15 марта 1911 г.

Зачислен в Художественный театр. Вторая лекция К. С. Станиславского. К. С. мне, просмотрев тетрадь с первой лекцией:

— Вот молодец. Как же это вы успели? Вы стенограф[[42]](#footnote-43).

{88} 17 марта 1911 г.

Написали Ассингу о гонораре[[43]](#footnote-44). Репертуар. О книгах. Деньги. О ролях. Помощники. Оркестр. Пианино. Что готовить первым (нам нужно шить костюмы). Вперед заказать парики.

23 марта 1911 г.

Получил ответ Ассинга с согласием на условия.

24 марта 1911 г.

Вечеринка у Адашева.

Третья беседа Станиславского.

12 апреля 1911 г.

Я хочу, чтобы в театре не было имен. Хочу, чтобы зритель в театре не мог разобраться в своих ощущениях, принес бы их домой и жил бы ими долго. Так можно сделать только тогда, когда исполнители (не актеры) раскроют друг перед другом в пьесе свои души без лжи (каждый раз новые приспособления). Изгнать из театра театр. Из пьесы актера. Изгнать грим, костюм.

15 апреля 1911 г.

Хочу образовать Студию, где мы учились бы. Принцип — всего добиваться самим. Руководитель — все. Проверить систему К. С. на самих себе. Принять или отвергнуть ее. Исправить, дополнить, или убрать ложь. Все, пришедшие в Студию, должны любить искусство вообще и сценическое в частности. Радость искать в творчестве. Забыть публику. Творить для себя. Наслаждаться для себя. Сами себе судьи.

Думаю с первых же шагов ввести занятия пластикой, постановкой голоса, фехтованием. Читать историю искусств, историю костюма. Раз в неделю слушать музыку (приглашать музыкантов).

Сюда сносить все, что родится в голове, что будет найдено интересного: шутки, музыкальные вещицы, пьески.

{89} 20 апреля 1911 г.

В театре с Марджановым и Сулером[[44]](#footnote-45).

21 апреля 1911 г.

Занимался в театре один с рабочими: 6‑я, 7‑я, 8‑я картины.

22 апреля 1911 г.

Марджанов обещал зачислить официальным помощником.

23 апреля 1911 г.

До 1/2 5 утра был с Леопольдом Антоновичем на уроке. Много получил.

25 апреля 1911 г.

7 час у Златина. Смотрел Л. А. Сулержицкий. Хвалил. Доволен. Ученики сдали хорошо.

26 апреля 1911 г.

Написал Ассингу о пьесах, о плате.

Бирман сообщено, что она играет Эву[[45]](#footnote-46). Книга указана.

Получил от Леопольда Антоновича вторую беседу о «Гамлете».

28 апреля 1911 г.

Сулер сказал: — Я расположен к вам. Пока я живу, вам будет хорошо. Только всегда советуйтесь со мной. Я ценю вас. Когда-нибудь вы будете в Малом театре.

29 апреля 1911 г.

Написал Ассингу о начале сезона. Просил 30 мая, об афишах и программах. Просил раздать роли «Огней» любителям.

6 мая 1911 г.

Написал Гусеву, Бирман о том, что выезжаем 18‑го: сезон 30‑го. 21‑го репетиция. О порядке, о ролях.

14 мая 1911 г.

Познакомился с Ивановским (режиссер Болгарского театра). Там театр молодой. Театром не интересуются. Рабочих сил нет. Он работает год.

Познакомился с дочерью и сыном Станиславского.

{92} 17 мая 1911 г.

Сулер обещал взять в Париж и Лондон. За лето предложил 2 1/2 тыс. фр. и, если хочу, поставить оперу. В 5 час сбор труппы у памятника Пушкину.

19 мая 1911 г.

Приехали в Северск.

22 мая 1911 г.

12 час. «Огни». Сделали пять явлений I акта. Ивану набить занавес и повесить[[46]](#footnote-47). Дать рисунок.

30 мая 1911 г.

«Огни». Сбор 230 руб. Играли хорошо.

8 июля 1911 г.

Не хочется жить, когда видишь нелепости жизни.

### С. Бирман Судьба таланта[[47]](#footnote-48)

Весной 1911 года мы окончили драматическую школу, а летом того же года вместе с Вахтанговым предприняли «гастрольную поездку» в Новгород-Северск. […]

Наша неопытность и материальная необеспеченность могли бы сделать эту поездку пустой, неумной, смешной. Но мы вышли из положения, потому что строго, чисто отнеслись к первым пробам своей практической работы на сцене и потому, что нами руководил Вахтангов. Мы беспрекословно исполняли все его требования. Он давал нам полную возможность признавать сердцем его первенство. Вахтангов был рядом с нами, но не был рядом: не он себя, а мы, по всей совести, не могли не ставить его выше.

Вахтангову было трудно с нами: ему хотелось решать крупные задачи, а как их было решать с труппой в семь человек, без сценического опыта, без достаточно глубокого душевного содержания? […]

Да, ему было нелегко с нами, неопытными, бедными, без всяких сценических туалетов. Его режиссерские замыслы не могли реализоваться; не было денег на оформление. […]

И все же!..

Все же мы не уронили педагогической чести школы, не отреклись от высоких принципов МХТ. […]

Новгород-Северск оказался театральным городом в лучшем смысле этого слова. Зрители простили нам невольные прегрешения не только за {93} пыл и жар нашего умонастроения, но и за внутреннюю организацию наших спектаклей, отличавших постановки Вахтангова.

Мы жили тем новым, что внес Московский Художественный театр на сцену и за кулисы театра. […]

### Л. А. Сулержицкому

8 июля 1911 г.  
Новгород-Северский

Милый, хороший Леопольд Антонович, я все выжидал событий, все думал: напишу, когда будет очень хорошо, напишу тогда, когда почувствую, что смогу написать хорошее письмо.

Будничное не хотелось отправлять.

Но события не наступили.

«Очень хорошо» не было ни разу. Поэтому слушайте прозу. Маленький отчет о нашей работе.

Сыграли мы девять спектаклей (шесть пьес). Еще предстоят три. Если б Вы видели «Огни», остались бы удовлетворенным: и темп, и настроение, и паузы, и четкость, и чувство — много чувства. Остальное хуже. Но все-таки хорошо.

Все пьесы, за исключением «Снега», были сыграны честно и чисто. Публика довольна.

Ходят на наши спектакли охотно. Было уже три полных сбора. Антрепренер доволен: у него еще никогда не было таких хороших дел (я говорю о материальной стороне).

Вне сцены мы в тени.

Вне сцены публика нас не знает. Ни с кем не знакомы.

Никто к нам не ходит.

«Любовники» писем поклонниц не получают.

«Героини» букетов поклонников не нюхают.

Да нам и некогда. В день две репетиции.

Я уже устал. Вернее — такая работа меня совсем не удовлетворяет.

Недели на пьесу мало. Останавливаться долго нельзя.

А я люблю по-вашему — посидеть на одном месте подолгу.

И часто-часто тягощусь ролью режиссера, и завидую товарищам, которые могут поработать над ролью, могут поваляться на травке и покурить до выхода. Внимательно слушать сцену за сценой, жить с актерами, искать им все, начиная с чувства, волноваться за ошибки, следить за рабочими, возиться с реквизитом и обстановкой, изобретать дешевые комбинации картона, бумаги и красок — и так от понедельника до понедельника — работа утомительная.

И хочется отдохнуть. Хочется хоть денек ничего не делать. Оттягиваешь часы. Вместо двенадцати назначаешь репетицию {94} в час. Если легкая пьеса — освобождаешься в понедельник от работы.

Но с другой стороны — отнимите все это у меня, и я, наверное, затоскую.

Думаю о Москве. Мечтаю о театре. О «Гамлете». И уже тянет-тянет.

Сидеть в партере и смотреть на серые колонны.

На золото.

На тихий свет.

Я буду просить дирекцию допустить меня на все репетиции «Гамлета».

И страшно.

Никак не могу себя приклеить к театру.

Не вижу своего места.

Вижу робкую фигуру с тетрадкой в руке — фигуру, прилепившуюся к стене и маскирующую свою неловкость фамильярным разговором с Вороновым, Хмарой… Вижу больших людей, которые проходят мимо. Которым нет дела до тебя, до твоих желаний.

Каждый за себя.

Надо идти.

Надо что-то делать.

А я не умею. Не умею.

Слушаю добрые советы Вороновых и Хмары.

Они все знают. И ходят, как дома. Здороваются и громко разговаривают. Покровительственно похлопывают по плечу. Отходят к другим.

И страшно.

И стыдно.

И тоскливо, тоскливо.

Утешаюсь одним: наверное, все испытали мое.

А Вы? — Печетесь на солнце. Возитесь с Митей. Посматриваете на свои листы анализа и приятно улыбаетесь[[48]](#footnote-49). Напеваете об «Ильмене-озере». Пишете острюку.

Почему-то мне кажется, что Вы отдохнете за эти два месяца и приедете в Москву бодрым.

Отдохнете от людей, которые делали Вам больно.

Милый Леопольд Антонович, в воскресенье мы играем водевиль. «Сосед и соседка». С Бирман. Все вместе многое вспоминали. За многое меня снова ругали. Многому снова радовались.

Несем Вам свой привет, свою благодарность.

Как много было прекрасного!

Как часто и много мы все вспоминаем Вас.

{95} Хотел написать веселое письмо, своей обычной шуткой, хотел прислать Вам стихи — по чего-то нет для этого.

Низко Вам кланяюсь.

Привет Ольге Ивановне и Мите[[49]](#footnote-50).

Если хотите доставить мне большую радость, Леопольд Антонович, и мне, и товарищам, — то напишите о себе хоть открытку. Буду ждать, ждать.

Много любящий Вас

Е. Вахтангов.

10‑е [июля]. Водевиль сыгран. Не было ни одной фразы, которой публика не приняла бы смехом. Во время игры нашел много новых положений, новых переживаний… Их уже не повторишь. Было хорошо. Бирман играла идеально. Лучше Марины [М. П. Наумова]. Да и нельзя сравнить.

### С. Бирман Судьба таланта[[50]](#footnote-51)

Осенью 1911 года мы вернулись в Москву, в заповедный, удивительный МХТ. Мы были «сотрудниками» и почитали за великую честь это скромное звание.

Что же путного могу я сказать о Вахтангове в МХТ?

То мелькнет он цыганом с гитарой во второй картине «Живого трупа», то доктором в интермедиях «Мнимого больного», (где Дикий, Чехов, Вахтангов и другие состязались, кто из них выдавит больше смеха у зрителей). А то Вахтангов исполняет уже роль Крафта в «Мысли» Леонида Андреева… И в «Мышеловке» («Гамлет»), кажется, играл он актера-«королеву».

Одно несомненно, что Вахтангов, как и большинство из нас — сотрудников этого театра — Академии актерского мастерства, — во многом разобрался, многое и основное постиг в искусстве.

… Ежегодно в конце театрального сезона группа пайщиков МХТ обсуждала сценические возможности и дальнейшие перспективы каждого сотрудника. Протоколы с оценками посылались на заключение Станиславскому.

«Забыт как актер. На выхода не занимать. Прибавить» — вот одна из строчек, выражающая мнение Станиславского о Вахтангове. А выше начертаны его слова: «Крайне необходим в Студии. Может выработаться в хорошего педагога и режиссера». Пророческие слова!

### **{****96}** В. Лужский Слово об ученике[[51]](#footnote-52)

А какой он был цыган-хорист в «Живом трупе» Толстого[[52]](#footnote-53). Их было трое, так называемых заправил сцены у цыган: Курдюмов был по части верности вступлений, Ефремов — специалист по гитарам, а Вахтангов — по характерности «выходки», жестов, поклонов, манеры держаться с солисткой, есть ее глазами, и ими же показать замирание хору, или наоборот, поощрить этим же глазом, расшевелить его, развить силу и скорость до пределов возможности. И житейские мелочи и обходительность хора. Это тоже на его обязанности: подмигнуть или подтолкнуть какую-нибудь Пашу или Шуру, быть повадливее с приезжим «барараем» или же кивнуть «басам»: идти «получить» и пользоваться моментом сходить курнуть. А франт в дополнительной сцене «суда» из «Карамазовых»[[53]](#footnote-54), специально для петербургских гастролей расширенной, когда он лорнировал публику? Как шла его манера речи в фразах: «Это к‑акая дама, с л‑орне-том, толстая, с к‑раю сидит, п‑икантненькая?» А в «Ставрогине»[[54]](#footnote-55)? Удивительный, прекрасный, редкий, исключительный «сотрудник» режиссеру народных сцен; недаром же они и славились тогда в МХТ.

В такую незначительную в пьесе, но самую значительную для Вахтангова в театре роль, как роль приятеля героя в андреевской «Мысли», он вкладывал значительность. Говорил он тихо, но своей искренней заботливостью к судьбе запертого в клетку орангутанга Джайпура он заставлял настораживаться зрительный зал, и реплики его не вызывали небрежительного кашля к неизвестному исполнителю.

### Из записных книжек[[55]](#footnote-56)

31 июля 1911 г.

Выехали в Москву. Дали Немировичу телеграмму.

1 августа 1911 г.

Явились в театр. Все обошлось. Страхи, что опоздаем, были напрасны.

{97} 2 августа 1911 г.

Репетиция «Гамлета». К. С. попросил записывать за ним. В перерыве спрашивал о летних работах. Просил показать ему водевиль.

Заняли в «Трупе». Маленькая роль цыгана.

3 августа 1911 г.

К. С. просил составить группу в театре и заниматься с ней по его системе.

4 августа 1911 г.

К. С. предложил составить задачи для упражнений.

5 августа 1911 г.

К. С. обещал дать помещение для занятий и необходимые средства. Поручил поставить несколько миниатюр и показать ему.

6 августа 1911 г.

К. С. после отрывка «Огни» много говорил о работе. Отрывком остался доволен. Немирович тоже[[56]](#footnote-57).

7 августа 1911 г.

На репетиции «Гамлета» К. С. поручил мне следить за выполнением упражнений Тезавровским, Берсеневым[[57]](#footnote-58).

8 августа 1911 г.

Ходил к Немировичу говорить о своем положении в театре и о гонораре.

9 августа 1911 г.

К. С. сказал мне: «Работайте. Если вам скажут что-нибудь, я скажу им: прощайте. Мне нужно, чтобы был образован новый театр. Давайте действовать потихоньку. Не произносите моего имени».

{98} 14 августа 1911 г.

Станиславский мне: «Во всяком театре есть интриги. Вы не должны бояться их. Наоборот — это будет вам школой. Работайте. Возьмите тех, кто верит вам. Если администрация театра будет спрашивать, что это значит, — отвечайте: не знаю, так приказал К. С. Деньги, нужные вам, будут. Как и что — это все равно. Вы будете иметь 60 рублей».

15 августа 1911 г.

Станиславский представил мне свою сестру[[58]](#footnote-59). Она предложила заняться с нею и ее воспитанницей. С Мчеделовым говорил о школе Халютиной[[59]](#footnote-60). Предлагают 6 руб. за двухчасовой урок.

20 августа 1911 г.

Станиславский сказал мне: «Я сделал ошибку, объяснив свою систему в один урок. Многие ничего не понимают. Боюсь, что пойдут раздоры (резня). Будьте осторожны». Я ответил: «У меня свой метод преподавания».

К. С. — Хотите, я приду на первый урок?

Я. — Нет, это меня сконфузит.

3 сентября 1911 г.

Первый урок в школе Халютиной.

4 сентября 1911 г.

Смотрел «Передвижников» Гайдебурова. Отвратно[[60]](#footnote-61)!

6 сентября 1911 г.

Балиев поручил поставить вещицу для кабаре «Летучая мышь»[[61]](#footnote-62).

7 сентября 1911 г.

Обсудил с художником Сапуновым постановку для «Летучей мышь».

{99} 5 марта 1912 г.

Сулер предложил ехать в Лондон ставить пьесу Беринга «Двойная игра». Вознаграждение 60 руб. в день с моей дорогой. Оплачивают только 10 дней.

6 марта 1912 г.

Отпрашивался у Немировича-Данченко в Лондон.

9 марта 1912 г.

В Лондон не отпустили.

17 марта 1912 г.

Говорил с К. С. о Студии[[62]](#footnote-63).

21 марта 1912 г.

Выехал в Питер[[63]](#footnote-64).

26 марта 1912 г.

Был в «Бродячей собаке». Просидел до утра с Кокошкой Петровым[[64]](#footnote-65).

5 мая 1912 г.

Получил предложение Московского сценического кружка быть там режиссером.

18 мая 1912 г.

Приехал в Киев.

23 мая 1912 г.

В театре прибавили 120 руб. — 600 руб. годовых.

### **{****100}** В. В. Соколовой (Залесской) и В. А. Алехиной[[65]](#footnote-66)

8 мая 1912 г.

Пришел в театр радостный. Ликует в душе. Сегодня такой прекрасный день — светлый и золотой от солнца, ласковый от зелени и цветов и радостный от Вашего письма. У меня нет бумаги. Буду писать в тетрадке. Потом оторву лист. Вы ведь извините, мне хочется писать сейчас.

Вчера я получил предложение в Териоки, в театр Блока (поэта). Зовут режиссировать[[66]](#footnote-67).

Позавчера — официальное предложение от секретаря Романовского кружка[[67]](#footnote-68).

И им я еще не ответил.

Не увлекло меня.

Сегодня Ваше письмо.

Простое, ясное и понятное.

Как Вы умеете все так обстоятельно сказать, добрая Варвара Владимировна.

Как подумаю:

У нас своя сцена.

Свое помещение…

Свой 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. {101} Бережем. Честные и любящие. Чувствующие святость. Ничего грубого. Ничего резкого.

И хочу быть аккуратным.

Хочу быть ласковым.

Хочу отдать то, что горит внутри.

Хочу зажечь.

Хочу, чтоб и меня увлекли.

Будем гореть, будем хотеть, будем творить, как умеем — лишь бы радостно…

И знаете — хочется очиститься.

Хочется прийти не таким, какой я.

Надо быть другим.

Исправиться надо.

Я могу долго говорить. Нельзя.

«О деле не забывайте»[[68]](#footnote-69)

Буду о деле. Постараюсь быть обстоятельным, хотя трудно это мне сейчас.

Ну, по порядку. Как у Вас написано.

1. Хочу поставить 5 спектаклей.

2. Где хотите, только работать в своей Студии.

3. Берите, берите, берите помещение. Как и что — я не умею. Лишь бы свой угол.

4. За предоставление мне свободных часов в Студии — благодарю[[69]](#footnote-70).

5. Много уроков не возьму. Может, совсем не возьму — это покажет подсчет.

Милые, если бы был один, если б у меня не было обязанностей, — я не давал бы уроков. Лежал бы и мечтал. Работал бы, когда хотел, и на извозчиках не обедал бы, но… 6.

6. Написать свои условия не могу. Сейчас мне стыдно об этом говорить.

Знаете, я готов взять 10 – 15 уроков, чтобы только не брать с этих спектаклей. Уроки — это проданное время (я не говорю о Вас, В. В., у Вас я не чувствую себя на уроке). А если я продам свое время — что я принесу в Студию?

Бог мой, как нехорошо все устроено в этом смысле, но — 7.

7. Определенную сумму в месяц удобнее. Но как и что — мне стыдно сейчас об этом говорить. Да и не знаю я.

8. Репертуар[[70]](#footnote-71).

{102} Из намеченного Вами не знаю

«Заложницу»,

«Джоконду» (плохо).

Прочту. Куплю завтра.

Против пьесы «Царица Тамара» — это наивная, бесформенная ерунда. Ничего поэтического. Все неверно и глупо до невероятия. Попробуйте написать рассказ из китайской жизни и дайте прочесть китайцу, — что он Вам скажет?

Возьмите предания об индийском герое и изобразите его своими словами не забудьте индийских образов, не пропустите описать нравы и дайте прочесть индийцу, — что он Вам скажет?

«Эльга» — меня увлекает.

«Дикарка» — вчитаюсь, постараюсь увлечься.

«Габлер» — трудно, но увлекательно. Ведь ее никто до сих пор не играл[[71]](#footnote-72).

Французскую комедию — очень хорошо.

«Чайку» — подумаю. Много раз я собирался ее ставить. Чего-то не понимаю. Много, много буду читать.

Я хотел бы:

1. «Больные люди» Гауптмана. Ида — В. Вл. Августа — В. Ал.

2. «Сфинкс» Тетмайера. (Сфинкс — В. Вл. или Королев, Агнеса — В. Ал.)

Ограничусь пока этим. «Одинокие» — много и долго. Хорошо бы так:

1. «Сфинкс» и трехактную французскую комедию.

2. «Больные люди» ([«Праздник примирения»].

3. «Джоконду».

4. «Эльгу».

5. «Чайку».

Островского ставить не умею. Я его «объевропею». Его как-то надо особенно чувствовать.

Конечно, на «Больных людях» я не настаиваю.

В. Ал‑е роль не понравится.

Я сегодня добрый и не настаиваю.

Милые, как хорошо будет. (Простите за «странную приписку».)

(Креплюсь, держусь за пункты, но видите, как это не выходит.) Да, 9‑е.

9. Ответом не задержал.

10. Определенно (как сумел) говорю: согласен.

{103} 11. Надеюсь, что будем работать вместе.

12. Честное слово.

Е. Вахтангов.

Спасибо Вам, хорошие. Спасибо — ведь я давно, давно мечтал о Студии. А каких людей я Вам приведу… О!..

Что же касается погоды, В. А., то она здесь прекрасная. Чирикают птички. Розы — 5 коп. Нарцисс — 1 коп. Сирень — 7 коп. Кофе вкусное. И весна здесь настоящая. О ней напишу «обстоятельно» и поэтично, как только узнаю, где Вы. Вы ведь собираетесь уехать. Я так рад Вашему письму. Знаете, я Вас сейчас очень люблю.

За радость. За то, что у Вас красивая душа. Вы — очень хорошая.

13. Честное слово.

Е. Вахтангов.

Теперь пишите в Киев. Адрес аналогичный, без обозначения театра. Я не знаю, в каком, кажется, в Соловцовском.

Если б я писал одной В. Вл., я написал бы определеннее. Пишу обеим — потому такая простокваша.

Не могу я В. Ал. писать о деле. Ну, вот что Вы со мной сделаете. Такой уж…

### Из записной книжки

2 июня 1912 г.

Начал хлопотать о заграничном паспорте[[72]](#footnote-73).

12 июня 1912 г.

Получен в Киеве заграничный паспорт.

13 июня 1912 г.

В 9.30 утра выехал в Петербург.

14 июня 1912 г.

Приехал в Питер. Билет до Стокгольма во 2 классе — 15 руб. (19 руб. — 1). Отходит завтра в 4 часа пароход «Торнео» финляндского пароходного общества.

15 июня 1912 г.

Выехал ровно в 4. В кармане 17 руб. Борис [Б. В. Ремезов] обещал перевести. Должен получить 18‑го до 4 часов через Лионский кредит в банке.

{104} 16 июня 1912 г.

В 8 час утра был в Гельсингфорсе. Час ходил по городу невдалеке от Западной пристани. Сейчас 1/2 5‑го. Едем шхерами. Красота.

17 июня 1912 г.

Прибыл в Стокгольм в 2 часа дня. До 8 час искал вместе со своим спутником по каюте (комиссионер из Петербурга) комнату. По случаю Олимпийских игр комнаты дороги.

18 июня 1912 г.

Ходил в банк. Деньги от Бориса не получены. К вечеру 14.55.

19 июня 1912 г.

От Бориса перевода нет. Купил «Коновалова» Горького на шведском языке за 10 ёр. Вечером «Кармен». К вечеру 7.45.

20 июня 1912 г.

Перевода нет. Страшно. Что-то будет? Нигде не был. Только купался. Ибо всюду нужны деньги. К вечеру 4 кроны 20 ёр.!

21 июня 1912 г.

Дал домой телеграмму. К вечеру 1 кр. 35! Больше одного дня просуществовать трудно.

23 июня 1912 г.

Из дома получил телеграмму.

24 июня 1912 г.

Был на Олимпийских играх.

29 июня 1912 г.

Письмо от Вани [И. Г. Калатозова]. А денег все нет.

### Из писем к Н. М. Вахтанговой

25 июня 1912 г.

… Объявилась масса приятелей шведов. Теперь через них устраиваюсь на пансион к одному инженеру, который живет в своей вилле часах в 10 от Стокгольма. Это на юге Швеции, я забыл название городка.

У них своя яхточка.

Ежедневно будем выезжать в море, купаться и лежать на солнце. Обстановка жизни и стол — простой, почти деревенский. Режим шведский — все в определенный час.

{105} Народ они здоровенный — геркулесы. Отчего же мне не пожить в семье, вскормившей геркулесов.

И если мне будет недорого, я поеду, ибо санатория не дождешься. Дерут здесь ужасно. На пансион гораздо дешевле.

Ну, видишь, как все благополучно сложилось…

10 июля 1912 г.

Что касается меня, — то я на все махнул рукой. В тех условиях и средствах, в которых я нахожусь, я и стараюсь жить продуктивно для здоровья. Пусть на душе отца будет грех. А впрочем, я его даже не хочу винить: с его точки зрения я сумасброд, пахал, безжалостный и бессердечный человек. Такому он не хочет помочь.

### Л. А. Сулержицкому

Стокгольм, 17 июля 1912 г.

Милый Леопольд Антонович!  
Удрал на север от людей,  
Удрал от дум и разговоров,  
Удрал сюда от черных дней,  
Не слышать о «системе» споров…  
Зачем я в Швецию попал,  
Я хорошо и сам не знаю.  
«На север!» — врач едва сказал,  
И я тотчас же уезжаю.  
Хотел в Норвегию попасть,  
Да вышел скоро порох:  
Дерут за все тут, просто страсть,  
Но впечатлений целый ворох.  
Я сплю, купаюсь, много ем,  
И. С. Тургенева читаю.  
Я молчалив, я — швед, я — нем  
И в шхерах о Москве мечтаю.  
Язык стал шведский изучать.  
(Благой порыв — вот мой удел.)  
Храню молчания печать  
И говорить пока не смел.  
Тоске своей ищу я дело.  
Вожусь со всяким пустяком  
И, если б солнце чаще грело,  
В Москву явился б толстяком.  
Немного, правда, загорел  
И в весе фунта два прибавил.  
Стокгольм ужасно надоел  
Своим кодексом скучных правил.  
И все по-прежнему я тощ,  
Купанья нервы укрепили.  
Не жарко здесь, не часто дождь,  
И уж совсем не видно пыли.  
Холодных много здесь красот:  
Каналы, шлюзы, шхеры, замки…  
Сначала открываешь рот,  
{106} Потом — тошны культуры рамки.  
Мужчин одежда дубовата,  
Наряды женщин — поглядишь —  
И так все это старовато!  
Как ярок в памяти Париж!  
А посмотрели б Вы обед…  
Здесь блюда просто смехотворны,  
Желудком, если Вы не швед, —  
Они для вас неблаготворны.  
Мораль на каждом перекрестке…  
Спортивных обществ без конца,  
А мысль — уложится в наперстке…  
Не видно умного лица.  
Здесь все упитано и сыто,  
И для волнений нет причин…  
Мещанским счастьем все покрыто…  
Спокойно тянут здесь свой «джин»,  
Который пуншем называют.  
Читать не любят. Мирно спят,  
Частенько «Fest’ы» посещают.  
Плодят здоровеньких ребят.  
В театрах — чистенько, наивно,  
Ходули, пафос, мышцы, штамп,  
Полотна пишут примитивно.  
Не смущены усердьем рамп.  
А в опере все тот же жест,  
И хора подъятые руки.  
И такт отсчитывающий перст,  
И мизансцены из «Вампуки».  
Давали как-то здесь «Кармен».  
(Но, разве можно не идти!)  
Все то же здесь, без перемен,  
Все те же старые пути.  
(Да, кстати, правда ли, что к Вам  
Неблагосклонен нынче Двор,  
Что подведен подсчет грехам,  
Что вам мешает «духобор»?)[[73]](#footnote-74)  
Прислать не мог корреспонденции,  
Обширен очень материал.  
Громаден был запас сентенций,  
Но так в заботах и увял.  
Придет, быть может, вдохновенье…  
В моем роду не знали муз,  
И редко их ко мне явленье,  
Как редок в Швеции арбуз.  
Ну, мне пора бы знать и честь…  
Сейчас я кончу, извините,  
Прошу за труд большой не счесть  
Супруге кланяться и Мите.  
Ивану Михалычу привет[[74]](#footnote-75),  
И Вам поклоны разных рангов  
От ночек не терпите бед  
Люблю Вас много. *Е. Вахтангов*.

### **{****107}** Письмо из Швеции[[75]](#footnote-76)

Стокгольм, 19 июля 1912 г.

Отхлынула стотысячная разноплеменная толпа.

Сняты бесчисленные по рисункам и количеству флаги.

Исчезли рекламы, яркие платья продавщиц значков.

Не слышно больше восторженных «гип‑ура».

Обыватель снял с борта своего пиджака жетончики и ленточки, к которым он привык уже за целый месяц.

И тихо и мирно стало в Стокгольме.

До того тихо, до того тоскливо, что не верится, что здесь столица Швеции, один из культурных центров этого маленького (всего лишь с пятимиллионным населением) государства.

Своеобразна жизнь шведа.

Не похожа она на жизнь столицы.

И трудно иностранцу привыкнуть к ней.

Все совершается в точно определенный час.

Минуточка в минуту. В 8 час закрыты все магазины.

В 12 час закрываются все рестораны, перестает ходить трамвай, и город совершенно замирает.

Изредка прогудит автомобиль, который, кстати сказать, заменяет здесь наших извозчиков. Экипажи с лошадьми встречаются здесь очень редко, и они дороже автомобиля.

В 2 часа ночи уже начинается рассвет — какой-то больной переход от дня к ночи и от ночи к дню, — и не чувствуется свежести утра, не знаешь прелести отдохнувшей за ночь зелени.

Куда ни взглянешь — красоты без конца.

Каналы, скалы, замки, оригинальная архитектура строений, шлюзы, скверы с неизменными памятниками и фонтанами.

Но всегда, в любой час дня, все это выглядит одинаково. Настроение никогда не меняется, и потому скоро все переходит в разряд обычного, в разряд будней.

У красот Стокгольма какое-то каменное лицо.

Вечно неподвижное, вечно сохраняющее свою маску чистоты и вылизанности.

И тоскуешь здесь по родным запущенным садам… Хочешь в лесок без этих желтеньких дорожек, газончиков, столбиков с надписями и телефонных будочек.

Телефоны эти преследуют вас всюду, количество их ужасающе: на каждые пять жителей — один аппарат (так говорит «телефонная статистика»). Мне пришлось видеть в конторе одного маленького банка 38 аппаратов, из них 19 «общественных» и 19 «государственных» (можно переговариваться с городами и {108} местечками всего государства). В каждом киоске, в каждой лавочке, на всех перекрестках стоят знакомые вам до Москве аккуратные аппаратики.

И еще поражает количество женщин, исполняющих различные работы.

Женщина здесь делает все — продавщицы, газетчики, уборщицы улиц, парикмахеры, прислуга в ресторанах, «живая реклама». Даже в мужских банях моют женщины. Шведы только посмеиваются, глядя на смущенного иностранца, которому банщица предлагает свои услуги, а сама не чувствует и тени неловкости.

Здесь обязательное первоначальное образование.

Здесь народные школы.

Здесь шестимесячный срок военной службы. Здесь много различных обществ и корпораций.

Здесь нет нищих.

Здесь чистота и порядок во всем.

Но понаблюдайте с месяц, поживите здесь, поговорите с людьми, которые живут здесь давно, последите за шведом в массе во все часы его дня, и вам, русскому, не захочется здесь остаться. В этой прославившейся своей культурой стране вы не чувствуете пульса, не чувствуете волнений, не видите оживления, не встретите блестящих глаз и жаркой речи.

Может быть, потому, что здесь все обстоит спокойно и благополучно.

Может, потому, что все упитано и сыто…

Потому, что нет причин для волнений. И молчит швед деловито, упрямо, упорно молчит.

Правда, здесь можно отдохнуть. Можно хорошо подумать в одиночестве. Можно окрепнуть здоровьем в шхерах… Но жить, долго жить здесь — едва ли на это пойдет даже флегматичный русский.

Какая колоссальная разница с Парижем!

Там жизнь летит, жалко каждого ушедшего дня, и так трудно расстаться с бурлящим потоком парижской жизни.

В Стокгольме считаешь дни и копишь здоровье. Неблагодарно, но иначе нельзя, подумаешь: надо потерпеть, скоро вернусь на свободу.

Здесь любят солнце за то, что можно принять солнечную ванну, море — за целебную соль, лесок — за тень.

Никаких восторгов, никакой поэзии.

Впрочем, на Олимпийских играх я видел темпераментного шведа.

И если вам не будет скучно, расскажу об этом и о многом другом в следующий раз.

Евг. Вахтангов.

### **{****109}** Из писем к Н. М. Вахтанговой

20 июля 1912 г.

… Настроение мое «усугубляется» настроением дня: вот уже пять дней не переставая идут дожди. Проливные. Грязи нет благодаря торцовым мостовым, но куда же выйти? Тоскливо сидеть в маленькой комнатке и без конца читать. Последняя книжка русская — Лермонтов. И вот перечитываю, хотя, за исключением немногих вещей, много у него скучных и устаревших.

Сижу часами со словарем и перевожу со шведского рассказ Горького «Коновалов». За 1/2 часа удается найти одно слово, ибо без знания грамматики и первоначальной формы слова трудно найти его в словаре. А я сижу усидчиво и кропотливо.

Надо же чем-нибудь занять себя, чтобы не думать о театре…

23 июля 1912 г.

… Получил деньги. Долгу ни копейки. Осталось 140 крон (70 руб.). На них, конечно, можно прожить здесь 10 дней, купить билет до Москвы.

Но жить еще 10 дней здесь я не могу. Ехать на курорт смешно.

Да и денег мало.

И вот что я придумал.

Читай и удивляйся.

Я всю жизнь проделываю что-то, отчего бы не выкинуть теперь.

Когда я был в Париже, то, будь у меня только 10 – 15 руб., я поехал бы в Лондон.

Когда туда попадешь?

Приехав в Россию, я страшно жалел об этом.

Теперь, если я остаток каникул своих проведу в Стокгольме, а под носом Норвегия и Дания, — то разве я не пожалею о том, зачем я не был там, когда в Норвегию (Христианию) билет стоит 7 руб. 50 коп., отсюда в Данию (Копенгаген) — 8 р. 50 к. Отсюда на юг Швеции (Мальмо) — 50 коп. (sic!). Отсюда в Истал, Карлскрона, Кольмар, Стокгольм — Москва — 23 руб.

Из Мальмо — Засниц — Берлин — Москва — 23 руб.

Через Берлин я не хочу, хотя цена одна. И был уже там, и деньги менять надо, и тащиться от Берлина в III классе до Москвы ужасно. Опять Александрове, Варшава… о, брр…

И вот я еду в Норвегию и Данию на полмесяца.

Разве можно не ехать? Потом будешь проклинать.

Господи, сколько денег пропито и выброшено, а тут за 20 руб. какое путешествие!

Завтра иду брать этот круговой билет. Горд и радостен до чрезвычайности.

{110} Мечта моя объехать весь свет.

И на следующее лето надо готовить деньгу.

Будем копить.

Лондон, и Нью-Йорк, и Чикаго!

Умру, а поедем.

Разве можно прожить на земле и ничего на этой земле не увидеть? И если б я сидел под крылышком папаши — ничего бы я не знал и не видел…

25 июля 1912 г.

[…] Был я в театре. Уютно, приятно, чисто. Публика балкона раздевается здесь же, в зрительном зале, и сама вешает свою одежду. Никаких номеров не выдают. Здесь никогда ничего не пропадает, а если вы сами потеряете что-нибудь, так вас отыщут и сами принесут вам потерянное, если есть какие-нибудь данные найти вас. «Чаевых» не полагается.

А публика какая! Не проронит ни слова, чутко принимает паузы, не шелохнется, не кашлянет. И как хорошо играют артисты, как хорошо выходят на вызовы. Летят на сцену гвоздики и розы с белыми билетиками, как мальчик, радуется им актер, весело ловит и без позы, искренне, с хорошим лицом, кланяется дружно аплодирующей аудитории.

### Л. А. Сулержицкому

4 августа 1912 г., Москва.

Добрый мой, милый Леопольд Антонович, вчера Константин Сергеевич сказал, что я весь год был некорректным…

Так он подвел итог моей работы, так определил и охарактеризовал всю мою деятельность в театре.

Ночь напролет я искал, в чем же проявилась эта моя некорректность.

1. Некорректным к театру я не мог быть, если бы даже захотел, потому что слишком уж незначительное место занимал я там. Невозможно даже придумать такое положение, в котором статист может оказаться некорректным по отношению к такой организации, где он стоит в последних рядах и где его деятельность вне народных сцен совершенно игнорируется.

2. Некорректным по отношению к актерам, режиссерам и своим товарищам я не был ни разу, потому что по своей индивидуальности я не могу быть грубым и нечутким к людям вообще.

3. Некорректным к Вам я не мог быть, потому что слишком велики мое уважение, преданность, моя любовь к Вам и как к своему учителю, и как к человеку, и как к художнику.

4. Остается Константин Сергеевич…

{111} Если я оставил все, что могло бы составить мое земное благополучие; если я ушел из семьи; если я ушел из университета, когда оставался только один экзамен, чтобы его окончить; если я решился почти на полуголодное существование (так, как было в начале года), то, значит, в душе моей есть наличность святого отношения к тому, ради чего я все это сделал. Разве можно быть некорректным к тому, что любишь так много, так радостно? Ни словом, ни мыслью, ни делом я никогда не оскорбил Константина Сергеевича. Ни при нем, ни за глаза. И если бы не было его в театре, то я, во-первых, туда не поступил бы, а во-вторых — ушел бы в тот момент, когда почувствовал бы, что театр потерял связь со своим великим создателем и идет по какой-то своей дороге, куда уже не лежит мое сердце.

Люди не могут и не умеют быть некорректными к тому, на что они молятся. И я не могу составлять исключения, ибо это было бы против моей природы.

Так в чем же моя некорректность в течение целого года? Я растерялся, милый мой, добрый. Я ничего не понимаю. Помогите мне разобраться.

Теперь о моей работе.

Я занимался с молодежью четыре месяца с небольшим. И вот что я сделал.

A) Подготовил молодых настолько, что им теперь не чужд язык Константина Сергеевича.

B) Сдал свою работу Вам, как это и требовалось инструкциями Константина Сергеевича.

Вот и все. А что же можно было сделать другое?

Если теперь, после пятимесячного перерыва, я отказываюсь, решительно отказываюсь демонстрировать перед Константином Сергеевичем способность моих учеников пользоваться приемами системы, так это только потому, что я твердо верю и знаю, что упражнения только тогда ощутимы по результатам, когда они производятся часто. За два месяца (с каждой группой я занимался около этого времени) нельзя усвоить способность владеть собой, а после шести-семимесячного перерыва нельзя показать даже того, что было еще свежо непосредственно после занятий.

Я не знаю, как можно требовать с меня больше. Я выполнил все, что с меня требовалось, что позволило время. Я сдал Вам свою работу. Пять месяцев ни с одним учеником я не встречался на почве занятий. Они что-то делали, где-то играли, что-то усваивали — и как же я могу показывать Константину Сергеевичу тот балласт, который они восприняли за эти пять месяцев? Не могу же я быть наивным и думать, что двухмесячная работа так глубоко пустила корни, что ученики остальные пять месяцев провели в еженедельных упражнениях и усвоили то, что кое-как начали только понимать и чувствовать.

{112} Когда я, только что пришедший в театр, стал работать с людьми, которые до меня долго были в этом театре, и увидел, как превратно они все понимают, как вовсе ничего не понимают, как смеются над всем, что дорого Вам и Константину Сергеевичу, то я понял, что этим людям не сумели привить любви к системе. Вот почему я осмелился вчера заявить, что занятия г. Марджанова принесли молодежи меньше пользы, чем мои. Привить любовь можно тогда, когда сам любишь. И это не некорректность, если я утверждаю факт, что занятия Марджанова сделали меньше, чем мои, если я констатирую факт, что я нашел в театре людей, которые до моих занятий абсолютно ничего не понимали, а теперь кое-что чувствуют, увлечены и не высмеивают (за немногими исключениями). Я говорю о сотрудниках, части школы и части филиалов.

Что же мне делать, как не сослаться на факт в тот момент, когда мне брошен упрек, такой тяжелый и большой?

Если я заслужил этот упрек, то я понесу достойную кару. Я прошу освободить меня от всех занятий.

Если я не заслужил, то ведь это большой грех: за любовь, за пылкость, за молодость, за веру, за безграничную преданность заплатить упреком в некорректности.

Что же касается денег, то я хотел иметь 1200, основываясь на сравнительных данных, и этот вопрос скорее вопрос самолюбия, чем корыстолюбия: мне стыдно получать меньше такого-то за работу, которая ничуть не легче. Деньги я не люблю, и мне в конце концов безразлично, сколько я буду получать: все, что мне нужно, я заработаю на стороне.

Разговор, происшедший вчера, так на меня повлиял, что я не в силах был прийти сегодня на работу, в чем извиняюсь перед Вами и что прошу передать Константину Сергеевичу.

Переварю все, успокоюсь и завтра приду.

Пишу же для того, чтобы Вы не думали обо мне дурно.

Любящий Вас

Е. Вахтангов.

### Из записной книжки

1 сентября 1912 г.

1‑е заседание в Студии[[76]](#footnote-77). Экзамены у Халютиной приемные.

2 сентября 1912 г.

Заседание на квартире Станиславского. Вырабатывали репертуар.

{113} 9 сентября 1912 г.

К. С. Станиславский читает на квартире пьесу Чехова «На большой дороге».

15 сентября 1912 г.

В Студии читали «Мнимый больной» Мольера.

6 октября 1912 г.

Открытие нашей Студии. Пусть будет так.

### Л. Дейкун Воспоминания[[77]](#footnote-78)

Осенью 1911 года в театр поступили Е. Б. Вахтангов и С. Г. Бирман. И вот небольшая группа молодежи решила продолжать занятия по системе (тогда это называлось — по методу К. С. Станиславского). Собирались мы на квартире у Б. М. Афонина и под руководством Вахтангова занимались упражнениями и этюдами. Занимались мы регулярно. Дисциплина на занятиях была отличная. Как-то об этих наших «сборищах» узнал Леопольд Антонович. Он сразу заинтересовался нашими опытами и тут же сообщил об этом Станиславскому.

Дело кончилось тем, что Константин Сергеевич решил показать нашу работу в области системы всей труппе Художественного театра.

Наш показательный урок, страшно волнуясь, проводил Е. Б. Вахтангов. Мы проделали ряд упражнений на внимание, на свободу мышц, на органическое действие и т. п. А потом Бирман и я показали какой-то этюд. Это выступление молодежной группы произвело на всех большое впечатление. Константин Сергеевич был счастлив, что его поиски и открытия в области сценического творчества начали приобретать в Художественном театре признание.

С этого дня вся молодежь театра и некоторые артисты старшего поколения примкнули к нашей группе.

Началась работа над отрывками, репетировались чеховские водевили, инсценировки рассказов Горького, Глеба Успенского; отдельные вещи репетировались несколькими составами. Кроме того, продолжались всевозможные упражнения и поиски в области системы. Одним словом, наша жизнь в театре кипела ключом. И душой всей этой работы, проходившей в неурочное время, был, конечно, Сулержицкий. Он поддерживал нашу энергию, увлекал нас, давал нам советы как лучше организовать работу.

Осенью 1912 года Константин Сергеевич снял для наших занятий небольшое помещение на Тверской (ныне улица Горького, против теперешнего «Гастронома» № 1).

## **{****114}** Студия московского художественною театра

**1913 – 1919**

*Открытие Студии*. — «*Праздник мира*». — *Вахтангов* — *актер*. — «*Потоп». Памяти Л. А. Сулержицкого*. — *Замысел постановки, «Каина»*. — «*Росмерсхольм*». — *Мысли о новом репертуаре*. — *Письмо совету Первой студии*. — *МХТ и Студия*.

### А. Дикий Повесть о театральной юности[[78]](#footnote-79)

Студия началась с увлекательнейших занятий по усвоению основ «системы» с самим Константином Сергеевичем, а кроме него с Сулержицким, Марджановым и Лужским. Скоро рядом с ними оказался наш ровесник и однокашник Вахтангов. Очень активный на первом этапе жизни Студии, он сразу стал самым ревностным, самым горячим почитателем «системы», проявил прямой интерес к ее эстетическим, методологическим основам, научился понимать Станиславского с полуслова. На занятиях он жадно ловил новое, еще не известное накануне, тщательно записывал все указания Константина Сергеевича и постепенно превратился в его ассистента, стал служить как бы «приводным ремнем» от него, Учителя, к массе учеников, добровольно и охотно признавших в Вахтангове педагогический дар, право руководить ими в ходе самостоятельных работ по «системе». Мы дружили с Вахтанговым, ощущали в нем товарища, и в то же время рассматривали его как «первого среди равных» во всем творческом составе Студии.

### **{****115}** С. Гиацинтова С памятью наедине[[79]](#footnote-80)

[…] Сулер сообщил, что скоро будем выпускать спектакль «Праздник мира» по пьесе Гауптмана, который ставит Евгений Богратионович Вахтангов. Так же, как Болеславского, мы быстро признали Женю главарем и руководителем. Это было важно, потому что старшие в театре относились к нему прохладно — сейчас даже трудно понять почему. Мы же окружили его уважением, послушанием. На репетициях то и дело слышалось: «Помоги», «Объясни», «Как ты скажешь», «Без тебя не решусь».

При Вахтангове роль режиссера в работе над нашими спектаклями стала более активной, значительной. Он репетировал с необыкновенным азартом — думаю, пьеса особенно волновала его ассоциациями с собственным неблагополучным родительским домом. В отличие от первого нашего режиссера Болеславского, Вахтангов вел себя властно, нетерпимо, твердо знал, чего хочет, не терпел возражений. Его очень занимали странные и страшные семейные отношения в тягостной, душной пьесе, он хотел разгадать тайну «человеческих страстей», как он говорил. Вахтангов был молод и обуреваем собственным темпераментом, ему не хватало осторожности в подходе к актеру, но зато как заразительна была его увлеченность, как очевиден темперамент — мы, молодые и неопытные, почувствовали это раньше всех.

1981.

### Студия при Художественном театре[[80]](#footnote-81)

Молодежь занимается под руководством Сулержицкого и Вахтангова — теоретически и практически. Много внимания уделяется импровизациям на заданную тему.

Студия готовится и к спектаклям. Для открытия намечен «Праздник примирения» Гауптмана в постановке Вахтангова[[81]](#footnote-82).

### **{****116}** Заметки на режиссерском экземпляре

«Праздник мира»

Бухнеры мирят. Твердо. Уверенно. В конце первого акта и в начале второго зритель должен доверять им. Когда же все собрались у елки — зритель должен почувствовать благодарность за то, что они так хорошо сделали такое большое дело. Чтоб первая вспышка на елке заволновала меня, зрителя, испугала и поселила опасения, досаду, зажгла желание броситься на помощь Бухнерам.

Всякий, кто хочет быть приятным, всегда неприятен тем самым, что хочет быть приятным.

Актер, у которого есть природная приятность, должен пользоваться ею («искать себя»), а не искать на стороне.

### Из режиссерского дневника

«Праздник примирения»  
(Репетиции по 15 ноября — день первого спектакля)  
Студия МХТ, 1913 г.

18 января 1913 г. К. С. Станиславский утвердил следующее распределение ролей:

Ф. Шольц — Хмара

Фрау Шольц — Дейкун

Августа — Бирман

Роберт — Сушкевич

Вильгельм — Болеславский

Бухнер — Попова

Ида — Гиацинтова

Фрибэ — Чехов

24 января 1913 г.  
1 [репетиция]

Присутствуют все. Прочтена пьеса. Поговорили об образах.

Не удалось устроить первую репетицию раньше, так как ежедневно бывали репетиции «Федора»[[82]](#footnote-83)

31 января 1913 г.  
4 [репетиция]

В первой сцене мне важно:

Бухнеры — гости.

{118} Августа — одинока.

Ида и мать — еще не замечают неурядиц и считают это за незначительное будничное явление, такое, какое бывает и у нас.

Фрау Шольц — самодовольна, не настроена работать.

Фрибэ — артист, упивается своей работой.

Общее настроение сцены: ждут, очень волнуются, торопливо устраивают к приезду.

Праздник.

4 февраля  
5‑я репетиция

Нашли несколько новых красок.

6 февраля  
7‑я репетиция

Прошли три раза, кончая приходом Фрица. Искали характерность Чехову.

Намеки на «зерно» есть у Поповой, Дейкун и Бирман.

Очень трудна сцена «Бухнер — Шольц». В нее много надо вчитываться.

1‑й кусок — ночь под рождество. Ждут.

2‑й кусок — семейная сценка.

И. Я. Гремиславский принес эскизы: Иды, Шольц, Бухнер. В следующий раз заняться с Хмарой.

7 февраля  
8‑я репетиция

Для Бухнер нашли мягкость.

Для Фрибэ нашли кое-что из характерности (весь мокрый, глаз сочится, обезьяна, кривоногий).

14 февраля  
11‑я репетиция

Нужно сильнее сцену с Августой. Сегодня ни у кого ничего нет.

Для фрау Шольц надо найти внешнюю характерность обязательно. Идти от брюзги.

Фрибэ — встречу.

Да, бывают и такие репетиции:

Лидии Ивановне [Дейкун] совсем освободиться от своей манеры: какое-то стояние, театральная настороженность, в общем, совершенно нечто непонятное и ненужное.

17 февраля  
13‑я репетиция

Поработали очень хорошо.

Нашли «встречу Фрибэ с Шольцем», выход Шольца.

{119} 20 февраля  
16‑я репетиция

Шольцу — мягкость. Убрать всю театральную напряженность.

У Поповой и Бирман кое-что определилось.

Дейкун не нашла еще самочувствия в этом куске.

Через 2 – 3 репетиции надо мизансценировать.

Первый акт разобран весь.

1 акт

1. Ночь под рождество. Ждут.

2. Семейная сценка. Бухнер присматривается.

3. Он может явиться каждую минуту.

4. Снег на голову.

5. Впечатление приезда.

6. Кавардак. («Этот еще начинает».)

7. Бухнер действует.

8. Роберт один, снимает маску.

9. (Бодрость.)

25 февраля  
21‑я репетиция

Роберт с Августой то ссорятся, то сейчас же мирятся.

Завтра в 8 час второй акт.

Репетиция прошла очень хорошо. Все были внимательны и свободны. Очень много сделали. Смотреть интересно.

26 февраля  
22‑я репетиция

Все, кроме Болеславского. Отсутствие последнего очень задерживает работу.

1) Прочли II акт. Выяснилось, что без исполнителя Вильгельма его нельзя репетировать.

2) Прошли сцену Шольц и Роберт — I акт.

3) Нашли сцену Фрибэ и Шольц.

Так как текст очень туманен, то я нахожу, что его можно импровизировать, придав ему форму монолога, который прерывается госпожой Шольц тогда, когда она это почувствует.

4) Проходили сцену Иды и Вильгельма. Но так как нет Болеславского (он на «Федоре»), то ничего не нашли.

1 марта  
24‑я репетиция

Болеславскому убрать игру «на ногтях». Убрать ручки.

Не играть неврастеника из Балтучая[[83]](#footnote-84). Убрать «бебе», игру под наивного.

{120} Все глубже и серьезнее. Не жить общим образом.

Он слабый оттого, что хочет быть сильным. Но у него ничего не выходит.

Не надо играть слабого.

Фрибэ должен вести сцену так, как будто решился на самоубийство.

Болеславский сегодня кое-что почувствовал и убрал немножко из того, что ему мешало.

Для Фрибэ много нашли.

Сегодня опять хорошо поработали.

2 марта  
25‑я репетиция

Ведь братья не видались 6 лет. Слушать диалог братьев сейчас совсем неинтересно. Скучно. И ничего не понимаю. Болеславский любуется собой, бессознательно кокетничает добреньким тончиком. Это убрать. И вообще у него все как-то не так. Нет внимания к работе. Все сухо. По обязанности.

В общий тон нашей хорошей работы вносится что-то, нам всем неприятное и расхолаживающее. Как я ни мягок с ним, как ни сердечно к нему расположен, все-таки мне очень больно, что он не понимает, что его поведение смущает не только одного меня.

Свистать Вильгельму тоже не полагается.

7 марта

Работали над сценами:

1) Роберт и Вильгельм.

2) Шольц — Фрибэ (без слов).

3) Обморок.

4) От обморока до выхода на елку.

Очень хочется отметить в высшей степени внимательное отношение всех к работе, желание найти, сделать лучше, тоньше. Так радостно и хорошо работается.

### Л. А. Сулержицкому

27 марта

Леопольд Антонович!

Прошу Вас довести до сведения К. С. [Станиславского] следующее:

На сегодня была назначена репетиция в 12 час. Болеславский передал через г. Сушкевича, что он придет самое позднее в 1 1/2 час. Он совсем не явился на репетицию и даже не известил, что не придет. К 1 1/2 час был вызван г. Рахманов, писавший музыку, тоже ждал, и так было неловко, что посторонний человек видел все сцены, произошедшие благодаря неприходу {121} Болеславского. Пришлось перед Рахмановым извиняться и просить его приехать в другой раз.

Все возмущены до крайности. Пришлось прекратить такую важную репетицию, как сегодняшняя. Возмущение наше я не сумею Вам передать. У нас срывается спектакль. Все сцены, где не играет Болеславский, сделаны. В понедельник 1‑го я хотел уже показать К. С.

Ни увещания товарищей, ни мой деликатный тон с ним, ни то, что он сам ставил, ни важность момента — ничего не гарантирует мне покоя репетиций и моей работы в Студии.

Его неэтичный поступок (и это не первый) вносит в студийную работу — работу учреждения — характер домашних любительских спектаклей.

Раньше я не хотел писать, даже несмотря на Ваше настояние, Леопольд Антонович, теперь же сам прошу доложить К. С., что весь тон Болеславского в смысле его манеры держать себя на репетициях, в смысле отношения к работе, в приемах, наконец, работы возмущает меня не только как ставящего пьесу, но и как члена труппы Художественного театра, как человека, который отдает много делу, которому он служит.

Всегда невнимательный, всегда легкомысленный, всегда несерьезный, всегда проявляющий неуважение к товарищам-партнерам, даже в такие минуты, когда души последних наполнены большими переживаниями, когда, казалось бы, из простой деликатности надо оставить шутовство, г. Болеславский сделался для нас всех самым неприятным партнером.

До сего дня он *6 раз* не явился на репетицию без предупреждений (не будучи занят в Мольере[[84]](#footnote-85) в эти дни).

У нас все готово. Даже декорации. Не заделаны только сцены с ним; и как только он не понимает, что такое отношение недопустимо.

Радость работы он превратил в сплошное страдание. Страдаю я и все мои товарищи. Прошу Вас предпринять что-нибудь. Я перечел его протоколы по «Гибели “Надежды”» и принужден убедиться, что он был неискренен в них…

Прошу принять что-нибудь решительное. У нас срывается спектакль. Мы начинаем падать духом.

Евг. Вахтангов.

3 апреля  
Репетиция в костюмах и гримах

Присутствует К. С., Леопольд Антонович и пожелавшие прийти, по извещению о публичности репетиции, из труппы молодежи театра.

{122} После репетиции К. С. делал свои замечания. В общем одобрил то, что сделано до сих пор, и дал направление для дальнейшей работы.

[Осень 1913 г.]

Через несколько дней после сбора труппы в театре мы стали продолжать свою работу над «Праздником примирения».

Занимались все время в театре, так как помещение Студии сначала искалось, потом переустраивалось и ремонтировалось.

Занимались в свободное от репетиций время.

В театре репетировались сцены из «Ставрогина».

Паперть. Бал. Пожарище.

Кроме того, «Синяя птица», Мольер. И постольку, поскольку мы могли урвать хоть час-полтора, мы не пропускали ни одного дня.

Расширил задачи исполнителей. Ярче сделал переходы из куска в кусок. Старался добиться точки после каждого куска. Изменил толкование некоторых мест почти у всех исполнителей. Освежил новыми приспособлениями задачи.

Изменил «зерна» у Сушкевича, Дейкун, Хмары, Бирман, Поповой.

Стал искать зерно для Болеславского. Относительно Болеславского с радостью хочу отметить его переменившееся к лучшему отношение к работе.

Несколько раз во время интимных репетиций занимался своими сценами заботливо, настойчиво разбираясь в деталях.

До сих пор нам не удается финал II акта, требующий громадного, стопроцентного напряжения и внимания.

Все еще мажем, одна сцена находит на другую, торопим.

Ей я думаю посвятить несколько последних репетиций.

Добиваюсь нарастания в пьесе по кускам.

В. В. Готовцеву сдана монтировка.

30 октября 1913 г.

Новое помещение Студии.

Пройден I акт полностью.

Второй до выхода на елку, так как Бирман и Болеславский вызваны на «Трактирщицу» к часу[[85]](#footnote-86).

12 ноября

Генеральная репетиция в костюмах и гримах. Присутствуют Леопольд Антонович и случайно зашедшие.

13 ноября

Генеральная. Присутствуют К. С., Леопольд Антонович и труппа.

{123} После репетиции К. С. делал общие замечания, не касаясь частностей.

### С. Гиацинтова С памятью наедине

Приближался день показа «Праздника мира» Станиславскому. Готовясь к нему в приподнятости духа, возбужденные переездом и несколько усыпленные успехом «Гибели “Надежды”», мы были совершенно не подготовлены к обрушившейся на нас беде.

Сказать, что Константин Сергеевич не принял спектакля — ничего не сказать. Он бушевал так, что сам Зевс-громовержец завидовал, вероятно, ему в эти минуты. Обвиняя нас в натурализме — мы, видно, действительно перестарались в поисках правды жизни, в ее самых тяжелых и некрасивых проявлениях, — Станиславский уже не замечал ничего хорошего, достойного.

На наши бедные головы камнями падали слова «кликушество», «истерия» и еще какие-то, не менее уничтожающие. Прячась за спины друг друга, мы тихо плакали. Объявив в заключение Вахтангову, что тот может быть только режиссером, подготовляющим актерский материал, то есть педагогом, но никогда, в отличие от Болеславского, не станет постановщиком, потому что не чувствует форму спектакля, Константин Сергеевич покинул зал.

Потрясенный, уязвленный, расстроенный Вахтангов обращал на нас свой большеглазый взор, исполненный горя и обиды.

— Почему он так определил? Откуда это видно, что я не могу быть постановщиком, объясните мне? Нет, я знаю, я чувствую форму, знаю, — настойчиво повторял он.

И не зря настаивал. Театральная форма была наиболее сильной стороной его таланта, недолго сверкавшего, но навсегда оставшегося в истории и в памяти людей.

Эта ошибка Станиславского, увы, не единственная, слава богу, не сгубила Вахтангова. Но в тот день нам нечем было его утешить — жизнь, казалось, непоправима, черна, кончена.

И все-таки, слившиеся за год тесной работы в нечто единое, целое, мы проявили мужество, упорство и, я бы сказала, отвагу — решили испросить разрешение Константина Сергеевича показать «Праздник мира» старшим актерам Художественного театра. И когда он внезапно согласился, не знаю, чего больше в нас было — счастья или испуга. Снова играть разгромленный спектакль, да еще кому — им, главным, не принимающим нас всерьез.

Гримировались молча — всю волю, все силы берегли для спектакля, для еще одного, следующего после «Гибели “Надежды”» прыжка в неизвестное.

Начали. Мы с Поповой, моей матерью по пьесе, стоим за кулисами и слушаем, как на сцене исходит в бессмысленной ссоре семья Шольц. Но {126} при этом слышим еще и мертвую тишину в зале. И не знаем, что она означает — острый интерес или полное его отсутствие. Потом я сама выхожу на сцену и уже перестаю понимать все происходящее вокруг.

Не помню, в какой счастливый миг мы осознали, что победили, что успех был полный, настоящий. Качалов говорил Константину Сергеевичу, что это один из лучших спектаклей, виденных им. Остальные «старики» его хором поддерживали, утверждая, что мы нашли подход к образам через его систему, что воздействуем на зрителей раскрытием глубоких человеческих страстей. И Станиславский сменил гнев на милость — разрешил играть на публике.

**1981 г.**

### Открытие «Студии» Художественного театра[[86]](#footnote-87)

Вчера открылась «Студия» Художественного театра… Для открытия была поставлена пьеса Гауптмана «Праздник мира». Постановка и исполнение пьесы превосходные, напоминали первые шаги Художественного театра. Публика, переполнившая «Студию», с громадным, захватывающим интересом следила за ходом спектакля. Из исполнителей на первом плане гг. Хмара, Сушкевич и Болеславский. На месте г‑жи Дейкун, Попова, Поставлен «Праздник мира» г. Вахтанговым очень хорошо. Среди публики К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко и много представителей художественно-артистического мира.

### С. Кармин. «Студия» Станиславского[[87]](#footnote-88)

Официальным режиссером спектакля по афише значится г. Вахтангов, но, несомненно, что вся постановка пьесы проникнута духом К. С. Станиславского, следует его новой теории игры и отмечена принципами его нового художественного реализма.

### Сергей Яблоновский. Студия Художественного театра. «Праздник мира»[[88]](#footnote-89)

Казенное здание против памятника Скобелеву, у подъезда вывеска портного и тут же, около, маленькая дощечка с надписью: «Студия».

Около входа ни извозчиков, ни толпы — это потому, что зрительный зал на сто шестьдесят человек. Не зал, а большая комната, пол в ней приподнят амфитеатром, а подмостков нет никаких, и нет никакой линии, отделяющей сцену от зрителей. Когда занавес, серый, парусиновый, раздвинулся, мы с исполнителями в одной комнате. Шагнет он еще раз — будет рядом со мною, шагну я — буду рядом с ним.

И почти нет декораций.

{127} Три стены и потолок — из серой, никем и ничем не расписанной парусины. Две двери, окно, занесенное снегом; железная печка, диван, стол и несколько стульев. Над дверьми и окном — оленьи рога. Лампа. Кажется, все. Только самое необходимое. Играет молодежь Художественного театра. Первый спектакль «Студии», на котором присутствует платная публика.

— Что же, это, так сказать, новый театр, дающий регулярные спектакли? — спрашиваю у Константина Сергеевича Станиславского.

— Нет, это — проба. Ищут, разучивают. Что более или менее удалось — покажут.

Раздвинулся занавес.

Я не знаю, может быть, это не искусство.

Ведь, говорят, что искусство должно заставлять нас приятно и спокойно волноваться.

Искусство — эстетика, утонченность; искусство — это всегда «нарочно», всегда несколько эффект, поза, всегда немножко нечестно.

А тут…

Взяли страшную пьесу Гауптмана «Праздник мира». Пьеса совсем не немецкая, потому что немец методичен, уравновешен, благовоспитан, а тут — наш, славянский, кромешный ад. Все в семье порядочные люди, и все любят друг друга, и все каждую секунду друг друга мучают, оскорбляют, издеваются друг над другом, нервы выматывают друг у друга. Кошмар, судорога, истерика, анатомический театр.

Может быть, и самая пьеса — не искусство: разве искусство бьет дубиной по голове? Разве искусство истязует? Здесь форменное истязание. Но если не искусство, то каким же образом автор залез и в мою, и в вашу душу, и в душу господина, который сидит направо от вас, и в душу госпожи, которая сидит слева?

Ведь это все он у нас взял, ведь это все мы, надломленные, искалеченные, несчастные (мученики и мучители в одно время).

Взяла молодежь Художественного театра эту пьесу и распластала в ней свои души.

Не знаю, обойдется ли им это даром. Знаю, что этого делать нельзя: себе дороже стоит.

Повторяю: не знаю, искусство ли это, но знаю, что много, много лет не переживал в театре ничего подобного тому, что пережил вчера в «Студии».

Пятнадцать лет назад в Москве состоялся спектакль любителей, который поразил Москву свежестью, необычайностью. Родился Художественный театр. Вчера в крошечном помещении молодежь, ученики и выученики, в продолжение трех актов держали зрителей в таком напряжении, в котором прекрасные, сложившиеся актеры могут держать только мгновениями. В течение вечера никто не кашлянул, не двинулся.

Владимир Иванович [Немирович-Данченко], вы говорили, что для того, чтобы актер мог проявить себя во всю силу, вам необходим Достоевский. Вы сделали чрезвычайно много, но, несмотря на помощь ваших прекрасных актеров и на многообразные средства сценического {128} воздействия, вышел все-таки тяжелый, местами бледный, местами даже скучный спектакль[[89]](#footnote-90). Ваша превосходная сцена не дала и сотой доли того впечатления, которое Достоевский производит в чтении. А тут молодежь взяла тяжелую, может быть, нудную пьесу Гауптмана и сделала такую достоевщину, такой предел надрыва, что всем хотелось кричать, стонать и в то же время мы чувствовали, что надо иногда перед нами раскрыть наши болячки, повести нас по закоулкам наших окровавленных и гноящихся душ.

Искусство ли?

Но ведь если это достигнуто не криком, не размахиванием руками, не таращеньем глаз, — этого достигли совершенно необыкновенной простотой тона, — такой простотой, которая не достигалась и в Художественном театре, такой простотой, которая страшна и гораздо трудней какой угодно приподнятости.

Люди говорят тихо, буднично, а под этим спокойствием «хаос шевелится».

Бог с вами, господа! Я не знаю, как велики ваши таланты; я не знаю, что у вас ваше собственное, от бога, и что — от ваших мудрых учителей, но я знаю, что вчерашний спектакль был удивительным спектаклем, и я от всей души желаю, чтобы ваш огонь в будущем, — ведь вы все в будущем, — горел ярко, радостно, прекрасно…

### Сергей Глаголь. «Студия Художественного театра». «Праздник мира»[[90]](#footnote-91)

[…] Как сценический материал пьеса прекрасна. Она и все ее персонажи так же определенны и ярки, как в «Гибели “Надежды”», которую театр ставил в прошлом году, но это и большой шаг от «Гибели “Надежды”», и шаг вперед.

В «Гибели “Надежды”» все во внешнем проявлении переживаний, в словах и репликах. Это как бы гравюра на линолеуме грубым резцом и окрашенная яркими красками. В «Празднике мира», напротив, все в самых переживаниях, во внутреннем проникновении ими. На вид это как бы самые заурядные люди, но в то же время каждый из них жертва внутреннего разлада и вспыхивающих в глубине души неудержимых злых порывов. Исполнять эти роли можно только при глубоком проникновении ими, и действительно артисты юного театра дают образцы истинного перевоплощения. Смотря на них, трудно себе представить, что это переодетые и загримированные артисты, а не семья Шольц. Кажется, никто и ничего не играл, а просто прошла перед глазами страничка жизни… Можно только приветствовать эту работу не только как работу артистов, но и молодого режиссера Вахтангова.

### **{****129}** В. А. Лаборатория Художественного театра. «Праздник мира»[[91]](#footnote-92)

[…] В этой пьесе, натурализма почти передвижнического, яркие и мастерски вылепленные роли, и, думается, для лабораторных занятий театральной молодежи эта вещь весьма подходящая. Это тот черный хлеб реалистического театра, который необходим растущему организму. Это настоящая актерская работа.

Молодые силы Студии отлично справились с предложенной им задачей. Прекрасно играл неврастенического Вильгельма г. Болеславский, более, впрочем, принадлежащий Художественному театру, чем Студии, г. Сушкевич детально разработал роль искривленного жизнью Роберта, человека с кривой улыбкой и вывихнутой душой. Г‑жа Бирман с большой экспрессией воплотила истерическую, влюбленную Августу. Законченный актер — г. Хмара, проявивший в роли старика Шольца способность к самостоятельному творчеству и подлинный драматизм.

На фоне ансамбля столь ровного и столь высокого выделился в роли полуидиота Фрибэ г. Чехов, актер молодой, но, несомненно, богато одаренный. Ему удалось создать из скудного материала, данного автором, законченный тип, разработанный до мельчайших деталей. Грим, внешность, походка, манера говорить были согласованы у г. Чехова в каком-то общем плане и слились в полный правды образ.

В постановке пьесы (г. Вахтангов) чувствовалась твердая режиссерская рука.

### Зигфрид. «Эскизы»[[92]](#footnote-93)

[…] Людям со слабыми нервами нельзя порекомендовать смотреть эту драму Гауптмана. Она написана с какой-то неумолимой и прямолинейной жестокостью. И невольно рождается в душе чувство протеста против такого искусства, против такого театра. Рождается вопрос: к чему?

[…] Относясь без всякого личного удовольствия к этому спектаклю, я все же не нахожу слов, чтобы достаточно похвалить крайне сложную работу, обдуманную до мелочей и до такой степени совершенную технически, что можно только удивляться… Сколько было потрачено труда, чтобы достичь такой стройности ансамбля, такой выученности интонаций, таких содержательных пауз! Самой лучшей похвалой может служить факт захвата зрительного зала до такой степени, что, когда окончился 2‑й акт, в зале продолжалась та же тишина, как во время спектакля, и лишь спустя довольно длительного мгновения раздались аплодисменты.

### **{****130}** Любовь Гуревич. Студия Художественного театра. «Праздник мира» Г. Гауптмана[[93]](#footnote-94)

В Московской Студии Станиславского работают под руководством его самого и его помощника Сулержицкого артисты Художественного театра, которые хотят идти вперед, углублять и уточнять в себе технику «искусства сценического переживания». И больше всего, конечно, работает здесь молодежь, которой предоставлено право самостоятельно выбирать пьесы для постановки в маленьком, открытом для публики, но очень непритязательном и очень доступном по ценам театре Студии. К числу таких постановок, намеченных и разработанных под режиссурой молодого артиста Вахтангова учениками Студии, принадлежит и только что показанная Петербургу, в театре «Комедия», постановка «Праздника мира» Гауптмана.

Натурализм самой пьесы толкал молодых артистов к натурализму исполнения. Нервическая несдержанность изображенных Гауптманом людей сообщалась в некоторых местах самому характеру игры. Передать с художественною сдержанностью безудержные движения человеческих душ — это высшая трудность сценического искусства и высшая грань его, не достигнутая в данной постановке. Но есть нечто большое, важное, что здесь достигнуто и что придает огромное художественное значение этому несовершенному спектаклю. Так проникать в изображаемое, так заражаться чувствами действующих лиц и заражать ими зрителя способны, в обычных театрах, только большие артисты с яркими сценическими темпераментами. Студия Художественного театра в самом деле отыскала секрет приводить в движение души артистов и зажигать в них творческие очаги.

[…] Сценическое творчество, стремление и способность передавать чувства роли в правдивых, свежих, заново найденных образах, движениях, интонациях — вне каких-либо сценических образцов — чувствуется во всех. И тот, кто бесчисленное число раз бывал в театрах и невольно изучил все эти образцы, все эти избитые, постоянно повторяющиеся даже у лучших актеров приемы сценического изображения тех или иных драматических положений, не может не ощущать творческой силы этого молодого театра.

### С. Гиацинтова С памятью наедине

[…] Спектакль принимали хорошо — обвинения одних критиков в истеричности, в «будничной комнатной беседе» и т. д. тонули в восторженных отзывах других рецензентов, утверждавших, что на сцене Студии происходит психологическое чудо — подлинность чувств, открытость переживаний, обнаженность сердец. Зритель напряженно следил за событиями {131} на сцене, часто в зале раздавались рыданья. Нас, все-таки очень еще зеленых и неумелых, это увлекало — без слез спектакль считался неудачным, а если в зале случались истерики, мы за кулисами испытывали восторг. Сулержицкий страдал от такого дикарского понимания успеха, ругался с нами, поучал.

— Поймите, — надрывался он, — раз в зале истерика, значит, играете отвратительно. Нужно трогать фантазию, душу, а вы дергаете нервы. Это чуждо искусству.

Мы верили Леопольду Антоновичу, но, что скрывать, еще больше — всхлипываниям и аплодисментам. И уж, конечно, возомнили о себе, когда после спектакля увидели Горького: поднимаясь к нам по скрипучей узкой лестнице, он плакал в огромный носовой платок. За ним, тоже плача, шла М. Ф. Андреева. Они захвалили нас, удивляясь, как это при такой молодости совершенно «взрослое» искусство. Их посещение Студии и проявление восхищения, конечно, укрепили репутацию спектакля, хотя прав был, безусловно, Сулер — ему-то не изменяли ни вкус, ни чувство меры.

«Праздник мира» шел три сезона, что в те годы было неизменным свидетельством успеха — как только падали сборы, спектакль уходил из репертуара.

[…] Значит, было в нем что-то необычное, запоминающееся. И уж во всяком случае знаменателен «Праздник мира» тем, что с него начался великий режиссер Евгений Богратионович Вахтангов, окончательно утвердившийся своим следующим спектаклем «Потоп».

**1981 г.**

### М. Горький в Студии Художественного театра[[94]](#footnote-95)

Студию Горький посетил два раза и смотрел обе пьесы, идущие здесь[[95]](#footnote-96). Особенно сильное впечатление на Максима Горького произвела постановка «Праздника мира».

[…] Обращаясь к артистам, Горький благодарил их за минуты художественного настроения и заявил, что Студия — самый интересный из всех существующих театров.

Поразила Горького также и аудитория Студии.

По словам писателя, вообще редко приходится наблюдать такое общение между сценой и аудиторией.

Студии Горький предсказывает громадное будущее. Его мечтой было бы — постановка студийцами пьес для широких общественных кругов и рабочих.

[…] В противовес Вл. И. Немировичу-Данченко, М. Горький нашел в ярко выявленных тонах и «обнаженных ранах семьи Шольца» настоящее искусство, искусство протеста.

Вл. И. Немирович-Данченко высказался в том смысле, что следовало {132} бы несколько стушевать тона драмы и не так сильно сгущать исполнение в драматических местах пьесы.

### Из дневника

13 декабря 1914 г.

12‑й спектакль. Иван Михайлович Москвин после «Сверчка»[[96]](#footnote-97) сказал мне:

— Хорошо. Очень хорошо. Хорошо справились с характерностью. Нигде не наиграл. Сами знаете: следишь как актер, ждешь — вот наиграет. Нет, не наиграл. Приятно. Образ своеобразный. Не обычный. Не встречавшийся на сцене. Так в голове запоминающийся. Деликатно. Мягко.

16 декабря 1914 г.

Мария Николаевна Ермолова смотрела сегодня «Сверчка». Играл я ужасно. Не собрался. Без объекта. Без задачи. Как стыдно. И когда целовал ей руку, чувствовал, как трудно быть актером, как я недостоин сейчас ее вежливой фразы «благодарю».

[1915 г.]

84‑й спектакль «Сверчка». Смотрела Вера Ивановна Засулич. Пришла за кулисы. Милая, скромная старушка в черном старомодном платье.

«Я в первый раз сижу в театре в первом ряду. Так у вас хорошо. Ну, так и хочется подсесть к столу Джона».

Ей поднесли букет цветов. При этом был Митя Сулержицкий.

Он спросил потом отца:

— А за что ей поднесли букет?

— Ну, как я ему скажу! — рассказывал нам Леопольд Антонович. — За то, что покушалась на царя, — остается ему сказать[[97]](#footnote-98).

### А. Дикий Повесть о театральной юности[[98]](#footnote-99)

[…] истинными вершинами спектакля были два образа: игрушечника Калеба в исполнении М. А. Чехова и фабриканта Текльтона в исполнении Е. Б. Вахтангова. […]

{133} Если Калеб был самым чистым и благородным существом в спектакле, то Текльтон воплощал в себе начало противоположное, контрастное. Вахтангов был единственным актером, вносившим в «Сверчка» ноту диккенсовского сарказма, в лирическую гамму спектакля — суровые и резкие тона. Высокий, прямой до педантизма, с негнущимися коленями, с шарнирной походкой, скрипучим голосом, ломаными жестами, с глазами, прикрытыми, как перепонками, тяжелыми круглыми веками, он и сам казался лишь усовершенствованным творением своей игрушечной мастерской. Подобием человека, пародией на него представал Текльтон — Вахтангов в первых актах спектакля. И когда Калеб — Чехов, укоризненно покачивая головой, «переводил» на добрый лад все дурные поступки Текльтона, рассказывая о нем дочери как о хорошем чудаке, казалось, что старый мастер просто-напросто сдирает со своего хозяина эту механическую оболочку, обнажая под ней теплое, живое, человеческое.

Именно так и случалось в конце спектакля. Загорались ясным светом рыбьи глаза Текльтона, появлялась упругость в движениях, смягчался голос, пронзительно резкий дотоле, кукла оживала, превращалась в человека. В лучах всесильного диккенсовского идеализма таял и этот любитель мрака, человечность побеждала, мир и благополучие воцарялись в маленьком домике с ярко горящим камином, за которым поет-разливается неугомонный сверчок.

### В. Яхонтов Театр одного актера[[99]](#footnote-100)

Вахтангов давно уже был моим божеством, еще с того дня, когда я впервые увидел его в «Сверчке на печи» в роли мистера Текльтона. Я был еще тогда мальчиком, очень любил Диккенса, и посмотреть его в театре было для меня большим счастьем. Помню, как я от волнения и необычайности происходящего на сцене едва переводил дыхание. Я любил Калеба (М. А. Чехова), я ненавидел Текльтона (Е. Б. Вахтангова), но мне становилось нестерпимо жалко, когда он, сухой и вертлявый фабрикант игрушек, вдруг на одно мгновение, в последнем акте, превращался в живого человека, признающегося в своем абсолютном одиночестве. «Джон… Мэри… друзья…» Эти слова, которые произносил Текльтон-человек, звучат у меня в ушах до сих пор. И весь он, с его прищуренным глазом, стоит передо мной совершенным воплощением авторского замысла, такой великолепный и удивительный по мастерству, что забыть его или как-нибудь ослабить это поразившее всю душу впечатление совершенно невозможно.

Такое впечатление производила на меня еще игра великого К. С. Станиславского. Оба они — и К. С. Станиславский и Е. Б. Вахтангов — лепили {134} образ, как мне кажется, несколько иначе, чем остальные актеры. Много интеллектуальной творческой энергии вкладывали они в свое совершенное искусство.

### П. Марков Сулержицкий — Вахтангов — Чехов[[100]](#footnote-101)

В студии образовались различные типы актеров и различные способы распоряжения своеобразной актерской техникой. Одна группа актеров довела до предела психологическую детализацию при утверждении единого зерна, другая, избегая детализации, искала для зерна четкого обобщенного выражения.

Вторая группа нашла наиболее четкого выразителя в немногих исполнениях Е. Б. Вахтангова. Его Текльтон и его Фрэзер были построены на принципе наибольшей экономии и строгости движения. Этот актер, может быть, более других в студии знал непосредственную сценическую силу жеста и интонации. Лирика жила в нем глубоко скрытно — он был актер стыдливый и замкнутый. Острота движений могла казаться обнаженной формой. Он строил образ из сочетания самых характерных, наиболее резких черт. Текльтон с трубкой, с сухим и мрачным выражением лица напоминал одну из игрушек, которые творятся в его мастерской. Фрэзер с рыжими волосами, с четкими и обличающими жестами резко отличался от патетического Фрэзера, показанного ранее на той же сцене Чеховым. Это было сухое и обожженное скрытым внутренним огнем исполнение, которое нашло такие же сухие и строгие приемы в его внешнем построении… Это было глубокое и скрытое волнение, сосредоточенное и не разорванное на отдельные детали.

### Б. Сушкевич Встречи с Вахтанговым[[101]](#footnote-102)

Тема «Вахтангов-актер» мало разработана. Вахтангова-актера никто не знает. Когда говорят о Вахтангове-актере, говорят только о Текльтоне и Фрэзере. Но судить о нем только по этим двум ролям нельзя. Одна из его ролей — Влас в «Дачниках» М. Горького, несмотря на то, что с тех пор прошло уже тридцать четыре года, до сих пор ясно и четко сохранилась в моей памяти. Года два тому назад я в своей работе случайно пришел к этой пьесе. Я не узнавал своего текста, не помнил ничего, что я играл. А когда начали говорить текст вахтанговской роли, я вдруг отчетливо вспомнил всю роль, реплику за репликой, все подробности исполнения Вахтангова. Его Влас был человеком несомненно одаренным, глубоко интеллигентным, чуть надорванным и ироническим.

{135} Когда он читал стихи в первом акте, я верил, что он эти стихи придумал только сейчас, в данный момент. […]

Вахтангов — прежде всего актер. Особенность всех режиссеров нашего призыва — мы все 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. […]

Это был один из самых легких актеров: его можно было уговорить сыграть почти без репетиции любой спектакль. В «Потопе» он играл и изобретателя Нордлинга, и актера Гиггинса, и даже Стреттона. Он был блестящий Фрэзер, лучше, чем Чехов. Чехов никогда так не играл, как Вахтангов.

Вахтангов играл много ролей. Он был великолепным шутом в «Двенадцатой ночи». Об этом помнят только ленинградцы. В Москве он никогда шута не играл. Он сыграл его на гастролях в Петрограде в 1919 году. Это был прелестный, легкий, технически безукоризненный образ.

**1940 г.**

### Режиссерские заметки к «Потопу»[[102]](#footnote-103)

18 января 1915 г.

Об актере.

Одинокий. Чуть фамильярный. Монолог не весело. Без бравады. Лет 35. 10 лет на сцене.

19 января 1915 г.

Все — друг другу волки.

Ни капли сострадания. Ни капли внимания. У всех свои гешефты. Рвут друг у друга. Разрознены. Потонули в деле.

О’Нейль здесь известен за чудака, «но человек умный». За словами чувствуется мудрость.

Фрэзер — потерял состояние.

Вир женится на деньгах. Поглощен жаждой наживы.

{138} Ничего человеческого не осталось. И так не только сегодня, так всегда, всю жизнь.

У О’Нейля только хлеб чего-нибудь да стоит (глубокий смысл — труд, вложенный в хлеб).

Фрэзер. Нет ни гроша за душой, и этот негодяй теперь богаче меня. Цепляюсь за все, чтобы успокоить, отвести душу. Сорвать на ком-нибудь.

Весь II акт — это покаяние.

Радость и умиленность. Все очистились. Все правдивы. Человеческое всплыло. Крабы, спруты, морские чудовища, налипшие на человека, отлепились. Человек очистился через любовь к человеку. Умрем вместе. Взявшись за руки. Души открыты.

Чехову убирать водевиль.

Ричарду все время напоминать о том, чтоб он нашел серьезного Болеславского[[103]](#footnote-104).

От Гейрота во II акте добиваться такого Гейрота, когда он сбросил с себя все гейротовское. Он не будет иначе простым и искренним.

Баклановой быть такой, какая она есть.

Гейроту заговорить простым голосом.

У О’Нейля издевательство над собою и над людьми.

II [акт]

Ричарду — без шутовства — монолог о себе. Весь в себе. Ощутил вину. Тону. Опустились руки. Ах, если б я умел заплакать… Облегчить бы душу мне. Один я, один… Мудрый человек, устал страдать, а кругом такие жалкие и пустые…

Речь обязательно наизусть.

II [акт]

Чехову — прислушиваться к чувству.

Растрепаны, непричесаны, галстуки выбились. Все это поправляют в III акте.

Фрэзер. Больше всех хочет жить.

Поговорить с Леопольдом Антоновичем насчет макетов.

Перед репетицией повторять роли.

11 марта 1915 г.

Темп не от суетни.

У негра ни озабоченности, ни конфуза.

{139} Смышляева отучить от ложного темпа речи. Американец поспешен, но не спешит.

Быт от души: все люди живут одним (телеграф). Отношения — побежденные и победители.

У Фрэзера вспышки, как только вспомнит. Он не может успокоиться.

Чарли забыл любопытство. Мальчик услужливый, приветливый, болтливый. Интерес к барному.

Ждут по необходимости, когда пройдет дождь, — американец не сидит без дела.

У Миши [М. А. Чехова] водевиль уходит (я честный банкрот).

Она [Лиззи] беспокоится — неверное самочувствие — убрать улыбку.

Напомнить, ради чего играем пьесу. Поговорить о зерне. Центральный II акт — люди. I и III акты — звериное человека.

Не нужно очень вольно обращаться с текстом.

Репетиция — это искание самочувствия в пьесе — актерская часть. Репетиции первые — намечается структура — режиссерская сторона.

### Надпись на портрете

Дорогому и сердечно любимому

Евгению Богратионовичу Вахтангову.

Вы первый плод нашего обновленного искусства. Я люблю Вас за таланты преподавателя, режиссера и артиста, за стремление к настоящему в искусстве; за умение дисциплинировать себя и других, бороться и побеждать недостатки. Я благодарен Вам за большой и терпеливый труд, за убежденность, скромность, настойчивость и чистоту в проведении наших общих принципов в искусстве. Верю и знаю, что избранный Вами путь приведет Вас к большой и заслуженной победе. Любящий и благодарный

К. Станиславский.  
20 апреля 1915 г.

### **{****140}** Запись в книге Студии МХТ[[104]](#footnote-105)

15 августа 1915 г.

Саша Гейрот!

Во-первых, блудный сын[[105]](#footnote-106), не пиши на левой стороне книги, — оставь ее комментаторам, досужим и остроумным, — а во-вторых, если хочешь знать мое мнение по поводу сказанного тобой, то сначала не откажи, голубок, пояснить, что значит: «отразить великую эпоху в театре, в нашем творчестве».

Означает ли это, что нам нужно сыграть пьесу, отражающую нашу эпоху?

Тогда или укажи такую или будь добр, если у тебя есть время, — напиши.

Означает ли это, что характер наших постановок должен отразить эпоху?

Насколько мне известно, принципы театральных постановок никогда от войны не зависели.

Означает ли это, что наше творчество должно иметь в такую эпоху какую-нибудь особенно великую цель?

«Сверчок», «Потоп»…

Если для какой-нибудь эпохи характерно то, что искусство идет навстречу измученной душе человека, то самый факт постановки, самый выбор именно этих пьес есть отображение нашей эпохи.

Когда мы все будем лежать на собственном кладбище (по проекту К. С.) (кстати, не уходи опять в Камерный, у них и кладбища порядочного не будет), то историк напишет: «Эпоха начала XX столетия отразилась в театральном искусстве главным образом в выборе пьес для постановок. Немецкие и австрийские пьесы перестали радовать непредусмотрительных переводчиков авторскими гонорарами. Репертуар театров состоял исключительно из пьес, написанных людьми тех наций, которые вели борьбу с Тевтонами. Ставились преимущественно пьесы, возбуждающие добрые чувства и примиряющие с кошмарной жизнью той эпохи. Особенно отличилась в этом отношении Студия МХТ. Милые мальчики и девушки (тогда они были очень молодыми, можно сказать, орлятами русской сцены) хорошо чувствовали потребность духа человека своей эпохи».

Вот что напишут историки, если им будет не лень писать, как мне сейчас. Если же ты напишешь пьесу, и мы, молодые орлята, ее сыграем, то, конечно, историку придется отметить тебя.

Не делай этого, ради бога! Не отражай эпоху! И ради бога не уходи в Камерный театр! А то еще, чего доброго, историк {141} напишет, что наша эпоха отразилась в театре тем, что Гейрот, мучимый желанием отразить эпоху, отразил веру в него как [в] правоверного студийца.

Твой недурно к тебе расположенный приятель

Е. Вахтангов.

### В Студии Художественного театра [беседа с Сулержицким][[106]](#footnote-107)

Мы спросили в Студии, как успела отразиться война на оценке художественных произведений и на очередных задачах искусства.

Война — был ответ — с особой остротой выдвигает очередные задачи искусства. Становится все более настоятельной задачей прилагать все усилия к осуществлению основной цели искусства — будить в человеке человеческое.

Этот принцип и руководит всеми работами Студии.

В искании формы главное внимание режиссеров Студии обращено на выражение идеи. В этом году, как и в прошлом, при выборе пьес, при постановках и репетициях мы старались найти и выдвинуть все то, что объединяет людей, что говорит о той человечности, которая свидетельствует о божественном начале в человеке.

Из этих поисков человечности, теплоты логически вытекает репертуар сезона. Так, первая постановка — возобновленный «Сверчок на печи» — и рисует это положительное начало, воплощенное великим человеком «большого сердца» — Диккенсом.

Вторая новая постановка «Потоп» представляет антитезу первой. Это — сатира на торжество над человеком начал противоположных.

В связи с изложенным, если у нас и происходит напряженная работа над формой, то целью всегда остается выразить посредством формы содержание, общую идею…

### Из хроники[[107]](#footnote-108)

Сегодня в Студии Художественного театра в 1 час дня состоится закрытая генеральная репетиция первой новой постановки в текущем сезоне — пьесы Геннинга Бергера «Потоп». Первое представление пьесы назначено на 14‑е декабря.

### Из дневника

13 декабря 1915 г.

Завтра первое представление «Потопа». Пьеса, которой страдал, которую любил, которой горел, которую чувствовал и главное — знал, как подать ее публике.

{142} Пришли другие люди: Сулержицкий и Станиславский, пришли, грубо влезли в пьесу, нечутко затоптали мое, хозяйничали, не справляясь у меня, кроили и рубили топором.

И равнодушен я к «Потопу».

Чужой он мне и холодный.

Равнодушно, до странности спокойно смотрю я на вырубленный сад.

И не больно. И не жаль.

Хочется только молчать. Молча молчать.

### Б. Захава Современники[[108]](#footnote-109)

Во время работы над «Потопом» для Вахтангова на первом месте была не форма выявления, а правда актерских переживаний. Он добивался этой правды как только мог и сделал огромные успехи на этом пути. Поэтому нетрудно предположить, что другая сторона процесса, к которой относятся такие элементы сценической формы, как чистота и четкость рисунка, пластическая выразительность мизансцен, соразмерность частей, темпы и ритмы, не получая должного внимания и должной заботы со стороны режиссуры, оказалась недостаточно отработанной, и поэтому Станиславский невольно сосредоточил свое внимание именно на этой стороне дела. Пользуясь своим опытом и великолепным чувством формы, он отделывал, отшлифовывал спектакль, чтобы еще ярче, еще точнее и полнее выразить то, что было в нем заложено Вахтанговым.

Что же касается записи в дневнике, то звучащая в ней обида понятна: она продиктована естественным чувством ревности, которую в подобном положении испытывает почти каждый молодой художник, стремящийся к творческой самостоятельности.

### Эм. Бескин. «Потоп». Студия Художественного театра[[109]](#footnote-110)

Вчера «Студия» показала публике так долго подготовлявшуюся пьесу Бергера «Потоп».

Что сказать о спектакле?

Он — интересный. Если этого достаточно для отзыва о плодах долгой работы над пьесой, можно сказать — интересный спектакль.

Если же подойти к нему строже, как к большой «премьере», придется отметить и много, весьма много недочетов, и в общем и в частности. Прежде всего на спектакле сказалась сама длительность подготовки его. Исчезла свежесть, непосредственность, он уже весь сделан, весь как-то назубок. Он идет точно не на сцене, а на шахматной доске, с какой-то жестокой аккуратностью, с педантической размеренностью.

{143} Это — ансамблевый спектакль, в котором все принесено в жертву идее ансамбля. Идее ровного, подстриженного исполнения в линейку. И в этом смысле режиссер Вахтангов достиг больших результатов. Налаженность огромная. Все как в Художественном театре, только не так пышно, не так богато.

И гром гремел изумительно, и шум дождя совсем похожий на настоящий. Но душа пьесы, ее психологический мотив, ее внутреннее «я» остались в стороне и не достигали зрителя. Захвата, подъема нервов — вот чего в огромной мере недоставало в спектакле.

Небольшую группу людей наводнение застает в баре. Прорвало плотину, и вода приближается к ним. Заливает подвал, тухнет электричество, перестает работать телефон. Еще час‑два — и их не станет.

Жуть надвигающегося потопа, ощущение непредотвратимого крыла смерти, кошмарные переживания обреченных — этих моментов вчерашний спектакль не дал.

Все усилия были направлены на внешнюю картину, и она вышла занимательной, интересной. Она смотрелась легко, приятно, но драмы, драмы не было ни одной минуты. В самых сильных местах зритель оставался равнодушным, он развлекался красивой панорамой, но не переживал ничего.

Особенно не удалась сцена покаянного разговора негоцианта Вира с соблазненной им и ставшей проституткой Лицци. Этот дуэт и по содержанию, и по ситуации прямо трагический, только читался г. Гейротом и г‑жой Баклановой и сопровождался некоторыми весьма скудными разъясняющими жестами. Почему-то г. Гейрот решил, что разбогатевший биржевик должен быть существом, лишенным всяких человеческих чувств, и холодным, как оконное стекло в тридцатиградусный мороз. Это ошибка. У актера очень хорошие и подходящие для роли внешние данные.

Роль Лицци мало благодарна сама по себе, но г‑жа Бакланова не украсила ее, не дала ей ни характерности, ни глубины переживания. Впрочем, отдельные моменты удались г‑же Баклановой.

Способный Хмара старался сделать из О’Нейля трагическое лицо, но трагизм этот был напускной, надуманный, головной. Он не шел изнутри, как и весь спектакль, и потому не трогал, не вызывал отклика.

Очень уж сделан и актер Гиггинс у г. Бондарева.

Но достаточно одного г. Чехова в роли Фрэзера, чтобы простить многое вчерашнему спектаклю и признать ценность его. Сквозь все оковы ансамблевых пут г. Чехов с первого появления забрал зрителя яркостью своей чисто актерской индивидуальности.

Иногда боишься сказать об актере слишком категорическую 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 не случай, и не удача, а талант. Таким несомненным талантом обладает Студия в лице г. Чехова. Мягкий диалог, умение чувствовать глубинные нюансы реплики, психологически содержательный жест — всем этим г. Чехов буквально сыпал.

{144} Отмечу г. Лазарева в роли изобретателя. Тоже какой-то мягкий и характерный вместе с тем рисунок, я сказал бы, капризная доброта фразы, удивительно напоминающая Станиславского и, весьма вероятно, даже изваянная им.

И еще — г. Смышляев в роли прислуживающего в баре негра. Это очень мило.

Вполне добросовестно играет хозяина бара г. Сушкевич. В общем, повторяю, спектакль приятный, интересный, но не глубокий. Спектакль, который, во всяком случае, заставляет отметить молодого режиссера г. Вахтангова.

### Сергей Яблоновский. «Студия Художественного театра», «Потоп» Г. Бергера[[110]](#footnote-111)

Когда сдвинулся занавес после первого акта этой пьесы, я подумал:

— Вчера около меня были люди, видевшие «Потоп» на генеральной репетиции. Как могли они не говорить восторженно о том, что птенцы МХТ вновь совершили великолепный подъем в поднебесье. Как могли они хладнокровно что-то упоминать о недочетах исполнения.

Потом я подумал:

— Какое волшебное дитя эта Студия Художественного театра. Родиться и сразу начать совершать сказочные подвиги. Приковать всеобщее внимание, восхищать, радовать, чувствовать на своей голове венок, который так долго и большей частью напрасно ждут другие художники.

Полагаю, что после первого акта «Потопа» не один я, а большинство, — если не все, — думали эту же думу.

То, что происходило на сцене, было чудесно. И декорация, представляющая внутренность американского бара (настоящего, американского, так как действие происходит в Америке), и его завсегдатаи.

Среди них, с первого появления на сцене приковал к себе внимание г. Чехов. До сих пор г. Чехов играл в Студии несколько ролей, чуть ли не все старческие. Играл он хорошо, но мне казалось, что в отношении к молодому актеру со стороны прессы есть некоторое доброжелательное пристрастие: казалось, что нашей исключительной любви к большому Антону Павловичу Чехову хватает, чтобы отблеском ее озарить и его племянника, только обещающего быть большим, Михаила Чехова.

Но вот смотрел я Чехова в роли Фрэзера и весь вечер восхищался. Какой чудесный образ! Облезлый, разорившийся биржевой делец, содержатель притона, наглый и трусливо-трогательный мерзавец, считающий мерзавцами всех людей, — Чехов создал этого человека совсем не теми приемами, которые преемственно выработала для изображения этого типа сцена.

Его интонации, позы, движения были так свежи, серьезно-комически. Он так полно влез в шкуру своего героя, что оставалось только не спускать глаз и радоваться. А кроме этого прекрасного Фрэзера был {145} прекрасный адвокат О’Нейль — г. Хмара, очень хороший биржевой делец — г. Гейрот, и так же хороши были хозяин и слуга бара, и случайно забредшие в бар безработный актер и голодный изобретатель (гг. Сушкевич, Смышляев, Бондарев и Лазарев).

Это был не театр, а жизнь (это было бы весьма рискованной похвалой, если бы я не указывал этим только на отсутствие созданных театром шаблонов).

А самое действие этого акта заключается в том, что этих завсегдатаев бара, враждующих между собой, застигает страшное несчастье: одно из тех обычных в Америке наводнений, которые уничтожают целые города, чуть не штаты.

Стихийное бедствие надвигается. Настроение жути растет — спасения нет. Запершиеся в подвале люди заперлись, насколько было возможно, и ждут смерти.

Как видите, театр ужасов. Но артисты внесли сюда жизнь, психологию, высшую простоту искусства.

После окончания акта подумалось еще:

— А что, если бы этим и кончить? Пока великолепно, а что будет дальше — неизвестно.

Опасения дальнейшего в значительной степени оправдались.

Второй акт — все еще ожидание гибели. Люди хотят потопить панический ужас в веселье, — создают пир во время чумы. Расчетливый хозяин льет, как воду, шампанское. Враждовавшие начинают перед лицом гибели сознавать тщетность вражды, необходимость общей любви. Тут и страничка романа: в бар забрела Лицци, погибшее, но милое создание, которую когда-то любил Бир.

Сейчас Бир должен жениться на миллионах, но надвинувшаяся катастрофа снова бросает их в объятья друг друга… Люди просветлели; говорят большие, но довольно шаблонные слова о всеобщей любви.

Начинает чувствоваться схематичность пьесы — становится очевидным, что катастрофа минует и «альтруисты на несколько часов» снова превратятся в маленьких злых людишек.

Это со стороны пьесы. Со стороны исполнения второй акт тоже производит меньшее впечатление. Может быть, виноват автор: нельзя два длинных акта держать в напряжении ожидания. Только финал этого акта, когда гаснет электричество, и запертые люди в полумраке свечей пляшут танец веселья и отчаяния, снова поднимает настроение.

Третий акт, как по писаному, — и очень схематически, — оправдывает догадку зрителя. Вода спала, животные, сделавшиеся на короткий срок людьми, снова обратились в животных.

Недостаточная художественность пьесы понизила и художественную ценность исполнения, но в нем было все-таки так много прекрасного, и здесь особенно хорош, безусловно хорош, все время хорош был г. Чехов.

Хотелось бы только, чтобы рожденный художественниками прекрасный театр гораздо строже относился к репертуару.

### **{****146}** Юрий Соболев. «Потоп»[[111]](#footnote-112)

Новая постановка Студии — и новая победа. Радостно говорить о большом успехе премьеры. Признаться, меня, как думаю, и многих, тревожило одно опасение: а вдруг после того, что мы видели в «Сверчке», — нас ждет на сегодня разочарование…

После прекрасных надежд, которые навеяны прошлым сезоном, разочарование было бы слишком тяжело! Но, к счастью, и после этого спектакля растет уверенность в том, что Студия — эта маленькая сценическая лаборатория, — настоящий большой театр. Театр огромной внутренней значительности, основывающий свое бытие на высоких принципах той «теории» Станиславского, которая положена в основание сценического воспитания молодежи, работающей в Студии.

Теория эта — в утверждении глубокой правды внутренних переживаний.

[…] Я не знаю, можно ли оценивать то, что мы видели на этом спектакле, как актерскую «игру». «Игры» — «актерства» — того, что названо Станиславским «штампом», как раз и не было. Была на сцене человеческая жизнь. И порой не верилось, что она на сцене.

[…] Это было превосходное мастерство, тонкое и правдивое.

Среди зрителей этого прекрасного спектакля был и Станиславский.

Он смотрел на сцену с какой-то трогательной и любовной улыбкой.

Он казался счастливым, радуясь победе своих учеников.

И действительно — это была победа.

Но она достигнута прежде всего тем, что Студия живет по заветам Станиславского.

Торжество учеников — победа их учителя!

### Н. Эфрос. «Студия» и ее «Потоп» (Письмо из Москвы)[[112]](#footnote-113)

[…] Тема «Потопа», основная его мысль, что нужна людям близость гибели, чтобы они почувствовали себя братьями, чтобы растопился в них камень эгоизма и потух огонь вражды — эта тема и эта мысль — такие они сейчас современные, такие близкие именно нам. Конечно, автор, когда писал свой «Потоп», совсем не думал ни о войне, ни о «тыле», не знал, что действительность в грандиозном масштабе проделает тот эксперимент, который он придумал для своей пьесы. Но зритель теперь неизбежно перебрасывает мост от американского бара к своей родине, чрезвычайно раздвигает изображения.

[…] В «Потопе» нет ни одного злободневного намека, весь он сказочен, но в то же время весь он пропитан (или неожиданно для самого автора оказался пропитанным) самою острою злободневностью, и вся {147} эта сказка о баре стала правдою о нашей жизни, в которой даже близость смерти не делает братьями.

### Б. Сушкевич Творческий метод МХАТ 2-го[[113]](#footnote-114)

Во время войны, когда все менялось, когда люди метались, искали спасения, появился «Потоп». Это была удача; удача, в первую очередь потому, что тема пьесы совпала с настроением зрителей, наполнявших тогда театр.

**1932 г.**

### А. Дикий Повесть о театральной юности[[114]](#footnote-115)

Скорее эффектная, чем глубокая, пьеса Г. Бергера стала поводом для спектакля общественно значительного, продолжавшего в репертуаре Студии линию, начатую «Гибелью “Надежды”». Парадокс о людях буржуазного общества, утративших свою буржуазную сущность перед лицом стихийного бедствия, разрешался в спектакле саркастической повестью о неистребимости буржуазного в буржуа, о волчьей морали мира богатых, где каждый за себя, где зоологический эгоизм является незыблемым законом. В спектакле столкнулись два начала, две воли — Сулержицкого и Вахтангова, и равнодействующая этого столкновения оказалась в пользу спектакля. Каждый из этих больших художников брал в пьесе Бергера нечто свое, лично ему дорогое, а в результате она оказалась прочитанной в ее решающих идейных мотивах.

Сулержицкий ценил в «Потопе» главным образом второй акт. Ему страшно нравилась та внезапная размягченность, то великодушие, которые охватывают героев «Потопа», когда хлынувшая вода на сутки отрезает их от остального мира, обращая холл модного бара в своего рода Ноев ковчег. Для Сулержицкого весь спектакль был лишь способом еще раз напомнить людям о том, что они прежде всего люди, что хорошее в них — исконно, а дурное — поверхностно. И эта возможность так увлекала Сулержицкого, что он просто-напросто игнорировал следующий, третий акт, сводящий на нет все «достижения» акта второго.

[…] Вахтангов смотрел на дело иначе. Он великолепно чувствовал авторскую иронию в адрес «христианнейшего» второго акта и ею стремился насытить спектакль. Он видел: да, пока за окнами бушует буря, казалось бы, приговорившая к гибели кучку несчастных, что жмутся за {148} железными ставнями бара, пока надежды на спасение нет, сохраняется видимость полного равенства, забыты классовые, имущественные преграды, еще вчера разделявшие их. Но это — лишь видимость, «доказательство от противного», в свете которого еще отчетливее проступают «родимые пятна» общества, сформировавшего психику этих людей.

Спала вода, улеглась непогода, в холле зажегся электрический свет, зазвонил телефон, застучал телеграф, и «улица, доллары, биржа» энергично вступили в свои права: беднякам не оказалось места в баре, где «должно быть прилично днем», хлебный король погрузился в свои махинации, адвокат заторопился в суд, а хозяин бара Стреттон беззастенчиво подал посетителям счет за вино, выпитое во время «потопа». Да и самый потоп оказался фикцией — маленькие неполадки на недавно выстроенной плотине коснулись одной только улицы, нескольких домов; жизнь буржуазного города не нарушена, она течет точно так же, как и текла. И такое горькое чувство вызывали и этот город и эти люди, спаянные взаимной ненавистью, вконец испорченные буржуазной цивилизацией, что невольно думалось: старый мир безнадежно болен, он годится только на слом. Именно к этому выводу тяготел спектакль, поставленный на «интимной» сцене в одной декорации, с несколькими исполнителями, но несущий в себе зерно большого и смелого обобщения. К такому обобщению вел спектакль Вахтангов.

Я был зрителем «Потопа», прежде чем стал его участником, да и самое это мое участие в качестве третьего (после Чехова и Вахтангова) исполнителя роли Фрэзера не представляет интереса. Но я отлично помню, как поразила меня графичность, жесткость этого спектакля, отсутствие в нем обычной для Студии умиленности, либерально-интеллигентского призыва к добру. Чем благостнее, чем искреннее в своей глубочайшей растроганности звучал второй акт, «ведомый» Сулержицким, тем горше было наступление третьего с его трезвостью, царством делового расчета, полным забвением всякой сентиментальности. А вот если бы «Потоп» ставил не Вахтангов, а кто-либо из студийцев, наделенный меньшей, чем он, самостоятельностью, спектакль мог бы некритически потянуться за Сулержицким, и было бы плохо, потому что одно дело — рождественская сказка Диккенса с ее демократическими героями, и совсем другое — оправдание биржевых дельцов, хлебных королей и прожженных буржуазных адвокатов. […]

Помню в спектакле одну деталь, с которой, как я слышал, Вахтангов очень и очень возился. У Бергера есть маленькая роль так называемого второго клиента, который появляется на секунду в первом действии, а затем в самом финале пьесы. Это постоянный посетитель бара Стреттона, своего рода «прикрепленный», ровно в десять выпивающий традиционный коктейль. Второй клиент как бы обрамлял весь спектакль.

Являясь как ни в чем не бывало за своим коктейлем в финале, он неопровержимо свидетельствовал, что ничего не изменилось в мире за эти сутки, пока посетители бара переживали свой мнимый потоп. Второй клиент врывался в помещение бара, как смерч, сметая на своем пути салфетки, подносы и стулья. Он весь был олицетворением биржи с ее {149} золотой лихорадкой, образцом буржуазного практицизма — даже коктейль входил в деловой график дня. Священнодействие с десятичасовым коктейлем должно было символизировать собой незыблемость буржуазных законов, а весь спектакль — служить подтверждением того, как мало в этих законах буржуазного общества подлинной человечности. Великолепно была найдена эта «точка» в спектакле. Мысль его была реализована до конца — серьезная мысль, без всякой идеализации.

### Из дневника

14 апреля 1916 г.

В. Г. Чертков смотрел «Потоп». Пришел за кулисы.

— Ни в одном театре я не получал такого удовольствия, как у вас, — сказал он.

И добрыми глазами смотрел на нас.

У нас в театре, в Студии и среди моих учеников чувствуется потребность в возвышенном, чувствуется неудовлетворение «бытовым» спектаклем, хотя бы и направленным к добру.

Быть может, это первый шаг к «романтизму», к повороту.

И мне тоже что-то чудится.

Какой-то праздник чувств, отраженных на душевной области возвышенного (какого?), а не на добрых, так сказать, христианских чувствах.

Надо подняться над землею хоть на пол-аршина. Пока.

25 апреля 1916 г.

Сегодня пришла за кулисы после II акта «Сверчка» артистка Никулина. Уже старуха.

— Хочу чаю.

И села пить.

Ни слова о первом и втором акте. Пришла после третьего.

— Очень мило поставлено. Студия — это затея Станиславского? У вас, говорят, плачут.

Пришла после четвертого.

Плачет. Прижимает руки к груди. Смотрит добрыми глазами. Всем пожимает руки, благодарит.

— Как чудесно, как хорошо вы играете. Приду, приду еще.

И не было генеральши.

И не было снисходительного постава головы.

Была добрая, растроганная старушка.

[апрель 1916 г.]

Смотрел «Потоп» Леонид Н. Андреев.

Ругал первый акт.

Хвалил второй.

Уходя в антракте в зрительный зал, сказал:

{150} — Но Чехов играет превосходно. И Хмара. Поставили очень хорошо. Этот негритянский марш, речь, хорошо.

### Из «Книги впечатлений» Студии МХТ

21 сентября 1916 г.

«Потоп»

Личность человека слагается в ряде дней, который ему устраивает жизнь. Кладет на лицо его черты и определяет его физиономию. И весь душевный склад и мироотношение вырабатываются день за днем.

И поэтому тот или другой человек естественно реагирует на то или другое событие именно так, как должен реагировать. И для человека нет заботы о том, чтобы выявлять себя последовательно, в логике черт своей внутренней физиономии. Об этом заботится сама природа, и реагирование совершается бессознательно для человека. У него есть зерно его личности. У человека бывают минуты, когда он особенно хочет жить и радостно ощущает свою причастность к живому. Он делается бодрым, добрые или злые начала выявляются с особенной яркостью.

В эти моменты человек становится вдохновенным, глаза его загораются празднично, и весь он наполняется энергичными желаниями и жаждой деятельности. Это праздничный момент.

Так и у актера.

День за днем, от репетиции к репетиции слагается образ его роли в данной пьесе.

Крупинка за крупинкой, бессознательно для актера откладывается в его душе все, что он найдет для образа.

Потом идет ряд спектаклей. И здесь продолжается работа образования зерна образа.

Но вот наступает момент, когда созрело это зерно и актеру не нужно беспокоиться о логике выявления черт внутренней и внешней физиономии образа. Сама художественная природа актера позаботится об этом.

Нужен только праздник.

Радость ощущения сцены.

Нужно наполниться «энергичными желаниями» выявлять, иначе говоря, творить.

В такой момент не нужно «играть».

Нужно только выполнять задачи образа. Нужно быть деятельным в выполнении этих задач.

Как воспитать в себе уверенность, что все это так?

Как воспитать в себе способность вызывать «творческое самочувствие?» {151} Этим вопросам сцены должна посвятить себя Студия этого года.

С этими вопросами должны мы идти к К. С.

Нет праздника — нет спектакля.

Бессмысленна тогда наша работа. И нечем тогда увлечь зрителя.

Мне не повезло. Я смотрел спектакль, когда «играли».

Навязывали принять образ.

Настойчиво старались убедить, что вот они такие, а не другие.

Играли тени прошлого.

Слабо и бледно.

И первый акт показался ненужным, длинным, бессодержательным и противным.

По рисунку второго — догадывался о том, что должно быть.

Третий сыгран хорошо.

Линии ролей ясны: у Смышляева. И задачи и непосредственность. (Не надо много шататься пьяным, даже лучше совсем не шататься во II акте.)

У Зеланда все хорошо. (В III акте больше задержаться глазами на аппарате. Хорошее лицо.)

У Баклановой только в I акте.

Во II акте она не имеет права менять в основном мизансцены: нарушается цельность ее сцены, так сказать, скульптурная законченность.

О Сушкевиче хочу сказать то же, что и Н. Н. Бромлей[[115]](#footnote-116).

Гейрот пусть поговорит с К. С. о II акте.

Он настолько холоден, что я не знаю, как и чем вызвать его темперамент.

У Бондарева и Лазарева все хорошо.

О Чехове и Хмаре писать нужно много.

Лучше я поговорю как-нибудь лично.

Они больше всех меня огорчили. Оба играют хорошо. Но не то, не то, не то.

У Миши [М. А. Чехов], помимо его воли, получается фарс.

Я знаю, как он относится к роли, ни одной секунды не думаю, что он делает это умышленно.

И тем более это меня огорчает. Я сам играю эту же роль и, наверное, в тысячу раз хуже, но пусть это обстоятельство не закрывает мне рот, и да дозволено мне будет сказать все это.

{152} Очень хочу, чтобы нашелся день, который бы мы отдали всецело «Потопу».

Е. Вахтангов.

[Октябрь 1916 г.]

Гейрот, каждый спектакль есть *новый* спектакль[[116]](#footnote-117).

Е. Вахтангов.

### «Неизлечимый»[[117]](#footnote-118)

А. И. Чебану

Очень хорошо играешь, Саша. Очень смешно, просто и искренно. Толщинка мертва. Котурны велики.

А. Д. Попову

Хорошо задумано и много прекрасных моментов (именно тогда, когда не навязываете, не объясняете и не «хотите казаться углубленным»).

Почти все чуть «по-ученически», как говорится; надо определенно наметить куски и линий кусков придерживаться, и в их границах можно импровизировать.

Декорации плохи.

Е. Вахтангов.

### Из записной тетради

25 января 1917 г.[[118]](#footnote-119)

Ты ушел от нас, наш прекрасный и благородный Учитель. Столько дней подряд мы слышали твой голос, слушали твои мудрые и простые слова, видели тебя здесь, в этом зале, на этих стульях, здесь, на сцене. Каждое слово наших ролей, каждый {153} предмет наших пьес, каждый закулисный шаг наш — воспоминание о тебе. Тебя нет среди нас, но ты в нас, настойчиво и требовательно.

Есть во вселенной загадки и таинственное. Мы не можем и никогда не проникнем в их существо, ибо, если б это удалось, они с той минуты перестали бы быть загадками и неразрешимостью — а без них нет гармонии, составляющей Вселенную. Проникнуть в таинственное и разгадать загадку — это уничтожить мир. И самое загадочное — это человек.

Случайно или естественным ходом событий приходит час, когда человек оставляет друзей своих — дорогое свое, любимое свое и уходит навсегда. Куда — разве мы знаем или разве мы узнаем?

Может быть, ты и сейчас среди нас.

Может быть, ты слышишь все, что говорим мы о тебе.

Мы не знаем этого.

И не узнаем.

Мы верим, что ты среди нас.

И тебе, только тебе говорим слова наши о тебе.

Если б мы не верили, мы не говорили бы их. И не было бы таинства и загадки, приобщающей нас к тебе. Но даже если нет во вселенной таинственного, если все тленно и прах, если нет места там, в надгробных царствах, духу человека, если и он тлен и прах, то все-таки ты жив и будешь жить до тех пор, пока ты в нас. «Мертвые, о которых помнят, живут так же, как если бы они не умирали»[[119]](#footnote-120). А ты сделал так, что мы не можем забыть тебя и не сможем до тех пор, пока мы сами не прах.

И ты будешь жить с нами до тех пор, пока не кончится час последнего из учеников твоих. И разве мы можем забыть тебя, чистый сердцем?

Ты — учитель наш.

Ты — сильный духом.

Ты — знавший красоту и чувствовавший ее в каждом пятне жизни.

Ярко, ярко до галлюцинаций мы можем увидеть тебя всего, каким ты был, ибо ты весь открывался нам.

Вот‑вот мы услышим шаги твои по железной лестнице, шаги медленные и бессознательные — шаги человека, сосредоточенного на большой и простой мысли.

Вот ты остановился там у двери, и мы знаем: ты раскрыл ее, задержался вниманием на ручке, облокотился лбом на острый угол ее и покачиваешься — и мы слышим щемящий темп вальса «Miserere»[[120]](#footnote-121), — задумался и бесконечное число раз поворачиваешь ключ в замке двери.

{154} Вот ищешь губами юмор волторны, нашел его, глаза твои прищурены, волосы упали на лоб, и ты несешь вальс волторны громко и уверенно, искрясь темпераментом юмора этого инструмента, зажигаясь кричащей тоской музыки твоего любимого товарища.

Каждый актер знает, что не существует того, что происходит с ним на сцене, и верит все-таки, что это все с ним происходит, — вот почему он может правдиво откликаться чувством на вымысел. Он верит.

Так мы, ученики его в этой Студии, знаем, что умер он, но верим, что он среди нас, и потому можем говорить так, как если бы он был с нами.

Вот наши слова к нему.

Видишь, мы помним тебя.

И ты, оторванный от нас и бессильный прийти к нам из царства душ, должен улыбнуться оттуда.

Мы хорошо знаем улыбку твою, нам не нужно ее видеть, чтоб почувствовать.

Вот ты на беседе о «Сверчке».

Суетливо бегает твой карандаш по клочку бумаги, ставит непроизвольно значки, зачеркивает их.

Вот ты положил карандаш, хлопнул им по сукну стола.

Это значит — ты остановился на чем-то. Сосредоточенно углубляешься в себя, снова берешь карандаш, делаешь им какой-то зовущий жест и говоришь нам: «Я не знаю, может быть, к “Сверчку” нужен особый подход, может быть, нужно начать репетиции не так, как всегда делали, может быть, лучше пойти сейчас в Страстной монастырь, постоять там молча, прийти сюда, затопить камин, сесть вокруг всем вместе и при свече читать Евангелие».

Ты говорил нам:

«Доберитесь до сердца Диккенса, откройте его — тогда откроется вам сердце зрителя. Только ради этой цели и стоит и нужно ставить “Сверчка”. Людям трудно живется, надо принести им чистую радость.

Когда вы берете пьесу для постановки, — спросите себя, ради чего вы ее ставите».

Разве этот завет твой можно забыть, пока существует Студия?

Видишь, мы будем помнить тебя.

Вот мы на первом просмотре тобой самостоятельной работы по «Потопу». Показываем тебе два акта. Как чутко подошел ты к далекой еще до законченности работе!

Какие мысли были у тебя, и что ты предугадывал в пьесе!

Еле сдерживая смех, прикрывая готовый вырваться смешок, радостными глазами проникаешь в существо каждого исполнителя. В самый сильный момент ты вдруг не выдерживаешь, {155} даешь выход накопившемуся смеху, падаешь со стула и, задыхаясь от невозможности побороть в себе новый подкат смеха, говоришь:

«Постойте, постойте, остановитесь, черти, на минутку».

Не бросая нити сцены, замирают исполнители на своих местах, ждут некоторое время, пока ты успокоишься, и продолжают акт.

«Ах, какие смешные люди! — говоришь ты после просмотра. — Все милые и сердечные, у всех есть прекрасные возможности быть добрыми, а заели их улица, доллары, биржа. Откройте это доброе сердце их, и пусть они дойдут до экстатичности в своем упоении от новых, открывшихся им чувств, и вы увидите, как откроется сердце зрителя. А зрителю это нужно, потому что у него есть улица, золото, биржа… Только ради этого стоит ставить “Потоп”».

Видишь, мы помним тебя.

Вот на одной из репетиций «Праздника мира».

«Не потому они ссорятся, что они дурные люди, а потому мирятся, что они хорошие по существу. Это главное. Давайте всю теплоту, какая есть в вашем сердце, ищите в глазах друг друга поддержки, ласково ободряйте друг друга открывать души.

Только этим, и только этим вы поведете за собой зрительный зал.

Не нужно истерик, гоните их вон, не увлекайтесь эффектом на нервы. Идите к сердцу».

Из своей короткой земной жизни ты сделал сказку. Последние дни твои ты мечтал о сказке:

«Как хорошо было бы поставить “Колокола”»[[121]](#footnote-122).

Ты оставил нам еще одно дело. Мы приступим к нему, помня о тебе, и каждый шаг в нем будет с тобой. И дойдет до тебя светлая песня колоколов, она донесет до тебя нашу любовь, нашу благодарность и еще раз скажет тебе, что мы помним тебя. И если правда, что мертвые, о которых помнят, живут так же, как если бы они не умирали, то ты все еще живешь и будешь жить до конца дней наших.

«Гибель “Надежды”».

«Стихийные бедствия объединили людей. Вот они собрались в кучу. Собрались не для того, чтобы рассказывать страшное, не это надо играть. Собрались, чтоб быть ближе, искать друг у друга поддержки и сочувствия. Жмитесь друг к другу добрее, открывайте наболевшее сердце».

«Калики перехожие»[[122]](#footnote-123).

{156} «Это ничего, что они устали, заблудились, что голодны и оборваны. К богу, к богу устремляйте души, у него ищите покоя измученным. Они идут к правде, они христоносцы. Вот во втором акте все они светятся от сознания в себе великой миссии — нести правду. И чем ближе вы найдете эту возможность общения с богом, тем больше вас будет понимать зрительный зал».

А вот о театре вообще:

«Не только зрелище, не только художественное воспроизведение и не только красота — у театра есть и должна быть еще одна цель — бог. Актер не только художник, но и священнослужитель».

Разве на эту задачу хватит нашей жизни?

В твоем скромном кабинете наверху есть полочка с нашими студийными книжками. И полочку устроил ты сам и каждую книжку завел сам. Их около 30… и в каждой из них мы можем найти твои замечания, пометки, обращения к нам, обобщения многих частных случаев нашей жизни. И везде, даже в маленьких строчках, ты взываешь к милосердию, к любви, к чуткости, к добрым отношениям. Каждое твое предложение или замечание имело мотивом сердце.

Вот немногое:

«Цель искусства — заставить людей быть внимательными друг к другу, смягчать сердца, облагораживать нравы».

«Человеческое начинается только с того момента, когда хоть маленькое, минимальное внимание затрачивается лично на личную жизнь каждого».

«Не поддавайтесь ложному стыду и хоть немножко поузнайте, как живут те люди, которые несут за вас черный труд, а если попытаетесь внести какую-нибудь капельку удовольствия в их жизнь, то поверьте, что эта капелька не пропадет».

«Если все стены, вся Студия будут пропитаны своим трудом, приложенным для ее улучшения, вы увидите, как тут вырастет вся Студия, как она будет ценима и уважаема и как каждому будет оскорбительно чье-либо легкомысленное или невнимательное поведение».

«Устыдитесь своего маловерия, вычеркните его поскорее, скорее осмотритесь, поглядите друг другу в лицо, почувствуйте, что вас уже нешуточная группа, не слюнями склеенная, а чем-то покрепче, чаще ощущайте друг друга, скорей бейте заклепки на скрепах нового корабля “Студия”».

«Приобретаешь тем больше, чем больше жертвуешь. Это не из хрестоматии, а из жизни».

«Помните только, что вам надо поскорее почувствовать себя сильными единением между собой и сильными единением с тем, что вас создало, — Художественным театром. И поскорее — так чует мое сердце».

### **{****157}** Ю. Завадский Воспоминания[[123]](#footnote-124)

[…] У меня, как и у многих моих товарищей тех лет, когда это происходило, — в памяти на всю жизнь остался Сулержицкий, показанный и рассказанный нам Вахтанговым.

Для Вахтангова Сулержицкий — «Сулер», как ласково звали его близкие, — был явлением огромным, может быть, в каком-то смысле не менее дорогим, чем сам Константин Сергеевич Станиславский, к которому, как всем нам известно, Евгений Богратионович относился как к божеству, как к существу — явлению высшего порядка. Сулержицкий был проще, ближе, доступнее, чем Станиславский, для Вахтангова, и, что самое важное, Вахтангов имел возможность наблюдать его даже тогда, когда Сулержицкий об этом не знал.

И вот об этих своих наблюдениях Вахтангов рассказывал нам — и он не просто рассказывал, он нам показывал Леопольда Антоновича.

Мы знаем, что такое показ пародийный, когда подсмотрены какие-то внешние характерные повадки или манеры изображаемого, и эти несколько характерных признаков, немного утрированных, вызывают улыбку и восхищение, если они точно и остроумно подмечены.

Вахтангов ни на секунду не пародировал Сулержицкого. Он пытался как бы пребывать несколько минут в нашем присутствии самим Сулержицким, он как бы играл Сулержицкого по школе Станиславского, он жил сущностью, ритмом Сулержицкого, так, как он их чувствовал.

Он нам показывал Сулержицкого в те моменты, когда тот, думая, что он совершенно один, бродил по пустому помещению Первой студии Художественного театра — той студии, где зародился «Сверчок на печи», где начинали Михаил Чехов, Вахтангов, Сушкевич и многие замечательные артисты и режиссеры, прославившие потом школу Станиславского…

Нам ясно представлялась пустая, почти темная студия, горит какой-то дежурный свет, и вот в этом пустом, опустевшем помещении (это ведь особое ощущение — опустевшего театра) бродит или где-то сидит в углу Сулержицкий.

Вот он поднялся, вот он, прищурившись, почти закрыв глаза, остановился, покачиваясь и что-то мурлыча про себя, что-то не то произносит, не то напевает, потом ухмыльнулся, потом двинулся дальше и снова остановился. Вот он так живет, ходит, бродит, мечтает, воображает, сочиняет часами.

Таким возникал он у Вахтангова. Его показ, его пребывание в образе продолжались дольше, чем обычные пародийные показы, иногда минут Десять — пятнадцать. Это ведь очень большое время с точки зрения сценической. Он показывал Сулержицкого в этом ритме бессонной ночи — бессонной, но творческой ночи. И до, и после этого показа он много рассказывал о Леопольде Антоновиче — о Сулере.

### **{****158}** А. И. Чебану[[124]](#footnote-125)

3 августа 1917 г.

Саша, дорогой!

Был в Москве. Получил твое чудесное письмо и вот очень благодарю тебя. Легче жить, когда сближаешься с хорошим человеком. Ты и лучше, и чище, честнее меня — тем более мне ценно и трогательно твое товарищеское доверие, и если я по существу своему дурной вообще, то к тебе, я знаю и убежден, я никогда не буду дурным. Так у меня всегда к людям хорошим. Там, где я в борьбе с самим собой, в постоянной и мучительной борьбе, почти всегда бываю в конце концов побежденным, я никогда не даю победить себя в отношениях к таким, как ты, даже и тогда, когда я не мил им. Я человек восторженный, я много могу наговорить тебе. Сдерживаюсь и перехожу к объективному.

Санаторий закрывается 12‑го. Публика начинает разъезжаться. Вчера уехала Карлуша [К. К. Чехова]. Мишка [М. А. Чехов] осиротел, но грустным не выглядит. По обыкновению немножко истеричен и возбужден. Я думаю пробыть до конца, хотя не очень в этом убежден. Я писал тебе, что Василий Федорович умер[[125]](#footnote-126). Меня это как-то очень поразило. Быстротой ли, быстрой ли сменой впечатлений от него: уезжал я — он еще похаживал у бильярда и бил мух, приехал я — говорят, умер. А всего прошло две недели.

В Москве вся Кавказская труппа[[126]](#footnote-127). Все они в восторге от поездки и рассказывают феерии. В Студии гонят декорации «Двенадцатой ночи»[[127]](#footnote-128). К. С. накрутил такого, что страшно. Будет красиво и импозантно, но никчемно и дорого. Уже обошлось 6 тысяч. Это с принципами простоты! «Ничего лишнего, чтобы публика не требовала у нас постановок дорогих и эффектных…» Странный человек К. С.! Кому нужна эта внешность — я никак понять не могу. Играть в этой обстановке будет трудно. Я верю, что спектакль будет внешне очень интересный, успех будет, но шага во внутреннем смысле эта постановка не сделает. И система не выиграет. И лицо Студии затемнится. Не изменится, а затемнится. Вся моя надежда на вас, братцы росмерсхольмцы[[128]](#footnote-129)! {159} Чистой, неподкрашенной, истинной душой и истинным вниманием Друг к другу, в полной неприкосновенности сохраненной индивидуальности, с волнением, почти духовным, а не обычно сценическим, с тончайшим искусством тончайших изгибов души человеческой, с полным слиянием трепета автора должны вы все объединиться в этой пьесе атмосферой белых коней и убедить других, что это хотя и трудное искусство, но самое ценное, волнительное и первосортное.

Это шаг к мистериям. Внешняя характерность — забавное искусство, но к мистерии надо перешагнуть через труп этой привлекательности. Мне, наверное, потому и нравится твоя манера играть доктора в «Неизлечимом», что ты там оставил и свой голос и свои интонации. Через себя и утверждая себя, надо идти к образу. А у нас идут от себя в полном смысле этого «от».

Я люблю театр во всех видах, но больше всего меня влекут моменты не бытовые (их я тоже люблю, если есть в них юмор или юмористический трагизм), а моменты, где особенно жив дух человеческий.

Мир и ссора у елки — в «Празднике мира». Сцены II акта «Потопа». Пауза паники «Потопа». Весь «Росмерсхольм». Вторая половина IV акта «Сверчка». Сцена Тобби на колокольне в «Колоколах», «Калики». В этом смысле ничего не нахожу в «Гибели», и постольку, поскольку «Двенадцатая ночь» в частностях не блестящий масленичный каскад (тоже юмор!), я не вижу в «Двенадцатой ночи» возможности шагов в духовную (а не чисто художественно-сценическую) область театра.

Смутно это все и… главное, совсем не в плане письма: а я собирался сообщить новости. Их, в сущности, нет.

Откуда ты слышал про «Трагедию любви» Волькенштейна[[129]](#footnote-130)? Мне эта вещь [«Трагедия любви»] никогда не нравилась. Четыре действующих лица работают, кажется, четыре акта нестерпимо скучно. Будь бы покороче, ну, два акта, еще ничего.

[…] Мои приедут к 1 сентября. Сергей уже ездит верхом и на седле и без оного. Дома у меня начинают ремонт.

[…] Кончается бумага. Целую тебя, дорогой. Почитай Росмера. Обнимаю тебя.

Твой Женька.

Соды не пью. Мяса не ем. Курю мало. Поправляюсь тоже мало.

### **{****160}** Из дневника

Июнь 1918 г.

6, 7 и 8 июня все вечера до поздней ночи провел у Константина Сергеевича: читал он нам (Бирман и Чебану) свои лекции. И мы — нахалы — поправляли ему план и давали советы. Он — большой — слушал нас и верил нам.

### К. С. Станиславскому

Щелково, 9/22 июля 1918 г.

Дорогой Константин Сергеевич,

Б. М. Сушкевич известил меня, что Вам нужно сейчас дать распределение ролей «Каина» и «Шоколадного солдатика»[[130]](#footnote-131). Я позволю себе написать относительно тех ролей, которые более или менее определились. На некоторые роли я не вижу еще исполнителей и прошу Вас помочь мне.

«Каин»

Адам — Знаменский, Массалитинов.

Каин — Леонидов.

Авель — Попов С. В.

Люцифер — Хмара.

Ангел — ?

Ева — Шевченко, Шереметьева.

Ада — Соловьева.

Селла — Ребикова, Тарасова.

У Селлы всего три реплики.

1. Молитва в 4 строки.

2. Над убитым Авелем монолог в 12 строк.

3. 3 строчки в конце.

Мне кажется, что она самая молодая из этой семьи. Поэтому я назвал Ребикову.

Ангел появляется в конце пьесы для того, чтобы наложить печать на чело «Каина» («Да огражден ты будешь от рук убийц». *К. «*Нет, лучше смерть». *А. «*Ты должен и будешь жить. Твой грех неизгладимый. Иди, исполни дни свои и впредь не омрачай их новыми грехами»). Исполнителя пока не вижу. (Голляк слаб вообще, лицо у него есть для этого и голос… м. б. Ершов.)

Со мной говорил Владимир Иванович.

(Он здесь с Екатериной Николаевной) [Немирович-Данченко].

{161} — Кто у Вас Люцифер? — спросил он.

— Некому дать, кроме Хмары.

— Ну, вот видите. А разве есть Люцифер лучше Качалова?

Ниже я позволю себе рассказать о беседе с Вл. Ив.

Что касается «Шоколадного солдатика», то, говоря откровенно, Константин Сергеевич, со мной что-то произошло. Раньше я очень увлекался этой пьесой, а сейчас почему-то остыл к ней и мне кажется она ненужной. Болеславский и Сушкевич очень настаивают, чтоб я не оставлял ее. И как мне быть — не знаю.

Состав мне видится такой:

Петков, майор болгарской армии — Павлов, Хмара, Сушкевич.

Катерина, его жена — Шереметьева.

Райна, их дочь — ?

Сергий, офицер болгарской армии, жених Райны — Гейрот, Вырубов.

Блюнчли, швейцарец, шоколадный солдатик — ?

Лука, служанка — Попова А. И.

Никола, слуга — Дикий.

«Шоколадного солдатика» пламенно хочет Болеславский. «Это *моя* роль», — говорит Сушкевич. Я не знаю Бор. Мих. как комедийного актера. Внешними данными он как будто подходит. «Мужчина лет 35, роста среднего, изяществом не отличается, плечист, крепко сложен, голова кругловатая, упрямая, волосы короткие, ясные голубые глаза, добрый рот, безнадежно “прозаичный нос”» — ремарка Шоу.

Внутренний смысл этой ремарки как будто дает возможность найти элементы в Бор. Мих. Меня смущает вопрос о юморе, который непременно должен быть у исполнителя. Может быть, у Бор. Мих. и можно его найти.

Шоколадный солдатик — европеец и резко выделяется среди остальных — болгар, культуру которых Шоу едко высмеивает. (Едко, но весело. Хотя не очень добродушно.)

Райна — гордая красавица, притворяется возвышенной натурой, а в сущности маленький и испорченный — иногда циничный человек. На эту роль настойчиво просится Бромлей, как это ни странно. Может быть, это Сухачева… Совершенно никого не вижу.

Мать Райны, по ремарке Шоу: «40‑летняя, властная, энергичная женщина. Она могла бы служить отличным образцом фермерши, но она желает изображать венскую аристократку, Для чего рядится в роскошные вечерние туалеты при всех обстоятельствах жизни и во все часы дня и ночи». Я вижу больше Шереметьеву, чем Шевченко.

{162} Владимир Иванович сказал: «Вот сейчас Студия выбирает пьесы и распределяет роли. Эти пьесы когда-нибудь пойдут в театре. А между тем, ни я, ни художественный совет театра не принимал участия ни в том, ни в другом. Разве это нормально? Мысль Константина Сергеевича — чтоб пьесы готовились в Студии и пропускались на публике в Студии — чудесна, но театр должен знать и принимать участие в выборе пьесы и в распределении ролей, раз эта пьеса пойдет в театре».

Потом Вл. Ив. высказал такую мысль — «Театр может и должен дать 4 постановки в год. Силы и актерские и режиссерские в театре есть для этого. А между тем выполнить этого театр не может, потому что он неминуемо считается с работами Студии и не может занять тех, кто ему нужен. Немножко определился Вахтангов, скажем. Ему можно было бы дать подготовительную работу: довести пьесу до такого-то определенного момента, а между тем этого нельзя сделать, потому что скажут — он нужен для репетиций в Студии. Так же Хмара, так же другие… С трудом можно было получить Сулержицкого. Когда я говорю об этом Константину Сергеевичу — он волнуется».

Мне казалось, что Вл. Ив. говорил все это с большой сдержанной болью и грустью.

Корректно, в рамках мне позволительных, я осмелился сказать так:

«Вл. Ив., если б театр объявил пьесу, в которой были бы заняты все студийцы, то Студия приняла бы это как должное и первое. Никому и в ум не пришло бы освобождаться от ролей ради пьес Студии. Студия нашла бы выход другой: она приноровила бы и свой репертуар и часы работы так, чтобы это не мешало театру и не остановило жизни Студии».

На это Вл. Ив. ответил:

«М. б., так поступили бы старые студийцы, а молодежь — нет. В воспитанность центральной группы я верю и много раз на деле убеждался в ее прекрасном отношении к театру».

Простите, дорогой и любимый Константин Сергеевич, что я утомил Вас длинным письмом. Я старался быть кратким.

Простите и за бумагу — но здесь нет лучше.

Через 2 дня я уеду в Москву совсем и постараюсь определиться в лечебницу: диетический стол санатория очень плох и пользы я получил мало.

Желаю Вам здоровья, покойного отдыха, сил и мира в душе. Берегите себя для нас, единственный и любимый.

Кланяюсь Вам низко.

Любящий Вас Е. Вахтангов.

### **{****163}** Олег Леонидов. «На пути к романтизму»[[131]](#footnote-132)

Первая студия МХТ в настоящий момент горит и волнуется объединившей всех ее артистов идеей — поставить у себя на сцене байроновскую мистерию «Каин».

Мысль об этой постановке принес в Студию артист Художественного театра Л. М. Леонидов. Он прочел «Каина» в художественном совете Студии, и чтение, и сама мистерия произвели такое сильное впечатление, что вопрос о постановке ее тотчас же был решен. Начали сравнивать различные переводы «Каина» и остановились на бунинском, как на позднейшем, наиболее сценичном и вернее других передающем дух великого произведения.

Постановка его поручена Е. Б. Вахтангову. И он теперь все досуги проводит за «Каином»: намечает исполнителей, ищет форм, в какие могла бы вылиться эта постановка, соответствующих настроений в себе, как в режиссере, и тех путей, по каким надо будет повести исполнителей, чтобы «Каин» дошел до публики.

Пока роли в мистерии предположительно расходятся так: Каин — Леонидов, Люцифер — Хмара, Ева — Шевченко, Авель — Попов [С. В.]. Много ролей еще не роздано.

«Каин» пойдет в музыкальном сопровождении, и на эту сторону постановки обращается особое внимание — музыка к мистерии явится, вероятно, коллективным трудом нескольких видных московских композиторов с участием и «присяжного» композитора студии — Рахманова.

Постановка «Каина» будет осуществлена, по словам Е. Б. Вахтангова, впервые в России. Поэтому для будущей работы нет никаких образцов, нет никаких положительных или отрицательных, но уже готовых форм, и пока они только могут «предчувствоваться».

Особенную трудность постановки составляет реальная сторона мистерии: как ее выявлять, в каких, например, одеждах играть «Каина»? Чтобы дать зрелище «исторически», можно нарядить артистов в шкуры, но у режиссера является большое опасение, что эта «историчность», этот реализм не передадут самого главного — то есть Байрона.

Режиссеру кажется, что самым важным в его задаче является не реальность форм, а достижение внутренней напряженности действия. Как этого достигнуть — вопрос спорный. Может быть, придется прибегнуть к полной неподвижности всех действующих лиц, может быть, будут отброшены решительно все реальные жесты исполнителей, все их «физические действия»: жертвоприношение, хождение по сцене и т. д.

Но для того, чтобы от публики не ускользал ход мистерии и ее развитие в месте и во времени, есть мысль ввести роль «чтеца», который и будет произносить все ремарки автора: «Уходят» и т. д. А на сцене будет идти вся мистерия целиком, без этих перерывов в действии. Но в то же время актерам придется найти те формы и те интонации, какими бы они могли передать все величие, всю пышность и всю поэтическую сторону тех или иных ремарок, избегая физического действия.

{164} Вообще всю постановку предполагается выдержать в духе большой внутренней напряженности, создать праздник в душе актеров, достигнуть полного созвучия музыки, звучащей в мистерии, той музыки, какая должна звучать в душе исполнителей. И есть опасение, что от реализации мистерии, от придания ей обычных сценических форм, обычной театральной внешности исчезнет то громадное впечатление, какое производит «Каин» в чтении.

Ведь каждый из нас, читая его, по-своему представляет себе происходящее. И в задачу режиссера — в задачу трудную и, может быть, неодолимую, входит постановка мистерии именно так, чтобы любой зритель, читавший ее, не разочаровался, найдя на сцене не то, что давало ему чтение, ощутив не те чувства и не те переживания, какие раньше родились у него в душе от «Каина».

Оттого не решен еще в студии и вопрос о декорациях. Весьма возможно, что реальных обычных декораций в постановке «Каина» дано не будет: во всяком случае, пока они режиссеру не представляются. И он хочет постановкой «Каина» сделать первый шаг студии к романтизму.

Может быть, вместо декораций будут даны одни сукна, может быть, будет показано что-нибудь совсем новое — хотя бы световые декорации. Точно так же в студии постараются найти какие-нибудь специальные новые музыкальные инструменты, звуки которых гармонировали бы со всем характером постановки.

Да и для оркестра будет найдено какое-нибудь новое место — не у рампы, не за сценой, а где-нибудь еще, так, чтобы публика не только слушала музыку, но была весь вечер «окутана» ею.

Но все это — период «мечты» о пьесе. Она еще только «вынашивается», но пока не репетируется.

Постановка «Каина» знаменует собой появившуюся в последнее время в студии потребность в романтическом репертуаре, в чем-то возвышенном. Очевидно, вся предыдущая работа студии невидимыми путями создала эту напряженную творческую атмосферу.

Время постановки «Каина» еще не определено, но есть основание надеяться, что он будет показан в этом сезоне.

Конечно, сейчас нет возможности определить, к каким победам или поражениям придет студия в этой мистерии, но, несомненно, что работа над нею будет, может быть, самым значительным и даже поворотным моментом в жизни студии.

### **{****165}** Как отдыхали студийцы[[132]](#footnote-133)

[Август 1918 г.]  
(Из одного письма)

Ах, Олег Леонидович, я только сейчас понял, почему у Вас был такой лукавый глаз, когда я рассказывал Вам, как покойный Л. А. Сулержицкий умел устраивать студийцам их свободный час — лето. Я вовремя остановился все-таки и многого Вам не досказал: я понял, что Вы комбинировали статейку в Ваш журнал.

Боже мой, какие трудные люди эти журналисты!

Да, и еще. Я дал Вам просмотреть 15 снимков, 15 зафиксированных моментов нашего прекрасного дня, а Вы возвратили только десять.

Уж не собираетесь ли Вы поместить их в Ваш «Свободный час»? Пожалуйста, верните, пожалуйста, Олег Леонидович.

А вдруг Вы их потеряли!

Особенно мне будет жаль ту карточку, где Леопольд Антонович спят с косой… Кстати, мы ведь косьбой занимались не меньше, чем пилкой дров. Сначала было трудно, — а потом хорошо. Это у нас называлось «выходить на каторжные». И вы ведь подумайте, мы целый день работали. Там на чудесном берегу Днепра. Мы ехали туда отдыхать и сразу, с первого же дня «выгонялись» на работу! Правда, странно? А не покажется ли Вам странным и то, что мы возвращались в Москву бодрыми, крепкими, черными и веселыми, хвастались бицепсами, мозолистыми ладонями и загаром. А наши парусные лодки, «канонерки тройного расширения», истомные солнечные ванны, серенады с мандолиной, парады и праздники! Ах, если б Вы посмотрели на нас, когда мы тащим на себе бочку с водой, или когда мы жнем, или когда безропотно пять верст — до пристани — ведем лодку на бечеве, или когда мы работаем лопатами и снимаем холмик, не попадется ли нам древняя утварь!

Или когда поим лошадей, строим «вигвам», складываем стены! Я не хочу, не хочу писать Вам об этом подробно, потому что не доверяю Вам. А если сейчас вскользь вспомнил, так это потому, что наше теперешнее лето слишком не похоже на те умершие навсегда дни. Будет ли лучше когда-нибудь? Когда {166} люди перестанут убивать друг друга! Когда они будут радоваться солнцу!

Кстати, добудьте мне хоть фунт масла, а я услужу Вам в свободный час сахаром. Калоши я достал. Спасибо. Они (или оне, как?) немного велики, но я заложил в них газеты. Итак, верните карточки и ни одной строчки не печатайте.

Слушайте, а ведь я Вам, коварный, не доверяю: чего доброго, Вы и эту записку мою напечатаете.

Уж извините, если я подпишусь так:

Иванов.

### Чего мне хотелось бы достигнуть в «Росмерсхольме»[[133]](#footnote-134)

[1918 г.]

1. В игре актеров.

2. В обстановке, декорациях и мизансценах.

3. В трактовке.

4. В главной линии пьесы в связи с ее содержанием.

5. В кусках пьесы.

6. В общем настроении.

7. В впечатлении на зрителей.

8. В образах.

9. В спектакле.

10. В репетициях.

Актеры

Мне, естественно, хотелось бы достигнуть того, что, по-моему, является идеалом для актера. В двух словах нельзя определить эту вершину достижений.

Главным моментом в этом смысле считаю создание таких условии, при которых актер может сохранить в полной мере «лицо свое», условий, при которых актер, входящий на сцену, совершенно не будет знать, как зазвучит у него сегодня такая-то фраза, такое-то место. Даже приблизительно. Чтоб он был совершенно убежден и покоен, чтоб он до конца, до мысли и крови оставался самим собой и даже лицо свое, по возможности, {167} оставил бы без грима. Только чуть-чуть подчеркнуть на лице своем важные черты и убрать то, что мешает. Почему Росмер не может быть с лицом Хмары? Почему Кроль не такой лицом, как Лазарев? Или Ребекка не точь‑в‑точь такая, как Ольга Леонардовна [Книппер]. Она моложе Ольги Леонардовны — вот и все. Это и только это можно дать лицу Ольги Леонардовны, и то не наводя молодости, а убирая то, что старило бы Ребекку. Поменьше заботы о париках. Их избежать совершенно. Даже Леониду Мироновичу [Леонидову], хотя по ремарке ему полагаются длинные волосы.

Лицо, богом данное, голос, богом данный. Исполнитель должен быть преображен через внутреннее побуждение.

Основным условием будет *вера, что он*, актер, поставлен в условия и отношения, указанные автором, что *ему* нужно то, что нужно персонажам пьесы. Если актер хорошо поймет образ, который ему нужно играть, и *поймет*, что шаги, указанные автором, логичны и не могут быть иными, если затем актер *соблазнится* мыслью самому побыть в этих условиях, если он *полюбит* (без сочувствования) что-то в пьесе и роли, если, наконец, он будет *убежден* в том, в чем убеждено данное лицо пьесы, и *ощутит потребность* провести несколько часов в атмосфере Росмерсхольма и *приготовится к празднику*, который дает творчество, — он будет уже преображен и не утеряет лица своего ни в чем.

Я не хочу, чтобы актер всегда одинаково сильно или одинаково пониженно играл такое-то место своей роли. Я хочу, чтобы естественно, сами собой сегодня возникали у актеров те чувства и в той степени возбужденности, в которой он сегодня будет правдив.

Если сегодня сравнительно со вчерашним такое-то место выйдет бледным, — но зато оно будет правдой, оно будет бессознательно логично, и в общем правдивом течении это место не будет опущенным.

Самое ужасное, когда актер хочет повторить вчерашнее удачное или когда он готовится к сильному месту. В большинстве случаев эти сильные места есть самовыявление, то есть реагирование на причины, вне меня стоящие, и реагирование это в данной форме совершается в силу того, что я именно такой, а не другой, что я в смысле формы и силы ответа моего чувства на вне меня стоящую причину иначе и *не могу* реагировать. Как же к этому можно готовиться и как можно вспоминать и желать повторения вчерашней, хотя бы и удачной формы.

Мне хотелось бы, чтобы актеры импровизировали весь спектакль.

Ведь они знают — кто они, какие у них отношения к другим действующим лицам, у них есть те же мысли и стремления, {168} они хотят того же, так почему же они не могут жить, то есть действовать.

Ничего не заштамповывать.

Каждая репетиция есть новая репетиция.

Каждый спектакль — новый спектакль.

Актер должен: 1) *знать, что и для чего он сейчас делает на сцене*;

2) должен «*иметь прошлое*»;

3) должен вырастить на репетициях *верные отношения* к другим действующим лицам;

4) должен *желать и действовать* так, как указано автором (причем считается объясненным, что желания и действия эти приняты актером как единственно возможные и логичные для данного образа);

5) должен *знать текст*.

*Больше ничего*. И это я утверждаю и берусь доказать, если это нужно. Пока же мне кажется, что нам, воспитанным в Художественном театре, это очевидно и доказательств *не требует*.

*Все репетиции* должны быть употреблены на:

1) тонкий, кропотливый и творческий *разбор текста* (главная мысль, подтекст);

*2) определение задач и кусков* (что и для чего);

3) складывание отношений (ибо репетиция — день жизни образа, ряд дней образует личность);

*4) органическое выращивание у себя* на время репетиции такого мироотношения и миропонимания, как у данного образа.

Итак, я вижу группу людей, *подготовленных* на ряде репетиций

к верным отношениям друг к другу,

к допьесному багажу,

к стремлению осуществить свои желания.

к знанию внутренней и внешней стороны пьесы.

Эта группа сегодня, для своего праздника, берет ситуацию автора и *осуществляет* свои стремления. На пути к осуществлению каждый встречает препятствие и старается его победить. Некоторые побеждают, некоторые побеждены. Пусть победивший будет радостен оттого, что он победил, а не потому, что нужно играть радость.

Пусть побежденный будет скорбен оттого, что не осуществились его стремления, а не потому, что нужно играть скорбь. Пусть радость и скорбь приходят сами и в такой силе и степени, в какой *сегодня* возможно для исполнителя.

Мне хочется, чтобы актеры были *серьезны* в этих стремлениях, а не притворялись стремящимися. Мне хочется, чтобы им органически нужно было то, что нужно их героям. *Им. Органически. Нужно*. Все три слова здесь важны и равноценны.

Покойно и убежденно, стремясь к главному своему, я сказал {169} бы — к цели своей жизни, актеры бессознательно перевоплощаются, и зрители, со стороны их наблюдающие, сами уже определяют, какие они. Не надо на сцене своим поведением показывать: вот я какой по моему замыслу.

Мне хочется, чтобы Хмара увлекся мечтой сделать «всех людей счастливыми», пробудив в них желание к этому.

Мне хочется, чтобы О. Л. [Книппер] поддержала эту мечту Хмары и помогла бы осуществить ее и указала бы ему пути к осуществлению (оставить Росмерсхольм, жить, действовать, работать).

Мне хочется, чтобы Леонид Миронович [Леонидов] почувствовал, что теперь время принести свое на алтарь освобождения и, проходя мимо Росмерсхольма, зашел бы к ученику своему Хмаре толкнуть и его на этот великий шаг, а там встретился бы с лицами, о которых он мало знает. Наконец, он даже и не должен знать, кого он там встретит.

Мне хотелось бы, чтобы Лазарев искренно и любовно спасал своего друга Хмару от лап этой ужасной женщины, способной кого угодно околдовать, от О. Л.

Мне хотелось бы, чтобы Чебан[[134]](#footnote-135) воспользовался случаем поизмываться над Хмарой, который испортил ему жизнь и который сам теперь в положении, когда могут и его заклеймить.

Мне хотелось бы, чтобы Шереметьева за всем наблюдала и на самом деле строила бы свои глубокомысленные построения и решения обо всем, что она увидит, ничего заранее не зная.

Мне хотелось бы, чтобы все исполнители в день спектакля «Росмерсхольма» ничего с утра не делали театрального и не вызывались бы на репетиции других пьес.

Мне хотелось бы, чтобы «Росмерсхольм» шел не чаще одного раза в неделю.

Чтобы исполнители любили этот свой спектакль и чувствовали бы праздник, когда наступит день его.

Чтобы ждали его, как со страстного четверга ждут пасху — воскресенье.

Декорации, обстановка, мизансцены

При всем желании увидеть писаные декорации — я не могу этого сделать.

Даже построенных я не вижу.

Ни Бенуа, ни Добужинский, ни Симов. Ближе всего Крэг.

Тяжелые, мрачные и жуткие складки сукон.

Но это не школьные сукна.

И не условные сукна.

Это не «принцип постановки».

Это — факт.

Это есть на самом деле.

{170} Это сукна Росмерсхольма.

Сукна, пропитанные веками, сукна, имевшие свою Жизнь и историю.

В них тишина и порядок, в них строгость и стойкость, в них жестокость и непреклонность.

И дедов, и прадедов, и отца Росмера видели эти сукна. Их касалась нежная и беспомощная рука Беаты.

Гобелены и портреты, поблекшие и строгие, смотрели с этих стен-сукон на многие поколения.

Всегда царили здесь один дух и одна воля. И эти тяжелые диваны, столы, кресла — массивные, наследственные, хранящие молчание, — они только потому так неподвижны и только потому не умирают от стыда за единственного выродка в роде Росмера, что тело их деревянное и они не могут двинуться.

Но вы чувствуете, как мрачно опущены ресницы глаз их души и с какой безнадежностью молчат эти свидетели былого величия.

И сукна и вся старина мебели мрачно переносят это легкомысленное новшество — эти цветы, яркие и наглые, появившиеся после смерти их настоящих господ, не дерзающие раньше даже заглянуть в этот сумрак и покой…

Ох, если бы *увидели* это старики…

Большая массивная комната. Ничего нового, кроме цветов. Все, как было, только за окном теперь почему-то радостно, и окна теперь почему-то открыты, и пахнет теперь не только старинным деревом и сукном, новый примешан аромат — аромат садов и полей.

И когда в этой комнате зажигают лампу, становится еще темнее и мрачнее. Только острее пронзают мрак у потолка неподвижные суровые глаза портретов и неотступно глядят на светлое пятно — круг у лампы, где ярко и мягко видны только лица чем-то новым взбудораженных новых людей.

Скрипят тогда на своем языке диваны и кресла. Понимают друг друга.

Шуршат и шелестят тогда складки древних сукон.

И когда горит лампа, чуть видны контуры мебели и складок. В небольшом пространстве света — лица людей, особенно глаза, и чуть-чуть контуры их одежд, даже совсем не видно одежд. А сверху острые глаза портретов.

Лица Росмера и Ребекки — тонкие и бледные, отражающие малейшие изгибы души и мысли. Глаза их — живые и страшные от полноты стремлений, страшные оттого, что жутко видеть такое перевоплощение у актера, и вместе с тем радостно волнующие, ибо это глаза не лгущих, а поверивших.

А когда светло в этой комнате, то шумливо шарахнулись сукна, и мебель, и портреты от яркого света, застыли, скрыв {171} лицо свое, повернувшись спиной, уткнувшись в стены, углы и складки, — чтобы не видеть позора, который несет им этот наглый и осмелевший свет, чтобы заткнуть нос и не слышать этого проклятого аромата новых цветов.

Ничего, этим людям не уйти отсюда.

Пусть Ребекка вяжет — она свяжет себе саван.

Пусть она поливает эти крикливые красные и желтые цветы — она вырастит себе венок.

Пусть Росмер забыл свои изыскания и родословную — он или вернется к ним или умрет.

Пусть он проводит дни свои с этой колдуньей, чужой и темной женщиной, — ему будет плохо, когда он вспомнит Беату.

Пусть они верят в свою чистую совесть — придет день, когда эти отступники почувствуют, что значит забыть нас.

Пусть они, жалкие, мечтают уйти отсюда в какую-то кипучую жизнь — они не знают, что встретят белых коней.

Мы уже чувствуем на себе трепетание тени от крыльев их.

Мы уже ощущаем холодок и слышим приближенье их.

Так думает Росмерсхольм — мертвый и отживающий, застывший и мстительный.

И вот Ребекка вышила себе саван.

И вот цветы — пучок в со могилу.

Вот идет умирать и Росмер, ибо помутилась-таки его совесть.

Вот промелькнули белые кони. Ага…

И торжествует мертвый Росмерсхольм.

Скрипят вздохнувшие свободно диваны, столы и кресла.

Злорадствует шелест складок сукон.

Поблескивают глаза портретов.

Слава старым богам — мы освободимся от нечисти.

Сейчас возьмут их белые кони.

Они сражены, эти жалкие и маленькие, дерзнувшие посягнуть на наше…

Что это?

Почему же они так светятся и так лучезарны, эти приговоренные к смерти люди?

Почему празднично окутывает эту женщину саван, и чему радуются цветы в руках ее?

Почему он, ликующий, обнимает ее и идет к страшному мостику такой освобожденный, решительный и просветленный?

И сукна, и диваны, и столы, и кресла, и гобелены, и глаза портретов недоуменно, растерянно, испуганно застывают на пороге своего намерения торжествовать.

И ярче и дерзче гуляет по их глупым обманувшимся и застывшим лицам золотое и легкое солнце.

{172} Радостно тянутся к окну головки красных и желтых цветов.

Убирайте сукна, вытаскивайте мебель, снимайте портреты — они умерли, они — трупы.

Они не пережили дерзостного полета. Белый конь приходил для них.

Трактовка

Кратко и просто.

«Это поэтическое произведение, трактующее о людях и их судьбе».

Так сказал сам Ибсен.

Вот стоит благородный, но беспросветно застывший в своем благородстве, не творящий жизнь, из века в века повторяющий дни свои — Росмерсхольм.

Доживает в нем последний бездетный лист когда-то мощной ветви Росмеров — Иоганнес Росмер. Живет с бледной и нежной, болезненно-страстной женой Беатой.

В нем убили пробудившееся было, под влиянием Ульрика Бренделя, сознание, и он тихо и скромно сидит за книжками с гербами и родословными.

Он плохой муж, очевидно, ибо эта странная Беата всегда почему-то уходит от него огорченной.

Да, он не может дать ее чувственности ответа.

Да, ей тяжело. Но тяжело и ему.

Но в остальном все тихо и мирно, как всегда.

Но вот появляется Ребекка.

Ей нравится этот пастор-аристократ.

И ей, женщине необузданной, нужно добиться своего. Но пастор не видит ее страстных глаз и не понимает ее немного дерзких, вызывающих, будто случайно оброненных фраз.

Доверчиво посвящает ее в мир своих мыслей. Доверчиво берет у нее книжки, новые и интересные, доверчиво заражается иными чувствами. Просыпается в нем то, что когда-то бросил ему Ульрик Брендель. Загорается от мыслей, раньше ему никогда не приходивших. Благородно и деликатно делится с ней новым летом души своей.

Ребекка побеждена. Личные желания сами собой уходят. Высокий дух Росмера облагородил ее.

Она мечтает уже вместе с ним.

И пробуждает в нем уверенность, что Росмер может и должен осуществить сам то, о чем мечтается.

Росмер должен уйти из Росмерсхольма и вцепиться крепкими руками в жизнь.

Как же быть с Беатой?

Она балласт.

{173} Ребекка убирает ее своим, который она не считает греховным, способом.

Теперь Росмер свободен и может идти.

Она поможет ему.

Первое, что он должен сделать, — это объяснить своим старым друзьям, в лице Кроля, что он теперь не их.

Трудно это сделать Росмеру.

Но вот случайно, роково заходит к нему его бывший учитель Брендель, тоже мечтатель и тоже недеятельный, как и он. Брендель рвет со своим одиночеством (духовный Росмерсхольм) и идет «вцепиться в жизнь».

Да, колебаться не надо.

Сейчас же надо поступить так, как убеждает его Ребекка.

И он сказал это страшное слово Кролю.

Кроль потрясен и ушел огорченным и возбужденным.

Это понятно. Но Росмер убедит их всех и они поймут.

Но Ребекка знает, что означает и что последует за этим разрывом.

И готовит поддержку Мортенсгора. Правда, это нечистоплотный человек, но разве важна чистота средств, если и без нее этими средствами достигается торжество правды?

Кроль ушел, вспомнив Беату и белых коней.

Мортенсгор ушел, напомнив о Беате.

Росмер зашатался. Ребекке надо торопиться. Скорей, скорей спасать дело.

Иначе погибнет их духовное дитя, рожденное в духовном браке.

Но Росмера спасти нельзя: у него, как он говорит, отравлена совесть, ибо им вызван белый конь, приходивший за Беатой.

Не сломить ей, жалкой своим темным прошлым, понятие о совести, выросшее в Росмерсхольме.

Значит, надо снять с души Росмера гнет и сказать ему, кто вызвал появление белых коней.

— Это я, Росмер, убила Беату.

Теперь твоя совесть спокойна.

Иди в новый мир один.

Так, значит, Ребекка его обманывала. Значит, из личных целей она пробралась сюда, убила Беату, увлекла его и теперь куда-то зовет.

Ни в чем больше не верит он ей.

К друзьям, старым и испытанным.

Опять за прежнее.

И пошел. И повинился.

Куда же теперь пойдет эта страшная женщина?

— Куда-нибудь, ей все равно.

— А он?

{174} — Он убьет себя, ибо так жить он не хочет — он не может облагораживать людей.

Зачем она все это сделала?

— Я любила тебя, Росмер.

— Я не верю тебе.

— У меня была к тебе страсть.

— Что ты говоришь?

— Ты облагородил меня, и прошла эта страсть.

— Это неправда, я не умею облагораживать.

— Ты меня облагородил.

— Докажи.

— Чем хочешь?

— Последуй за Беатой.

— Радостно.

Если это так, то он поверит ей.

— Да, это так.

— Тогда умрем вместе.

— Ты со своим прошлым и я со своим — мы не сможем жить. Если бы мы остались жить, мы были бы побеждены. Мы остались бы жить, осужденные на это и живыми и мертвыми.

— Но у меня новое мировоззрение: мы сами судьи над собой, и я не дам торжествовать над собой ни живым, ни мертвым.

— Радость облагораживает душу, Ребекка.

— Умрем радостно.

— У тебя есть сейчас радость.

— Есть и у меня.

— Чтоб она сохранилась — надо умереть.

И они умирают.

Вот кратко и намеренно неуглубленно трактовка пьесы.

Мне скажут — это не трактовка, а краткое содержание.

Нет, это трактовка, правда, ничего нового и особенного, помимо автора, не отыскавшая.

Но автор ничего больше и не хотел.

Если вы прочтете трактовку г‑жи Апполонской[[135]](#footnote-136), то там вы не увидите содержания. Там *объяснено*, что Росмер — это христианство, что Ребекка — это язычество, что мостик — это грань, их соединяющая, и т. д. Это все выдумано, и это все неправда. Так можно построить что угодно и как угодно.

Автор говорит — это поэтическое произведение, *трактующее о людях и их судьбе*.

Никаких символов.

*Стремление к ней*.

Вот в грубых словах сквозное действие пьесы.

{175} Не стремиться, а осуществлять стремление, ради достижения цели.

Росмеру надо хотеть новой жизни (знать старую).

Ребекке тоже. Без этого желания нельзя определить сквозное действие их ролей.

Сквозное действие Росмера — прислушиваться к своей совести и держать ее в чистоте.

Сквозное действие Ребекки — поддерживать в Росмере веру в чистоту его совести, вплоть до самопожертвования.

Куски пьесы

Они зависят, разумеется, от главной линии пьесы, от ее сквозного действия.

Куском должно называться то, что составляет этап в приближении цели сквозного действия к финалу.

Сквозное действие — осуществлять стремление к новой жизни.

Следовательно: *главными* кусками от главного действия будут:

1. Росмер объявляет о своем «отступлении» под влиянием Ребекки.

2. Росмер сомневается в причине смерти Беаты — Ребекка пробует усыпить сомнения.

3. Ребекка открывает свой грех, чтоб Росмер не сомневался.

4. Росмер и Ребекка не могут осуществить своих планов.

5. Росмер и Ребекка побеждают смертью.

Вот пять *главных* моментов, а отсюда пять *главных* кусков.

Главное выполняется при посредстве вспомогательных кусков.

Отсюда ясно значение таких кусков, как приход Кроля, приход Бренделя, вторичный приход Кроля, приход Мортенсгора, третий приход Кроля и вторичное появление Бренделя.

Пусть люди сами делают обобщения. Это жизнь душ, стремящихся к прекрасному и радостно умерших, на удивление всему Росмерсхольму.

Главная линия пьесы

Основную линию пьесы надо искать во взаимоотношениях Росмера и Ребекки.

Не Росмер ведет пьесу. Не его стремление определяет сквозное действие пьесы.

И не Ребекка ведет пьесу. И не ее стремление определяет сквозное действие пьесы.

{176} *Осуществление стремления обоих к новой жизни* — вот сквозное действие пьесы.

Именно *осуществление*.

Осуществление это необходимо ради достижения новой жизни.

У Росмера под влиянием Ребекки родилась мысль о том, что люди могут стать счастливыми, если в них зародить желание «освободить умы и очистить волю».

Ребекка увлекла Росмера взять на себя эту роль — будить сознание людей.

Для Росмера стал вопрос: может ли он это сделать — ведь для этого нужно иметь чистую, свободную от греха, совесть. И он ответил на этот вопрос: да, могу, потому что совесть моя спокойна. Тогда Ребекка убеждает его действовать. Надо идти осуществлять это, а для этого сначала надо объявить о своих новых воззрениях и уйти из своего консервативного кружка.

Росмер осуществляет это.

Дальше Ребекка убеждает Росмера, что надо завязать сношения с Мортенсгором, ибо Кроль будет мстить, и надо иметь возможность защищаться.

Росмер убеждается после заявления Кроля, что Ребекка права, и осуществляет завязывание сношений с Мортенсгором.

Но Кроль и Мортенсгор сказали такое, отчего поколебалась уверенность Росмера в чистоте его совести.

Встает вопрос: отчего умерла Беата?

Надо на него ответить: иначе грех этот на нем, а без чистой совести нельзя идти к людям проповедником очищения.

И он *осуществляет* решение этого «вопроса».

Ребекка видит весь процесс мыслей, возникших в голове Росмера, отвлекает его, действуя силой своего убеждения, напоминает о прекрасных мечтах их совместной жизни, призывает к благоразумию, указывает ему пути, по которым ему нужно идти, — словом, отвлекает его от его мыслей. Она ради их общего осуществляет свой план: сохранить Росмеру совесть спокойной.

Росмер не нашел ответа.

У Ребекки есть еще одно средство подействовать на Росмера, только бы он не остановился на пути: это открыть правду.

И она осуществляет это ради их общего.

Теперь пусть он идет — она устранится.

Росмер, надломленный, отказывается от своих желаний осуществить новую жизнь, ибо он больше не верит ей, а следовательно, всему, к чему они пришли вместе.

Он поверит, если она докажет ему своей смертью.

И на это идет Ребекка, чтобы осуществилось их общее.

{177} Но теперь уже сам Росмер не может идти к людям — у него есть греховное прошлое.

Надо умереть, чтобы искупить грех.

Умереть радостно, ибо радость облагораживает душу.

И оба осуществляют это.

Им не удалось осуществить главной своей цели, но они *осуществляли*.

В каждом главном куске особенно ярко надо выделить отношения Росмера и Ребекки.

В каждом вспомогательном — отношение к Кролю, Мортенсгору и Бренделю.

Куски ролей зависят теперь от главных и вспомогательных кусков пьесы.

Главные *куски ролей* всех персонажей должны быть в главных кусках пьесы, вспомогательные — во вспомогательных.

Главная мысль главного куска роли не должна разбиваться вспомогательными мыслями других кусков. Исполнитель хорошо должен знать, что у него важное (главная мысль) и что возникло случайно, и чем он пользуется как случайностью для главного.

Главное никогда нельзя вымарать.

*Все* вспомогательное можно убрать (этого не нужно делать, конечно) без ущерба для главного.

### Заметки на режиссерском экземпляре «Росмерсхольма»

Ибсен драматургичен.

Пьеса начинается с чего-то, что волнует консервативные круги. Властный Кроль. Он сильно взволнован.

При постановке всякой драмы актер инстинктивно ищет и стремится к чувству. Чувство знать надо великолепно.

Сделать все, чтоб Хмара был пленительный.

Ходить поменьше.

Сидеть побольше.

Ибсен страдает главным образом оттого, что его не брали с точки зрения больших, как глыбы, образов.

Следующей стадией работы надо найти что-то, что придаст пьесе поэтическую форму.

Брендель помнит Росмера, как идею, помнит его, как помнят аромат.

{178} Сквозное действие от урагана, который несет все и на своем пути сметает и Росмера.

Ребекка обладает революционным духом, который зажигает и Росмера.

### А. И. Чебан — Е. Б. Вахтангову[[136]](#footnote-137)

28 марта 1918 г.

Друг Женя,

выражаясь словами Кроля, «я всю ночь пролежал и продумал». Пишу сейчас тебе лишь для того, или потому, что хочется самому себе «поставить точку над i» — выяснить и покончить, чтобы не дать застояться мути в душе и в голове.

Только лишь со свежей головой и трепетной душой могу идти далее в жизнь, в борьбу, в поиски, в созидание.

Какое удовольствие испытываю я, когда сознаю и чувствую, что могу объективно смотреть на самого себя, на то, где личное обыкновенно овладевает и умом и сердцем. В данном случае мой объективный взгляд, объективное суждение говорят: справедливость и мой личный интерес не совпадают.

Мое самое справедливое возражение, какое я мог тебе как режиссеру поставить: «Разве все (Ребекка, Кроль, Росмер) так хорошо репетируют, настолько достигли образов и их действий, того, чего бы ты хотел, что в сравнении с ними я не имею права репетировать далее, искать ту характерность, при которой только и могу играть я Мортенса?» Такое возможное возражение парируется совершенно твоим: «По совести сказать — все скверно репетируют и далеки от цели, но где взять другую Ребекку — нет, где другой Росмер — нет, где лучший Кроль — нет, но где лучший Мортенс — Сушкевич».

Почему же это открылось только теперь, что Сушкевич лучший Мортенс? Только теперь открылся загадочный образ Мортенса, раньше ты его не угадал — и не дал угадать его мне интуитивно, вне всяких режиссерских планов и экспозиций (вспомни, какие споры о Мортенсе на 1‑й репетиции — споры до криков).

Вот тут мне не посчастливилось проявить себя в той мере, насколько я способен, хотя бы в роли, более подходящей к зерну Сушкевича. Во-первых, я был сбит режиссером — тобой, а во-вторых, за два года, дай бог, если я 10 – 15 раз проговорил текст без остановок, «не задерживая других». А где же искание? Чтобы хоть по возможности сыграть мне Мортенса, для этого не сложился, не удался настоящий путь. К моему же несчастью, не смотрел Станиславский. Мне он либо помог, либо своим авторитетом безапелляционно выяснил роковую ошибку твою в распределении ролей, твою ошибку, а не мою неудачу как актера.

{179} И еще последнее фатальное: после того, что показал Немирович в Мортенсе, я почувствовал какую-то опору внутреннюю для того, чтобы провести последние репетиции в новом направлении, дома накануне и в понедельник, идя на репетицию, нес это новое, еще надеясь на последнюю пробу (для себя лично хотел убедиться, могу или нет) и вижу, что то, чего я хотел достигнуть вчера, отрешившись от прежнего, а главное от самого Чебана, это принес без поисков, без труда, самим собой принес Сушкевич. То, что для меня было бы достижением, для него это даже не искусство, хотя для зрителя, может быть, это и незаметно и типичнее.

Вывод из всего происшедшего такой: несомненно, что роль Мортенса более всего в зерне Сушкевича и по справедливости ему должна быть дана, а не другому кому-либо, — это нормально. Личный же интерес Чебана (это не должно касаться судьбы пьесы), Чебан пострадал от несчастливо сложившихся обстоятельств: от ошибки режиссера, от непонимания роли и от этого совершенно искаженных репетиций или пустых репетиций. Это — мое, повторяю, объективное и непреложное суждение, не щадящее никого: ни меня, ни тебя.

Подумав также объективно, вне личного, ты, я не сомневаюсь, согласишься с этим, а если по-твоему это не так, то я готов тебя выслушать беспристрастно.

В будущем, может быть, близком, когда роль Мортенса в исполнении Сушкевича будет окончательно установлена, когда спектакль «Росмерсхольм» выдержит экзамен на премьере, когда будет возможен эксперимент с этой малой ролью, я надеюсь, с твоего разрешения, ее сыграть и, конечно, на спектаклях роль все-таки сложится и у Чебана.

Мой земной интерес — все же быть в работе — репертуаре Студии и это будет не подарок с твоей стороны, а справедливое поощрение за твой грех и мои муки. Это в будущем. В настоящем меня беспокоит только одно, что происшедшее «произведет зловредную, непоправимую смуту в умах». В наших краях почти все неспособны к объективному-то размышлению, все во власти страстей.

Прошу тебя, когда представится возможным, повлиять на смущенные умы твоим убеждением, сутью, действительностью, а она, к счастью, в мою пользу.

Еще скажу тебе очень существенное. Если даже и по ошибке два года тому назад я получил роль Мортенсгора, то и этому я очень рад, что получил. Благодаря этому я два года и по любви и поневоле был твоим учеником во всех сценических смыслах. Я очень много приобрел, вернее все, что ты можешь дать. Ведь скрывать тебе твои таланты на Росмере не приходилось, а наоборот, раскрывать. Этому вскрытию тайников Вахтангова, творческих идеалов и путей к их достижению, я два года был не только свидетелем, но был впитывающей губкой. Вот это для меня огромное благо, удовольствие и, пожалуй, гордость. Я думаю, что и тебе очень заметен мой художественный сценический рост.

{180} В 1911 году я начал вместе с тобой систему в подполье, а в 1918 году окончил курс твоей школы.

За это я благословляю свою судьбу.

До скорого свиданья, более счастливого, учитель и друг Женя.

Твой ЧЕБАН.

### Ю. Соболев. Ибсен в Художественном театре[[137]](#footnote-138)

Студия Художественного театра накануне большого дня: постановки «Росмерсхольма» Ибсена. И интерес к этой драме «северного богатыря» тем выше, что Москва получит редкую возможность сравнить постановку молодой студии с постановкой Художественного театра, на сцене которого был дан «Росмерсхольм» 5 марта 1908 года. Пьеса шла тогда под режиссерством Вл. И. Немировича-Данченко, в характере опрощенном и сжатом. Ребекку играла О. Л. Книппер, Росмера — В. И. Качалов. Спектакль прошел бледно, яркого успеха театру не принес. Из прежних исполнителей остались в спектакле Студии О. Л. Книппер и Л. М. Леонидов. Но «Росмерсхольм» в новой его сценической передаче должен заинтересовать не только со стороны возможного сравнения, ибо, конечно, не это ляжет в основу суждения о внутреннем содержании спектакля.

[…] Молодая поросль театра, молодые художники пытаются по-новому подойти к произведению, насыщенному глубокой мыслью и отмеченному всеми особенностями гения Ибсена, этого «странника по вершинам человеческого духа».

Вот в этом обновленном подходе, в этом возрождении «ибсеновской» линии и лежит центр сугубого нашего внимания к постановке «Росмерсхольма».

### Из дневника

13 апреля 1918 г.

Сегодня была первая важная генеральная репетиция «Росмерсхольма». Смотрел Художественный театр. Заболел Леонидов, мне пришлось неожиданно заменить его в Бренделе. Кончилась моя двухлетняя работа.

Сколько прожито… Дальше, дальше!

22 октября 1918 г.

Возобновлен «Праздник мира». Исполнители то же. Первый спектакль был плох и беспомощен. Стали репетировать. Через неделю сыграли во второй раз и шагнули вперед. Было хорошо… Но прежнего, чего-то трепетного и живого, — нет в спектакле.

Может быть, дойдет.

### **{****181}** Николай Шубский. Первая Студия Художественного театра. «Росмерсхольм» (Последний спектакль)[[138]](#footnote-139)

Первая Студия включила в свой репертуар ибсеновского «Росмерсхольма», пьесу очень трудного психологического рисунка, пьесу, требующую от актеров большой внутренней динамичности, при кажущемся отсутствии такой динамики в самом действии.

Выбор оказался малоудачным. В постановке «Росмерсхольма» Студия меньше всего *студия*, т. е. тот любимый Москвой театр, где крепкая коллективная воля сливается с ликующей творческой молодостью и общим энергичным подходом к работе.

Спектакль «Росмерсхольм» — спектакль гибридный и, пожалуй, компромиссный. В нем студийцы подают руку своим отцам — художественникам — и в смысле репертуарной преемственности, и в смысле осуществления данной постановки. Однако, если морально это трогает, то в отношении сценического результата излишне. Ни «старики», ни «молодежь» от этого союза не в выигрыше, а также и зритель, если, конечно, он ждет от Ибсена в истолковании Студии что-либо нового.

Правда, спектакль вышел ровным, крепко слаженным и тщательно проработанным. Но в нем нет нерва, нет искры, нет той «находки», что радует. В этих отсутствиях отчасти повинен Ибсен, в большей степени исполнители.

Не передавая содержания «Росмерсхольма» и его идейного фундамента, надо отметить, что сценически пьеса инструментована очень ясно и логично. Основной дуэт Росмера и Ребекки чрезвычайно сложный и ответственный, превосходно аккомпанируется тремя эпизодическими фигурами: ректора Кроля, редактора Мортенсгора и экономки фру Гельсет. Появляющийся в начале и в конце пьесы старик Ульрик Брендель дает всему действию формальную законченность подобно раме, выделяя и углубляя и без того не мелкую глубину драмы.

К несчастью для отчетного спектакля, в нем господствовал — в силу таланта Леонидова — Ульрик Брендель. Каждое слово и каждый жест, и каждая интонация — все было проникнуто внутренней срощенностью актера и изображаемого характера. И от этой срощенности весь облик Бренделя — Леонидова был тем, чем быть должен, — выразительным и царственно щедрым.

Не плох был и аккомпанемент. Сушкевичу очень удался сухой и неприятный Мортенсгор. Лазарев нашел для Кроля верный тон, хотя и разработал его несколько рыхловато, а Шереметьева — фру Гельсет вполне выполняла свою служебную роль.

Говоря обо всем этом в пьесе второстепенном, мы намеренно оставляли в тени основное сцепление — Росмера и Ребекки. К сожалению, оно оставалось в тени и на самом деле. Ни Хмаре — Росмеру, ни Книппер — Ребекке изображаемые характеры не удались — и отсюда не удался и «дуэт».

{182} В Ребекке не было стихийной дикой воли как первоначального элемента ее натуры.

В Росмере не было утонченности и аристократизма последнего отпрыска древнего угасающего рода. Без этих психологических предпосылок у Книппер не вышло преображения Ребекки и конечное восхождение ее через смерть и любовь, а у Хмары за скупым резонерством совсем пропала внутренняя трагедия обреченности и разбившегося полета. Росмера — Хмару убивали портреты его предков — среди них он выглядел самозванцем, Книппер — Ребекку — ее слова о далеком севере и северных бурях. Бурь-то как раз, даже отзвучавших, в ней не чувствовалось.

Правда, у Книппер — вообще чудесной актрисы — были отдельные удачи в деталях, но при общей неудавшейся основе это уже являлось несущественным.

Не примечательна в пьесе и режиссура. Она шла от темных тонов пьесы, от ее сдержанности. Отсюда и без того неяркий спектакль совсем потускнел.

В результате знаменитые белые кони Росмерсхольма — это мистическое и волнующее дыхание драмы — не пронеслись над душами зрителей.

Уходя со спектакля, все же главным образом радуешься Ульрику Бренделю, и это воспоминание, выдвигая на первый план часть, окончательно губит «целое».

Если спектаклям, заканчивающим сезон, придавать какое-либо особое значение, то надо признать выбор «Росмерсхольма» в качестве «последнего аккорда» неподходящим.

У Студии своя самостоятельная дорога, свое собственное театральное призвание и, думается, стремясь вперед, ей совсем не нужно оглядываться в прошлое «своего отчего дома», пусть даже и прекрасное.

### Из дневника

Лечебница Игнатьевой, 24 ноября 1918 г.

Почему у меня сегодня такая тоска? Беспрерывная. Что-то предчувствуется как будто. Неясно, а оттого неспокойно.

Вчера была генеральная репетиция «Росмерсхольма»[[139]](#footnote-140)… А меня не предупредили даже о том, что она назначена… И после ничего не сообщили… Два года я работал с ними изо дня в день, а меня даже не нашли нужным просто припомнить… Может быть, так естественно. Может быть, это и есть настоящее. Может быть, если б они прислали весточку, это-то и было {183} бы неискренне и формально. Вещи надо брать такими, какие они есть. Мне ясно, что я не только не дорог Студии, но даже не нужен, то есть не то, что совсем не нужен, но что она без меня может обойтись. А я так не могу, я должен быть там, где я нужен.

Вообще пора бы мне думать о том, чтоб осмелеть и дерзнуть.

Большевики тем и прекрасны, что они одиноки, что их не понимают.

У меня нет ничего для дерзания и нет ничего, чтоб быть одиноким и непонятым, но я, например, хорошо понимаю, что Студия наша идет вниз и что нет у нее духовного роста.

Надо взметнуть, а печем. Надо ставить «Каина» (у меня есть смелый план, пусть он нелепый). Надо ставить «Зори»[[140]](#footnote-141), надо инсценировать библию. Надо сыграть мятежный дух народа.

Сейчас мелькнула мысль: хорошо, если бы кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа. Мятеж. Идут на преграду. Овладевают. Ликуют. Хоронят павших. Поют мировую песнь свободы. Какое проклятье, что сам ничего не можешь. И заказать некому: что талантливо — то мелко, что охотно возьмет — то бездарно.

### В Первую студию МХТ

26 ноября 1918 г.

Росмерсхольмцы!

Сердце мое с вами.

Волнуюсь за вас и знаю, что вы победите. Целую, кланяюсь и люблю.

Вот и кончилось все с «Росмерсхольмом».

Как долго мы шли…

Пусть будет радость, радость.

Ваш Е. Вахтангов.

### В. Ашмарин. «Росмерсхольм»[[141]](#footnote-142)

В постановке «Росмерсхольма»… Студия оказалась правее своей метрополии.

Внешность спектакля, скупая и скудная, не радует глаза, отнюдь не дает строгого примитива и говорит скорее об отсутствии выдумки. Большую радость спектаклю принесло участие редкого за последнее время {184} гостя на подмостках театра — Леонидова. Волнующую фигуру старого Бренделя создал артист с необычайной виртуозностью.

Хмара в роли Росмера благороден, строг и несколько холоден. Каменным кажется этот бывший пастор в исполнении артиста, между тем как он, по смыслу, обладает необычайно чуткой и нервной организацией.

Слишком сухой вышла у Книппер Ребекка. Удалась Сушкевичу роль Мортенсгора.

В общем спектакль производит впечатление вымученности — зрители не почувствовали призрака белого коня, который всегда появлялся в Росмерсхольме перед катастрофой.

### Вл. И. Немирович-Данченко Из речи на вечере памяти Вахтангова[[142]](#footnote-143)

Я столкнулся с ним на девяти — десяти репетициях «Росмерсхольма». Это было на протяжении полутора — двух недель, когда он просил меня помочь ему. Эти репетиции показали и обнаружили очень ярко то, что составляло лучшие традиции, все хорошее в Художественном театре, то есть на сцене все было оправдано.

[…] Я был занят «Росмерсхольмом» в 1908 году. Эта постановка была одним из моих блестящих провалов. Я его никак не ожидал, я чувствовал, что скачу через десять лет, и вот ничего не вышло. Актеров заразить моими идеями мне не удалось. Публика прослушала, проскучала тридцать — сорок представлений…

Когда я пошел на «Росмерсхольм» у Вахтангова, я был поражен: все, чего я добивался, было налицо: слова роли Ребекки, Росмера, Кроля стали своими. Это был один из огромнейших результатов работы, характеризующей режиссера Вахтангова… Произведение, правда, оказалось, может быть, на 200 человек, а не на 1200, но пьеса слушалась как нечто несомненно большое, определяющее мир и события в большом масштабе.

### Вл. И. Немирович-Данченко — Х. Н. Херсонскому[[143]](#footnote-144)

9 января 1940 г.

Помнится, я старался вовлечь молодого режиссера в самую глубь моих режиссерских приемов и психологических исканий, но я рад отметить {185} здесь не то, что я дал Вахтангову, а наоборот, то, что я получил от него при этой постановке. Это я хорошо помню.

Ведь «Росмерсхольм» перед этим ставился в метрополии Художественного театра. И это была неудача, столько же актеров, сколько и моя. Особенно не задалась роль Бренделя. Ни сам исполнитель, ни я для него не смогли найти необходимого синтеза драматического с сатирическим, как следовало бы ощутить этого либерала, обанкротившегося прежде, чем сделать что-нибудь. Не находили мы ни тона, ни ритма, ни характерности. А у Вахтангова роль пошла как-то легко, ясно, без малейшего нажима и очень убедительно. По крайней мере, на маленькой сцене студии слушалась с большим интересом и удовлетворением.

Вглядевшись пристально, как Вахтангов дошел до этого, я сделал вывод, вошедший в багаж моих сценических приемов…

### П. Марков Из лекции о Вахтангове[[144]](#footnote-145)

Изысканная психологичность Вахтангова стала особенно ясна в «Росмерсхольме». Вахтангов был учеником Немировича-Данченко. В письмах он говорит, что Немирович-Данченко научил его понимать театральность, которую Вахтангов искал в строгой четкости и завершенности острых мизансцен. Вахтангов воспринял от своего учителя, с одной стороны, внимание к человеческой психике, к ее самым глубоким извилинам, а с другой стороны, к той внутренне наполненной сгущенности, сценической динамике, без которой Немирович-Данченко не представлял себе театра.

Замечательная постановка «Росмерсхольма» доводила принцип Немировича-Данченко до предела. На всем спектакле лежала особенность ибсеновского миропонимания. Действующие лица не столько входили, сколько появлялись, не уходили, а исчезали в темных сукнах, окаймлявших сцену, говорили глазами не меньше, чем словами. Каждая фраза, произнесенная ими, хотя бы внешне обыденная, получала значение гораздо более глубокое. Брендель, возникая из темноты перед Ребеккой, тревожно говорил об отрубленном пальчике; он производил впечатление человека, уходящего в другой, потусторонний мир. Идти дальше в смысле индивидуализации переживаний и обособленной сосредоточенности на одной душевной проблеме было невозможно. В «Росмерсхольме» уже отчетливо прозвучал призыв к душевному бунту, к освобождению. Вахтангов прошел путь психологизма до конца.

**1932 г.**

### **{****186}** Совету Первой студии Художественного театра[[145]](#footnote-146)

24 декабря 1918 г.

Давно, давно я хотел поговорить с вами, мои дорогие, но не смел: отчасти потому, что вы были заняты делами, отчасти потому, что ждал повода с вашей стороны. Теперь этот повод есть, и я прошу у вас немного серьезного внимания.

Мне нужно, чтобы вы меня выслушали и, если возможно, поняли. Без этого мне трудно будет работать. Работа предстоит ответственная и важная: «Каин» и ведение I курса[[146]](#footnote-147). Мне нужно быть спокойным хотя бы за то, что мой долг — высказаться перед вами окончательно — выполнен. Оторванный на три месяца от жизни Студии[[147]](#footnote-148), я, естественно, не могу сейчас говорить о путях Студии, не смею критиковать шаги ее, не смею принять участие в ваших горячих и волнительных беседах, не чувствую за собой права высказаться сейчас по вопросам доклада Ивана Васильевича [Лазарева]. Вы позволите мне сделать это тогда, когда я снова окунусь в атмосферу Студии и снова буду видеть и понимать, как и чем она живет теперь.

Сегодня мне нужно говорить о том, что я знаю, и знаю хорошо, о том, что долго и давно скорбно живет во мне. Мне придется говорить о самом себе. Это было бы бестактно, если бы у меня не было повода. Повод мне дан Николаем Федоровичем Колиным, Григорием Михайловичем Хмарой и Борисом Михайловичем Сушкевичем. Может быть, есть еще кто-нибудь, {187} но я не имею причин называть их. Эти близкие мне люди открыто бросили мне на совете упрек за мою работу на стороне. Вот о ней-то я и должен наконец сказать.

Это необходимо для того, чтобы я мог смело смотреть в глаза всем, с кем я работаю в Студии. Если вы и не поймете меня, не поверите мне, то, по крайней мере, у нас не будет больше недосказанного.

Самое большое обвинение для каждого из нас — это обвинение в нестудийности. Так, во всяком случае, это должно быть. И каждый из нас, получив такое обвинение, непременно заволнуется. Если оно имеет основание, то каждый из нас поведет себя дальше так, чтобы не получить больше такого упрека. Если оно предъявлено вследствие поверхностей оценки поступка, то можно (и нужно) или протестовать, или ждать случая доказать ошибку тем, кто бросил упрек. Иногда это можно сделать сейчас же. Это тогда, когда под руками есть доказательства. Иногда нужно ждать, чтобы эти доказательства созрели. Для первого случая нужно быть только темпераментным и не ленивым. Для второго, а особенно если для роста доказательств требуются годы, нужно иметь выдержку, нужно уметь сносить оскорбления с верой, что эти оскорбления делаются легкомысленно, незлобно, что придет момент, когда упрекнувший убедится в своей неправоте. Нужна вера в правду своего дела и любовь, любовь к нему без конца. Это и долго и трудно. Единственное, что бодрит в таких случаях, это затаенная надежда на прекрасный и торжественный, на радостный момент, когда будут даны реальные доказательства неосновательности обвинений.

Годы я терпел и от вас, и от Леопольда Антоновича, и от К. С. такое обвинение. Годы я должен был упорно молчать и скромно делать дело, которое я считал и считаю своим призванием, своим долгом перед Студией, то есть вами, перед Леопольдом Антоновичем, перед К. С. Годы таил в себе надежду на радостный момент, когда я принесу вам доказательства вашей ошибки. Мне казалось так:

Вот я, когда все немножко созреет (я говорю о группах своих учеников), покажу им свою работу, которая велась подпольно столько лет, ради которой я так много вынос, — я покажу им и они поймут, в чем состоит назначение каждого члена Студии (то есть такого учреждения, которое далеко не должно быть театром), Студии, которая вылилась из идей К. С., Студии, которая призвана осуществлять его планы, нести его учение. Я думал: на моем маленьком и скромном примере будут доказаны и возможность, и необходимость созидания все новых и новых ценностей не путем бесконечного набора людей в нашу центральную Студию, набора, который в конце концов должен ее обессилить во всех отношениях, а путем создания {188} подобного нам молодого коллектива рядом с центральной Студией. Я думал, что само собой станет понятным, что созидание таких коллективов и есть главная, основная *миссия* Студии. Художественное учреждение, не имеющее миссии, лишено печати религии и просуществует недолго; до тех пор, пока не иссякнет пыл этих затейников, этих талантливых утонченных эгоистов, ловко сумевших обмануть бога и использовать свои земные часы на зависть обывателям пышно, романтично и необычайно красочно.

Если наше назначение — ставить хорошие пьесы, хорошо их играть, хорошо использовать всякий талант, и так без конца, неуклонно всю жизнь, если наше назначение только художественно питаться и, следовательно, художественно расти, чтобы художественно состариться, художественно умереть и художественно быть похороненными почитателями всего художественного, — то тогда мы на правильном пути: через несколько лет (дай бог, тогда уже побольше) изящный венок лилий украсит нашу могилу.

Может быть, потом в нашей квартире устроятся такие же любители пожить радостями искусства, но мы о них ничего не узнаем и сейчас не угадаем, ибо они случайные квартиранты — мы не оставим им даже хорошего совета: не торопиться в погоне за художественными наслаждениями, чтобы не износить свое здоровье так быстро, как износили мы.

Я думал тогда, что Студия на маленьком примере поймет, что у нее должна быть еще какая-то миссия, кроме миссии блестяще прожить свою собственную жизнь; что все, что несет печать миссии — непременно религия; что у нас есть эта религия, ибо есть у нас тот, кто научил нас ей; что мы молимся тому богу, молиться которому учит нас К. С., может быть, единственный сейчас на земле художник театра, имеющий свое «отче наш», символ веры (к своему богу, в своем храме, построенном им во славу этого бога) и жизнью своей оправдавший свое право сказать: «Молитесь так»; что верный своему учителю ученик его Леопольд Антонович выполнил эту миссию ученика — создал наш коллектив, что миссия каждого из нас (кто может вместить), совершенствуясь и поучаясь от К. С., быть в коллективе, создавать новое и нести туда чистоту и правду того учения, которое мы исповедуем; вот, думал, когда я, вытерпев годы, сдам им их же в сущности собственность, — они поймут, что я поступал все эти годы студийно, снимут с меня обвинение, примут от меня эту сорганизованную группу, укажут ей путь дальше (не растворят ее в себе, а крепко поставят на рельсы), а меня ободрят и обяжут выполнять то, что я умею, обяжут делать скорее, ибо здоровье мое не говорит за то, что я успею сделать много.

Но так не случилось.

{189} Весной я сдал вам свою группу[[148]](#footnote-149). Ваши лица и души в этот день, ваши чудесные слова, а если их у кого не было, — изумительной чистоты глаза, необычайно насыщенное молчание — лучший дар мне за мои годы.

Вы были детьми. Простите меня, но это так. Когда я увидел, какими вы вдруг стали, — а я за весь год не видел у вас таких простых и ясных лиц, — я почувствовал, что снято с меня это проклятое обвинение, почувствовал, что люблю вас на всю жизнь, что получу ваше признание.

Я сдавал вам не только преподавательскую работу — я сдал вам организованный и воспитанный коллектив с атмосферой чистоты и с зачатками художественных возможностей.

Я не украл у Студии ни одного часа на свои «занятия на стороне». Я прошу указать мне, помнит ли кто-либо хоть один случай, когда я оставил Студию ради этих «частных», по-вашему, работ. Я отдавал им то, что принадлежало мне по праву: обеденный час от 5 до 7 и свободный от спектакля и репетиций вечер. На это никто из вас не должен посягать, ибо каждый из нас делает в эти часы и дни то, что он хочет. Может быть, вы думаете, что я был заинтересован материально. Мне неловко говорить о цифрах, но, если нужно, я скажу: первые три года я получал по 5 рублей за урок при двух уроках в неделю (это была плата за извозчиков), последние два года я ничего не получал, так как жил на одной с ними квартире и принял на себя из 100 рублей за квартиру 75. Теперь у нас немножко своеобразные материальные отношения, о которых неловко говорить, — верьте, что цифры этих отношений скромны до чрезвычайности.

Остальное время я весь целиком был в Студии, уходя из нее, когда был здоров, в числе последних.

Последние два года, несмотря на то, что болезнь моя обострилась, я провел за «Росмерсхольмом». Я дал свыше 200 репетиций. Товарищи, которые работали со мной, могут сказать, что я не опаздывал, что я использовал под репетиции все дни, что громадное число репетиций проведено на дому у Ольги Леонардовны, что такие почти всегда кончались поздно ночью, что я меньше всего думал о постороннем и больше всего о новом шаге Студии, мучился общими вопросами исполнителей. Я прошу припомнить, как с первого моего появления в Художественном театре, я, при ужасном ко мне отношении недоверия, организовал работы по сценическим упражнениям, что я задолго до «Гибели “Надежды”» сидел с Леопольдом Антоновичем и К. С. и участвовал в составлении плана будущей Студии, что я исписал с Леопольдом Антоновичем не одну карточку, {190} разбираясь в рассказах Чехова[[149]](#footnote-150), что я все годы, пока не заболел, вел занятия по системе и что в первых группах со мной работали, теперь уже позабывшие об этом, Лидия Ивановна [Дейкун], Серафима Германовна [Бирман], Николай Федорович [Колин], Софья Владимировна [Гиацинтова], а потом Смышляев и пришедшие с ним, потом вся молодежь, какую вы видите в театре, до какого-то приема, когда я уже физически не мог и репетировать и вести I курс. Посмотрите тетрадки и вы увидите, сколько времени отдано мною Студии, со сколькими лицами я делюсь тем, что знаю, что ищу. За это время я сдал вам, как умел, три пьесы и сейчас начинаю четвертую[[150]](#footnote-151). В этом году я возобновил уроки I курса и давал их во Второй студии, то у нас, то в доме Брокар, снятом Второй студней.

Я призван К. С. помочь Второй студии наладиться и в смысле атмосферы, и в смысле внутренней организации, и в смысле занятий системой. Кроме того, товарищи по правленской работе пусть вспомнят мою посещаемость заседаний правления совета и мою работу с ними. Как же можно говорить, что я «ушел от Студии», что я работаю «на стороне»?

Да, я организовал группу, которую привел к вам и которую вы не приняли. Она, по инициативе К. С., вошла в своеобразную форму общения со Второй студией[[151]](#footnote-152). Я заявляю вам без чувства огорчения, без обиды на вас, с искренней любовью к вам, что я попробую сам повести их до второй ступени и снова попробую сдать вам их новую работу, чуть выше ученической. Сделаю это терпеливо, хотя бы на это потратил и еще несколько лет, сделаю это для вас, а не для себя.

Да, я сорганизовал библейскую Студию[[152]](#footnote-153), почувствовав у К. С. желание ее осуществить всю от начала до конца, чтобы сдать ее К. С., а следовательно, и вам.

Да, под моим руководством организуются еще две группы[[153]](#footnote-154), вроде той, которую я показывал вам весной, и это я делаю не для себя, не для денег (здесь уж я совсем ничего не получаю), а для вас — выполняю долг мой перед Студией.

Да, я работал на Пречистенских курсах рабочих (без денег), и сейчас под моим руководством налаживается Пролетарская студия.

{191} Да, я сорганизовал с моими учениками Народный театр, где можно не чувствовать себя в халтурной обстановке, если уж надо играть районный спектакль.

Все это я сделал и буду делать, — но скажите мне, ради бога, чего я *не делал в Студии*? Где тот час, который я украл у Студии даже для таких работ, которые я сдаю вам же?

Как может упрекать меня Николай Федорович, который ни разу не пришел, когда я звал вас принять работу, и который не видел того, за что он меня упрекает? Как может Хмара обвинять меня, когда он, всегда желанный, может приходить в Мансуровский переулок, как к себе домой, просидеть с молодыми долго и провести с ними несколько часов настоящего общения художника с учениками, радостно его принимающими? Как может Хмара упрекать меня, если он приходит в «Габиму», как в родной дом, уходит от восторженных учеников взволнованный… Как может Борис Михайлович [Сушкевич] упрекать меня в нестудийности, когда он сам весной там, в Мансуровской, среди зеленой молодежи сказал: «Сегодня за весь год я единственный раз отдохнул по-настоящему»?

Как можно говорить, что я ушел, или уходил, или отошел от Студии, когда я все делаю во имя ее, ради нее, по-своему понимаю свое назначение в Студии и ни одного дня не беру у нее? Каждый из нас делает по-студийному то, что может. Вот и я делаю то, что могу. Как же вы можете так неосторожно бросать слова, глубоко меня затрагивающие?

Когда на последнем заседании совета голосовались прибавки, то в основу брался признак студийности. Четыре человека нашли, что мне не надо делать прибавки. Против этого я, собственно, не возражаю, так как я не студиец, надо думать, а Борис Михайлович даже сказал, что эти четыре человека и есть самые настоящие студийцы.

Вот я и спрашиваю вас — неужели же это так? Если так, то я, значит, очень заблуждался до сего времени и заблуждаюсь насчет своей органической неразрывной связи со Студией, будучи одним из строителей ее с первой секунды ее возникновения.

Тогда я недостоин быть вместе с вами в совете, тогда грош мне цена, тогда укажите мне мое место.

### С. Гиацинтова С памятью наедине

Вахтангов состоял из внутренних противоречий, противоречиво относился он и к внешнему миру. По-моему, он жил в постоянном душевном дискомфорте. Вахтангов был умный, темпераментный, нервный. Тяжелая юность, не сложившаяся в Художественном театре судьба, при {192} яростной убежденности в своем режиссерском призвании, обострили бойцовские качества молодого, по-восточному самолюбивого человека.

Его разрывало от идей, желаний, замыслов, требующих подтверждения и, следовательно, проверки. К тому же, я убеждена, он очень рано узнал или почувствовал роковой исход своей болезни. Возможно поэтому обостренно чувствовал неповторимость каждого дня, каждого мгновения жизни, и торопился. С какой-то неукротимой жадностью, — всегда целеустремленно, знал, чего хочет, — кидался он из одной студии в другую, организовывал свою, ставил везде, всегда…

Ему надо было успеть, а мы обижались, когда он кидал нас ради другой работы «на стороне», хотели, чтобы он оставался только нашим.

В его режиссуре всегда была убеждающая обоснованность, поэтому репетиции проходили легко, без мучительства. Крепкий, сухой, быстрый, он увлекал нас — под жгучим взглядом его неповторимых глаз мы не знали устали.

— Имейте в виду, что сегодняшняя репетиция — это подготовка к завтрашней, — говорил он, — и мы нетерпеливо ждали эту «завтрашнюю».

Репетиция же могла быть всякой. При творческом настрое и хорошем расположении Вахтангова все у нас спорилось, а он все вел нас дальше, все хотел лучше.

— Именно потому, что хорошо, нужно еще и еще искать. От хорошего легко искать лучшее, — подстегивал он актеров и весело щурился.

А иногда приходил на репетицию как бы заранее решив ничего не Принимать и становился невыносим — смотрел из зала холодно, непроницаемо и презрительно.

**1981 г.**

### Б. Сушкевич Из выступления на торжественном заседании, посвященном 15‑летию первой студии МХТ 2‑го[[154]](#footnote-155)

[…] Сила этого коллектива [Первой студии МХТ] была в том, что все всегда были вместе, кто бы что бы ни делал, не просто кто-то что-то делал, а всегда сознавал, что он только силен с коллективом, и только все, что он приносит, это важно для коллектива, а не для него.

Этому есть потрясающий пример: один из величайших людей, ушедших, но которого судьба, жизнь дала нам — Евгения Богратионовича, который делал такие взлеты творчества, такие непостижимые взлеты мастерства, фантазии, необыкновенного роста художника, что он в *2* – 3 месяца мог сделаться гигантом. Он знал такие сложные замыслы, которых мы понять не могли. Мы смотрели макет, мы смотрели на изготовленный экземпляр, и все-таки понять, как это осуществить, не могли. Мог только он. И разъяснить и разрешить мог только он.

И вот этот гигант-художник, гигант-водитель, если бы не злая судьба, {193} вероятно, водитель всего русского искусства, в тяжелейший момент жизни, когда у нас с ним был конфликт, тяжелое недоразумение, когда ему бросили упрек, обвинение, что он мало дает студийцам, потому что он много занимается на стороне, в этот момент он пишет в своих заметках о своей миссии. Почему он работал на стороне? Потому что это важно. Он пишет о Мансуровской студии и говорит так:

«… Годы я терпел и от вас, и от Леопольда Антоновича, и от Константина Сергеевича такое обвинение…»

И дальше: «Годы я должен был упорно молчать…»

Вот то, что он ставил как миссию, то, что он должен был делать. И дальше идет 5 – 6 страниц страстной защиты этой миссии, страстных доказательств, что без этого он жить не может.

И наконец потрясшая меня фраза:

«Если это не так…»

Вы понимаете, когда художник такого полета, который ставит цель своей жизни на ряд лет, и эта цель ставится не только для себя, но для роста всего искусства, когда художник говорит, что если воля коллектива, выдвинувшего его и в конце концов и его создавшего, скажет, что это не так, он, займет место, которое ему укажет коллектив.

26 января 1938 г.

### О. Пыжова Призвание[[155]](#footnote-156)

Вахтангов […] при всей преданности делу Студии, не считал ее единственным и, главное, окончательным делом своей жизни. Он как бы остерегался слиться со Студией до конца, боялся подчинить себя вполне ее обаянию. С первых же дней я узнала, что Вахтангов мечтает сделать спектакль так, как он хочет, с начала и до конца по-своему. Он не говорил, что ему не дают ставить, не говорил, что хочет так, а его заставляют иначе, и по доброй воле считался с пожеланиями, советами товарищей. Но у него рождались свои мечты, определенные, горячие, и Вахтангов не хотел никому уступать этих представлений о спектакле, о театре. Когда же он все-таки уступал, потому что его убеждали или уговаривали, то это только еще сильнее вызывало в нем стремление к творческой самостоятельности.

Ученик, даже самый верный — а Вахтангов по отношению к Станиславскому был именно таким, — имеет право идти своей дорогой. Станиславский это понимал, он очень бережно относился к проявлениям таланта Вахтангова и позволял, вернее, не препятствовал, делать своему ученику те вещи, которые тот жаждал осуществлять в театре. Не препятствовал, хотя и не всегда, вероятно, был с ним согласен, не всегда мог принять то, что пробовал Вахтангов. Станиславский знал: Вахтангов — режиссер такой сильной одаренности, что от него нельзя и не нужно требовать слишком большого «послушания».

{194} Мы были молоды, молод был и Вахтангов, мы, конечно, не знали тогда, что он личность выдающаяся, как не понимали в полной мере ни величия Станиславского, ни гения Михаила Чехова, а просто любили их, прислушивались к советам и очень дорожили вниманием и дружбой. Вахтангов был нашим товарищем по положению и по возрасту, часто бывал с нами на вечеринках, мы ходили вместе в гости, многое знали друг о друге. Но, несмотря на нашу близость, Вахтангов никогда не позволял себе путать в одно отношения, которые диктовались искусством, и отношения, сложившиеся в жизни.

Вахтангов вечером в кругу друзей и утром на репетиции — это два разных человека. Никогда во время работы я не могла понять по нему, интересно ему сегодня репетировать или не очень, не помню, чтобы он когда-нибудь позевывал, посматривал на часы, отвлекался. Иногда он казался строгим, неприступным, нелегким человеком — как может быть неуступчив, порой резок преданный своему делу художник.

У Вахтангова не было штампов в разговоре с людьми, никогда нельзя было знать, чем кончится ваша беседа. С ним нельзя было просто так болтать о настоящем, о серьезном. В любом, даже проходном, разговоре Вахтангова надо было осваивать заново, всегда учитывая его характер. Если ты ему рассказывала о своих бедах и горестях, была опасность, что твои огорчения он воспримет как мещанство, как недостаток мужества или лукавство. «Не кисни», — говорил он часто, и это выражение потом надолго задержалось в Художественном театре. Вахтангов никогда не играл во вдохновенного художника, а в работе, в искусстве был деловой, требовательный и даже, можно сказать, трезвый мастер.

### Б. М. Сушкевичу

Химки, санаторий «Захарьино»  
[март 1919 г.]

Дорогой Борис Михайлович!

Прочтите сердцем, что я пишу Вам и поймите меня хорошо.

За несколько дней перед смертью Леопольда Антоновича я был у него. Вот Вам дословный диалог. Бондарев присутствовал при этом.

Леопольд Антонович много, длинно и сбивчиво говорил о «Колоколах». Мне передалась его мучительная тоска.

Мне показалось, что он знает, что он умрет и что «Колокола» могут не осуществиться.

Я же ясно видел, что он умирает.

Тогда я наклоняюсь к нему и говорю ему, уходящему от нас:

— Не волнуйтесь, Леопольд Антонович, «Колокола» я поставлю.

Он долго, пристально смотрел. Понял, что я вижу его скорую {195} смерть и беспомощно, растерянно, больным, тонким голосом сказал:

— Нет, почему же. Я хочу ставить.

Я понял, что он не хочет помириться со своей безнадежностью и заторопил, чтоб не тревожить его.

— Да, конечно, то есть Вам буду помогать.

— Да, непременно. Очень хорошо.

— Я с Борисом Михайловичем сделаю всю подготовительную работу, и Вам будет легко.

— Да, непременно. Очень хорошо.

Ну, вот, Борис Михайлович, я и хочу, чтобы «Колокола» мы ставили вместе. Не то, что я Вам буду помогать в обычной студийной форме. Нет. Мне хочется, чтоб постановка была объявлена, как моя и Ваша.

Если б это была другая пьеса, может быть, тогда сотрудничество двух режиссеров не было бы возможно, но эта такая пьеса, которая именно и требует двух. Может быть, более счастливой комбинации и не придумаешь. Это раз.

Второе — я хочу играть Тротти.

За все годы моей работы в Студии, надеюсь, Вы в первый раз слышите от меня такое, вслух 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 другой исполнитель, то я вопию: со «Сверчка» я не имею ролей и я, наконец, хочу репетировать так, чтоб со мной занимались.

«Каин» мешать не будет, даю Вам в этом слово. Мы всегда сумеем распределить занятия. Ответьте мне двумя словами.

Я черепашьим шагом двигаюсь вперед на пути к блаженству здорового. Отхватили четверть желудка, но, слава богу, он имеет свойство быстро расти.

Ваш Е. Вахтангов

Привет искренний и душевный совету и друзьям.

### Вл. И. Немировичу-Данченко

ст. Химки, Ник. ж. д.,  
санаторий «Захарьино»,  
28 марта 1919 г.

Глубокоуважаемый Владимир Иванович!

В ответ на Ваше обращение по поводу группировок сообщаю, что я остаюсь в группе Первой студии[[156]](#footnote-157).

{196} Письмо мое запаздывает, потому что только вчера, 27‑го, мне доставлено письмо из театра.

Уважающий Вас Е. Вахтангов.

### Вл. И. Немировичу-Данченко

ст. Химки, санаторий  
«Захарьино»,  
28 марта 1919 г.

Глубокоуважаемый Владимир Иванович!

Я не могу ограничиться официальным письмом для президиума Р. К. МХТ, поэтому рядом с ним осмеливаюсь писать и это. Одно то, что мне было предложено право выбора, мне, не состоявшему до сих [пор] действительным членом театра, одно уже это — для меня удовлетворение и радость. Я, естественно, не могу и не должен приписываться к группе театра: жизнь сделала так, что я не приобщился к основной группе его. Но, выходя даже из списка «сотрудников», я испытываю печаль, о которой не могу не сказать Вам.

Уважающий Вас глубоко и любящий Вас

Е. Вахтангов.

### В совет Студии МХТ

ст. Химки, Ник. ж. д.,  
санаторий «Захарьино»,  
28 марта, 1919 г.

Вчера я получил письмо Владимира Ивановича. Сейчас же ответил ему, что остаюсь в группе Первой студии. Доводя об этом до сведения совета, прошу кого-нибудь из секретарей о личном мне одолжении: написать мне хотя бы очень кратко подробности этих, неожиданных для меня, событий. Как это отразится на постановках Студии в смысле состава, в частности на «Каине», и кто из членов Студии приписался к группе театра? Если выяснился состав Студии на будущий сезон, я прошу не отказать мне сообщить его.

Е. Вахтангов.

### **{****197}** К. С. Станиславскому[[157]](#footnote-158)

Петроград, 3 октября 1919 г.

Дорогой Константин Сергеевич,

я знаю, как Вы заняты, а потому буду краток. Сейчас Студия вступила на путь оздоровления и в ней постепенно убирается то, что последние годы мешало нам и работать и быть дружными. Многие из нас (громадное большинство) не решались назвать причины внутреннего непорядка, кругом шептались. Вы получали различные освещения тех или иных событий в зависимости от темперамента передающего. Теперь больные нарывы вскрыты. Людям, которые искренне намеревались делать добро Студии и не замечали, что они приносят ущерб идее Студии, открыты глаза. Не словами, а делом и фактами этим людям доказано, что Студия есть, что никакой «новой» Студии нет нужды устраивать, что они ошиблись, думая, что Студия развалилась. Им прямо и любовно указано, что Студия не они, а очень большое число людей.

Я верю, что мы приедем к Вам бодрые и подружившиеся, что Вы увидите Студию, готовую помогать и Вам и Театру, всем, чем она может помочь, что никаких сепаратистских намерений у Студии как у учреждения нет, что она не мыслит своей работы без Вас, что все члены спаяны одним желанием, и что в ней жив Леопольд Антонович.

Конечно, за 1 1/2 мес. мы не успеем сделать всего и всем нам нужно быть очень выдержанными, но мы идем к настоящей победе. Если этой победы не будет, значит, Студии нет. Мы все равны. Мы все должны чувствовать за спиной Студию. Никому из нас мы не можем вручить руководительство Студией, ибо ни у одного из нас нет заслуженного авторитета. Если некоторые в силу причин, может быть, и не от них зависящих, и хотели утвердить свой авторитет, то теперь они почувствовали, что для этого они должны быть признаны. Им в признании {198} отказано и предложено убрать все, что внешне делает их влиятельными. Все сделано любовно и бережно, ибо те, кто заблуждались, нужны Студии. Нет возможности рассказывать Вам детали — о них доложит Вам С. И. Хачатуров — поэтому я очень краток.

Что касается меня, то на меня выпала трудная роль, у меня была определенная миссия — помочь всем разобраться, — вот почему я не мог и не могу сейчас ответить на письмо М. А. Чехова, для меня слишком лестное и радостное, согласием[[158]](#footnote-159). Я не могу оставить Студию в такой критический момент. Товарищи, наверное, расскажут Вам, что мне пришлось делать это время и в какой мере я хочу отдать свои силы Студии.

Кланяюсь Вам низко. Дай Вам бог здоровья и терпенья.

Любящий Вас много

Е. Вахтангов.

## **{****199}** Студия Вахтангова

**1913 – 1920**

*«Усадьба Ланиных»*. — *Студенческая студия*. — «*Чудо святого Антония» (первый вариант)*. — *Исполнительные вечера*. — *Уроки Вахтангова*. — *Разногласия в совете Студии*. — *Работа над пьесой П. Антокольского «Обручение во сне, или Кот в сапогах»*. — *Распад Студии*. — *Возрождение*. — «*Пир во время чумы*». — *Чеховский вечер. — Третья студия МХАТ*.

### Б. Захава Вахтангов и его Студия[[159]](#footnote-160)

В ноябре 1913 года группа студентов в количестве пяти человек решила создать в Москве «Студенческую драматическую студию»[[160]](#footnote-161).

Во всех высших учебных заведениях Москвы появилось объявление, приглашающее студентов и курсисток записываться в члены новой организации. В объявлении было указано, что «занятиями Студии будут руководить артисты Московского Художественного Театра», и что от каждого поступающего в Студию требуется: «а) серьезное идейное отношение к делу и б) полное подчинение дисциплине Студии». […]

27 ноября 1913 года состоялось первое общее собрание учредителей {200} и принятых ими «соревнователей», на котором и было решено пригласить для руководства занятиями Студии артиста Студии Художественного театра Евгения Богратионовича Вахтангова. Е. Б. Вахтангов был в то время совсем еще молодым режиссером, получившим, правда, уже некоторую и притом лестную для себя известность в среде московских театралов после постановки «Праздника мира» в Студии Художественного театра. […]

На первом же собрании один из членов Студии предложил познакомиться с только что напечатанной в одном из «толстых» журналов пьесой Бориса Зайцева «Усадьба Ланиных».

Пьесу прочитали и всем стало ясно, что удалось найти именно то, чего так хотелось, о чем каждый втихомолку мечтал.

Пьеса была написана в тех чеховских тонах, к которым привыкли и которые так полюбили воспринимать со сцены Художественного театра. […] «Усадьба Ланиных» были принята к постановке и вскоре состоялась, наконец, долгожданная встреча молодого коллектива со своим будущим руководителем[[161]](#footnote-162).

Собрание происходило на частной квартире одной из студиек. Празднично одетый, молодой, красивый, с ястребиным профилем, с большими ласковыми и проницательными голубыми глазами, бодрой и энергичной походкой вошел Евгений Богратионович к новым своим ученикам.

Стали читать пьесу в присутствии Вахтангова. После второго акта он остановил чтение и к превеликой неожиданности и полному недоумению собравшихся подверг полупрочитанную пьесу резкой и беспощадной критике: пьеса лишена действия, лишена театральности, нет динамики, слишком много разговоров и т. д. и т. д.

Трудно описать тот взрыв протеста, который обрушился на голову бедного Евгения Богратионовича. С едва заметной усмешкой в ласковых глазах, с чуть уловимой иронией […] слушал Вахтангов отчаянную защиту столь полюбившейся молодым людям «Усадьбы».

Наконец, Евгений Богратионович объявил, что он сдается.

Он вынужден был признаться, что он не ожидал такого единодушного и страстного увлечения; он надеется теперь, что это увлечение и любовь к пьесе восполнят ее недостатки.

Дальнейшие собрания были посвящены распределению ролей. Каждый студиец мог выставить свою кандидатуру на любую роль; ему давалась возможность попробовать себя, и затем все вместе обсуждали кандидатов и сообща отдавали предпочтение тому или другому, разумеется, сохраняя за Вахтанговым право veto.

Здесь следует упомянуть об одном эпизоде, сыгравшем, как мне кажется, значительную роль в дальнейшей жизни Студии. На одну из женских ролей заявили свои кандидатуры две студийки: одна из них входила в группу учредителей, то есть была «действительным членом», и притом очень активным и ценным в организационном отношении; другая {202} же была в группе «соревнователей». После пробы той и другой большинство высказалось в пользу только что принятой «соревновательницы». Однако Вахтангов взял под свою защиту первую претендентку, полагая, что нельзя отказать в художественной работе члену коллектива, который является одним из инициаторов самого создания Студии и даже в группе учредителей играет далеко не последнюю роль.

Тут выступила сама виновница возникшего разногласия и заявила, что она снимает свою кандидатуру, так как при распределении ролей, по ее мнению, не должны приниматься во внимание никакие соображения, помимо интересов будущего спектакля; она полагала, что никакие ее заслуги перед Студией вне художественной области не могут создать для нее каких-либо преимуществ в плане художественном.

Этот, на первый взгляд, незначительный эпизод дал, однако, должное *театрально-этическое* направление дальнейшей жизни коллектива. В то же время и Вахтангов увидел, что в группе, с которой ему предстоит работать, есть люди, «*любящие искусство в себе больше, нежели себя в искусстве*» и потому способные жертвовать своими личными интересами ради интересов целого.

### Режиссерские заметки к «Усадьбе Ланиных»

15 января 1914 г.

Мощь любви. Весна. Радость. Опьянение весной — действие пьесы. Что-то, что опьяняет, — это надо создать и идти отсюда. В чем это? И каждый опьяняется по-своему, каждый действует. Жизнь. Усадьба Ланиных — точка этой жизни.

### Б. Захава Вахтангов и его Студия

Когда все роли были распределены, началась работа над пьесой[[162]](#footnote-163). Театральное содержание пьесы Вахтангов вскрывал следующим образом — он говорил: «Основное, что нужно сыграть в этой пьесе — это — опьянение, опьянение от весны, от воздуха, от аромата только что распустившейся сирени… Все, что происходит в пьесе, является результатом этого “опьянения”. Начинается оно с восторга, с чувства радости {203} и счастья; потом все начинают ощущать, что запах сирени дурманит головы; потом опьянение достигает высшего напряжения: становится душно, делается дурно; потом наступает гроза; раскаты грома становятся все сильнее и сильнее; наконец — последний оглушительный удар, и снова брызнуло солнце; становится легче, “опьянение” проходит, дышится легко, свободно, атмосфера разрядилась, и радуга снова примиряет с жизнью обитателей усадьбы»[[163]](#footnote-164).

Вахтангов не пошел по пути «сколачивания» любительского спектакля; он действительно сделал работу над пьесой предлогом учебы и воспитания: постепенно перед учениками раскрывались обнаруженные К. С. Станиславским великие законы и тайны актерского творчества. «Я — ученик Станиславского, — говорил Вахтангов, — смысл своей работы у вас я вижу в том, чтобы пропагандировать и распространять учение Константина Сергеевича».

Однако по мере того, как перед учениками раскрывались законы театра, все более и более беспомощными начинали они себя чувствовать, ибо все шире и глубже становилась пропасть между реальными возможностями каждого и тем, что он начинал требовать от себя в качестве задания.

Но в то же время было так радостно прикасаться *к* живым источникам подлинного искусства; уроки Вахтангова были так увлекательны, что часы казались минутами, и целые ночи проходили совсем незаметно. А работали подолгу: иногда до рассвета.

Все дело было в том, что знакомясь с существом театра, молодые люди знакомились с существом искусства вообще: вечные основы театра, раскрытые К. С. Станиславским, являются в то же время корнями всякого подлинного искусства. Почвой же, в которой сокрыты корни подлинного искусства, является сама жизнь. Так, через искусство ученики Вахтангова приходили к познанию явлений и законов реальной человеческой жизни.

Тот, кто прошел эту школу Вахтангова и актером не сделался, не станет, все же, сожалеть об истраченном времени, как потерянном бесплодно: он навсегда сохранит воспоминание о часах, проведенных на уроках Вахтангова, как о таких, которые воспитали его для жизни, углубили его понимание человеческого сердца, научили его участливому и деликатному прикосновению к человеческой душе, раскрыли перед ним тончайшие рычаги человеческих поступков.

Те, кто работал над «Усадьбой Ланиных», а также и сотни (я не преувеличил: именно — сотни) тех, которые прошли через руки Вахтангова впоследствии, но в театре не удержались, все же с бесконечной благодарностью вспоминают часы и ночи вахтанговских уроков. Сколько их, во всех концах нашей страны, — инженеров, учителей, юристов, врачей, ученых-экономистов и пр., — прошедших через руки Вахтангова! Все они могли бы засвидетельствовать, что пребывание в Вахтанговской школе оставило неизгладимый след на человеческой личности каждого из них и предопределило многое на их жизненном пути.

{204} Вахтангов это прекрасно знал и потому не смущался тем, что многим из его молодых учеников заведомо не суждено было остаться в театре; он был доволен тем, что имеет завидную возможность сделать радостными и счастливыми весенние годы пришедших к нему молодых людей…

Вот почему так щедро Вахтангов растрачивал свои силы, вот почему он так любил приходить на эти уроки «к студентам», вот почему он так, казалось бы, безрассудно и нерасчетливо дарил им свои ночи, свой темперамент, блеск своей фантазии, искры своей мысли… […]

Вахтангов не любил тогда, чтобы в Студию приходили ради каких-либо практических результатов: роли, спектакли, создание театра; он хотел, чтобы каждый шел в Студию ради *праздника*, праздничные лица любил он видеть вокруг себя: он любил даже, чтобы ученики приходили на урок несколько более парадно одетыми, чем обычно…

Вахтангов любил самый *процесс* творческой работы, а не ее результат… Этому же он учил и своих учеников. «Практический результат придет сам собой», — говорил Вахтангов, и его ученики не думали о «результате»: они целиком отдавались творческим радостям *сегодняшней* репетиции, *сегодняшнего* урока, *сегодняшних* исканий.

Как было уже сказано, во времена «Усадьбы Ланиных» Студия еще не имела постоянного помещения, — собирались, где придется: то в студенческой комнатке каких-нибудь курсисток, где, кроме двух кроватей да столика с учебниками, ничего не было, то в снятой на один вечер гостиной какой-нибудь частной квартиры… Один урок проходил, допустим, за Москвой-рекой, а завтра нужно было бежать куда-нибудь на Долгоруковскую с тем, чтобы на следующий день отыскивать нужную квартиру в путаных переулках Пречистенки или Арбата… Специальные дежурные заблаговременно телефонными звонками или лично оповещали всех членов коллектива о месте сегодняшней репетиции…

Все это, хотя и было весьма затруднительно, придавало в то же время несколько «романтический» характер быту молодой Студии и делало ее как-то особенно привлекательной для тех, кто работал в ней и учился.

Однако три месяца, отведенные для работы над пьесой, подходили к концу, роковой день назначенного спектакля приближался: уже был заарендован зал в Охотничьем клубе на Воздвиженке, были заказаны афиши, принимались все меры к наиболее широкому распространению билетов… Вахтангов, наконец, спохватился и стал наскоро устанавливать мизансцены, пытаясь со своими неумелыми и неопытными «артистами» создать хоть что-нибудь похожее на театральное представление.

Правда, молодые актеры научились кое-как разбираться в своих ролях, научились быть правдивыми и искренними («не наигрывать»): они уже не декламировали с завыванием, не прикладывали рук к сердцу, когда объяснялись в любви, не опускали концы губ книзу, когда хотели выразить презрение, не сдвигали бровей, чтобы казаться глубокомысленными, не говорили слово «маленький» высоким голосом, а слово {205} «большой» низким, то есть они освободились от всякого рода обычных театральных штампов; больше того: они питали к этим штампам непримиримую вражду. Словом, они поняли и твердо усвоили, чего делать на сцене *не следует*; однако далеко еще не научились делать то, что *нужно* делать. Их чувства, которые они выражали просто и правдиво, они совсем не умели донести до зрителя: их слова, их слезы, их страдания, их радости — искренние и верные, — как бескрылые птицы, пробовали подняться и опускались беспомощно тут же, на сцене, не имея силы перелетать за рампу в зрительный зал.

И вот, наконец, 26 марта 1914 года состоялся столь трепетно ожидаемый спектакль.

Чуть ли не с самого утра забрались молодые дебютанты в театр, примеряли и прилаживали свои костюмы, устанавливали и подвешивали декорации…

О декорациях стоит сказать особо. Денег на то, чтобы создать специальную монтировку спектакля, у Студии, разумеется, не было. Пользоваться же имевшимися на сцене Охотничьего клуба обычными «павильонами» и лесными арками (театральные рабочие остроумно именуют их «штанами») ни Студия, ни ее руководитель не пожелали. А посему решили ставить спектакль «в сукнах».

Постановки «в сукнах» тогда еще только начинали входить в театральный обиход, и принятие такого решения требовало известной смелости.

Эти «сукна» явились потом одной из серьезных причин решительного провала спектакля. В качестве «сукон» была приобретена серо-зеленоватая дерюжка плохонького качества, имевшая со сцены вид измятой тряпки. Не привыкший еще к принципам условного театра зритель с достойным сожаления упорством отказывался принимать эти, с позволения сказать, «сукна» за роскошный парк Ланинской усадьбы…

Однако сами артисты находили свои декорации превосходными. Их серо-зеленые тряпки казались им весенней зеленью тенистого сада. Несколько горшков с бутафорской сиренью, по их мнению, великолепно изображали террасу, долженствовавшую, согласно замыслу режиссера, «утопать в кустах сирени». Дабы еще сильней ощущать прелесть весны и деревенского приволья, всю сцену продушили «остроумовской сиренью» (был в то время такой одеколон)…

Но и на самом деле тогда на улицах Москвы расцветала весна — не бутафорская, не театральная, а самая настоящая «взаправдашняя»: дни стояли теплые и солнечные, на перекрестках и площадях торговали цветами…

Эта-то настоящая, доподлинная весна и трепетала в сердцах, переживавших весну своего бытия. Эта весна сплеталась воедино с тою весной, которую предстояло пережить сегодня вечером на глазах театральной толпы. И уже нельзя было разобрать, где тут кончается жизнь и начинается театр.

Им казалось совершенно невероятным, что зрители не почувствуют того же, что так сильно, так ярко ощущают они сами…

{206} Но зрители… не почувствовали… Правда, пьеса, сама по себе имела некоторый успех — автора дважды горячо вызывали, — но исполнение… Увы! — оно, даже у дружелюбно настроенной и снисходительной публики, состоявшей преимущественно из студенческой молодежи и друзей «артистов», потерпело полное фиаско.

Но, как это ни странно, сами исполнители совсем не ощущали своей неудачи. Они, завороженные и зачарованные, жили заказанной им жизнью обитателей усадьбы Ланиных: они любили и ревновали, радовались и страдали, плакали и смеялись… Что нужды, что зрителю их чувства оставались неизвестными. Они-то ведь «*переживали*» их, *сами-то* они чувствовали себя бесконечно счастливыми… А зритель? Господь с ним, со зрителем. Воистину, это был настоящий «*театр для себя*».

После спектакля все участники собрались в одной из артистических уборных. «Вот мы и провалились», — весело сказал Евгений Богратионович, и странно: никому не было грустно, никто не был огорчен, вокруг Вахтангова лица сияли радостью и счастьем, как будто бы только что одержали невесть какую победу. «Этот спектакль имеет то значение, — говорил Вахтангов, — что он сплотил вокруг себя группу людей, спаял их в одно неразрывное целое. Теперь можно и нужно начинать серьезно учиться»…

А пока что все вместе отправились в один из ресторанов справлять свое поражение-победу. […]

За ужином, как полагается, были речи и тосты, а после ужина всей гурьбой, во главе со своим руководителем, отправились бродить по Москве. Бродили всю ночь, и когда под утро встретили газетчика с кипой свежеиспеченных газет, то так на него набросились, что он испугался: «Уж не война ли?»

И под взрывы звонкого хохота читали беспощадную критику.

### И. Дж‑он. «Усадьба Ланиных»[[164]](#footnote-165)

Здесь много любви, в этой пьесе Бориса Зайцева. Деревенская усадьба весною, полная расцветающей жизни, вызывает и цветение сердец у ее обитателей. И они, кроме стариков, все говорят о любви и живут любовью. Этим усадьба, впрочем, издавна отличалась — недаром в саду ее стоит старая статуя Венеры, ставшей как бы патронессой усадьбы. Она кружит головы, зажигает кровь — и вот жены влюбляются в чужих мужей, мужья — в чужих жен, падчерицы — в отчимов, гимназисты — в дам.

Не все проходит благополучно: два супружества разрушаются и входят в новые комбинации, шестнадцатилетняя девушка едва не гибнет от любви к своему отчиму, кончается пьеса смертью главы усадьбы — старика Ланина.

Но это не кладет на пьесу мрачного оттенка: она остается светлой, несмотря на печаль, и примиряющей с жизнью, которая богата не только горем, но и счастьем, и наряду с печалью знает и радость.

{207} И если бы эта пьеса была поставлена в хорошем театре, она могла бы быть очень приятным и художественным представлением. Но она, к сожалению, попала в руки молодых и неопытных любителей и вышла вещью мертвой и томительной. Эта студенческая студия, которая ее разыгрывала, может быть, и имеет в своей среде несколько человек, способных к сценическому искусству.

Например, недурной Еленой была бы г‑жа Шиловцева, если бы ей немного больше жизни. Недурной Наташей, хотя и не той, какая в пьесе, была г‑жа Семенова. Кое‑что не плохое можно было местами заметить и в г‑же Лениной в роли Ксении.

Но все это — скорее намеки на будущие возможности, да и эти намеки тонули в мертвом исполнении других участников спектакля. Все они были связаны крайней неопытностью и испугом, все, кроме, может быть, г‑жи Семеновой, ничего не чувствовали, кроме, вероятно, страха и в этом страхе потопили пьесу. Пусть, если им это нравится, они развлекаются игрою в театр, но пусть делают это пока для себя, а от публичных выступлений им еще надо воздержаться.

### W. Спектакль в Охотничьем клубе. «Усадьба Лениных»[[165]](#footnote-166)

Я не буду подробно разбирать пьесу г. Бориса Зайцева. Она дана в любительском исполнении. Всякая пьеса требует прежде всего настоящего тона. Оперу ли, драму ли нельзя петь вполголоса, не в тех темпах, которые нужны для музыкального или драматического рисунка, без колорита, без необходимых оттенков.

Любительское исполнение прежде всего растянуло пьесу г‑на Зайцева неимоверно, а она и сама по себе страдает разговорностью, очень малым запасом действия, лиризм же ее мне кажется в достаточной мере использованным, набившим оскомину на русской сцене. Есть какое-то изнурительное словесничество, топтанье на одном месте в пьесах русских драматургов чеховского и послечеховского периода. Топтанье, сиденье на месте, обывательское философствование, чтение каких-нибудь стихов, игра на инструментах, чтобы на что-то настроить зрителя, и в результате — книжка, а не жизнь. У Чехова-то подлинная жизнь хмурых и никчемных людей, хотя à la longue, тоже скучная, а у подражателей только игра в настроение. Ах, как давно бы нужно это бросить и перейти к театру с выдумкой, действием и отсутствием всего лишнего в архитектуре пьесы.

Я бы не судил совсем игры любителей, будь это любители без претензии. Но мне говорят: это спектакль первой студенческой драматической студии. Он репетировался под руководством артиста Художественного театра г. Вахтангова три с чем-то месяца. Позвольте, — говорю я тогда, — считаю долгом это сказать: репетировать три с чем-то месяца, это что-то такое «под Художественный театр». И так плохо исполнить!

{208} Даже со стороны простого выговора русского языка. Нельзя же говорить «вериятно» вместо «вероятно», «поет» вместо «поэт».

Просмотревши такой любительский спектакль с претензией, необходимо сказать правду без всяких любезностей.

Если вы думаете быть актерами, вы глубоко ошибаетесь, вы смотрите на драматическое искусство чрезмерно по-любительски, понимая это слово в кавычках, а не в настоящем его смысле.

В общем, женский персонал был во всяком случае выше мужского.

### В. Волин. «Усадьба Ланиных» (Охотничий клуб)[[166]](#footnote-167)

Ведь и любители же выискались. Ни одного с дарованием, почти все до курьеза смешные, по-ученически рапортующие свои речи. Особенно смешны были мужчины, а среди них некий г. Вестерман, игравший Николая Николаевича; он даже ходить умудрялся как-то спиралью. Менее смешны были любительницы, но и они ограничивались рапортом; две‑три искренние нотки, хотя совершенно не соответствующие образу, проскальзывали у г‑жи Семеновой, игравшей Наташу, да еще у г‑жи Ланиной — Ксении.

В полном соответствии с игрой была и постановка пьесы. Красота ленинского имения, его запущенные парки, «тургеневщина» его сада — все было заменено грязными, мятыми, серыми тряпками (что означает на театральном жаргоне новаторов «играть в сукнах»). И режиссер г. Вахтангов проделал дыру в одной из этих грязных тряпок и заставил исполнителей, смотря в эту дыру, восхищаться роскошью природы. Эта же дыра служила входом и выходом для действующих лиц. Додумался г. режиссер!

Тон у исполнителей, у всех без исключения, г. Вахтангов донельзя понизил, всех превратив в ходячие мумии.

Итак, дружными стараниями «артистов» и «режиссера» пьеса Бориса Зайцева провалена. А жаль, она заслуживает совсем другой участи. Это хорошая, поэтическая, лучезарная пьеса.

### Т. С. Игумновой

Петроград, 3 мая 1915 г.

Мне переслали Ваше письмо, добрая Татьяна Сергеевна. Пробудем в Петрограде до 31 мая[[167]](#footnote-168). Потом Студия, может быть, поедет в Одессу и Киев. Потом я в Евпаторию.

{209} Так, мои адреса:

До 31 мая — Петроград, Литейный театр, гастроли Студии, мне.

После 31‑го — Евпатория, Крым, дача Черногорского, мне.

Я всегда рад буду получить пару слов Ваших и так благодарен Вам, что Вы не забываете меня.

4‑го у нас «Сверчок».

Как-то примет нас здешняя публика?

Пока пьеса идет с «головокружительным» успехом. Плачут, и плачут хорошо.

Но то — Москва.

У студентиков наладилось. В последнее время я был более свободен и приготовил с ними пять вещей.

«Егерь» — Чехова, «Женская чепуха» — водевиль, «Страничка романа» — водевиль, «Спичка между двух огней» — водевиль и «Соль супружества» — водевиль.

26‑го был первый публичный спектакль.

Полон маленький зал. В первом ряду — Борис Константинович [Зайцев] с женой. С хорошим, внимательным и добрым лицом смотрит на сцену.

В Студии уютно, мило.

Все принарядились.

В соседней комнате — фойе и буфет.

Наталья Павловна [Шиловцева] в белом платье — хозяйка. Играют хорошо. Волнуются, конечно. Но молодо, интеллигентно и просто.

С маленькими антрактами проходят вещицы.

Публика хорошо смеется. После спектакля пили чай за длинным-длинным столом и говорили приятные вещи. Б. К. [Зайцев] тоже говорил. «Весь спектакль смотрится приятно. В прошлом году было все от дружного единения[[168]](#footnote-169), а сегодня — от искусства было кое-что», — сказал Б. К.

И это правда.

Экземплярская, игравшая не очень ярко, очень волновавшаяся, все-таки произвела отличное впечатление: у нее большое обаяние.

У таланта все дело в обаянии.

Говорят, у нее чахотка. Это больно. А из нее вышел бы толк, и сама она жизнерадостная и очень хорошая.

Много в Студии хороших людей. Чистых и честных. Почти все. Говорю почти, а сам не знаю, кто же не такой.

28‑го был второй спектакль. Было 33 человека (в первый раз 50). Играли лучше. Просто — отлично играли. И все было на месте.

30‑го был третий спектакль. Но меня уже не было. Они напишут {210} мне. Я попрошу их прислать мне фотографии — снимали сценки. Вас во время чая вспоминали.

Будьте радостная. Вас любят.

Это хорошо и дорого.

Приезжайте здоровенькая.

Е. Вахтангов.

### В Студенческую студию

5 мая 1915 г.

Милые мои!

Я так был рад получить Ваши хорошие, ласковые и обстоятельные письма. Мне принесли их в уборную, когда я сел гримироваться.

Празднично было у нас и волнительно.

Громадный театр.

Публика из имен.

Был Л. Андреев.

Горький и Шаляпин будут завтра.

Трепетно было и радостно жутко.

И вот принесли Ваши письма.

Принесли студенты — они здесь распорядители.

Тоже милые, вежливые и внимательные.

Принесли цветов.

И груда Ваших записочек лежала на столе рядом с бульденежами.

В антрактах я пробегал эти записочки и от одной до другой радовался.

Радовался, что правдиво все.

Радовался, что не переоценили. Радовался, что сумели отдать себе отчет.

Радовался, что меня помните.

Теперь сделайте так, если будете еще играть.

На занавес купите в хорошем магазине хорошей *английской* бечевки (она употребляется моряками).

Блок найдите хороший, не дешевый, с легким ходом.

Соберитесь и прорепетируйте все пять вещей.

Тихо, в рисунке, без переживаний (если они не пойдут сами).

Поправьте все ошибки предыдущих спектаклей в смысле бутафории, и в смысле текста, и в смысле мизансцен. Назначить для этого определенный день и провести все в порядке спектакля (без гримов, без костюмов, в черной контурной обстановке и лучше всего за столом).

{211} Перед началом каждой вещи сообща выяснить ошибки, недоразумения по всей пьесе, а после этого приступить к самой репетиции.

За «Егерем» следит (вместо меня) Ксения Ивановна [Котлубай].

За «Чепухой» тоже она.

За «Солью» Татьяна Михайловна [Кроткова].

За «Спичкой» Елена Владимировна [Шик-Елагина] и Борис Ильич [Вершилов].

За «Страничкой» Ксения Ивановна и Татьяна Михайловна.

За общим порядком прошу последить Натана Осиповича [Тураева].

В Клин я написал 3‑го.

Дал адрес Ксении Ивановны.

Предложил списаться и дал хороший отзыв о спектакле.

Если состоится, то не забудьте поставить на афишу инсценировку «Егеря» в разрешенной инсценировке (посмотрите каталог).

И обо всем, конечно, пишите мне и советуйтесь, пожалуйста.

И еще просьба.

Возьмите в кассе 1 рубль.

Запишите его за мной.

Купите «Хатха-йога» Рамачарака. И от меня подарите Экземплярской. Пусть внимательно прочтет и летом *обязательно* делает упражнения отдела по дыханию и «о пране»[[169]](#footnote-170).

Только одно ей надо соблюдать: не усердствовать в упражнениях, делать их шутя и совсем-совсем не уставать.

Это не для сцены.

А так, для здоровья.

Очень прошу сделать это, если она даже откажется.

Я очень прошу Экземплярскую принять от меня эту книжку.

Теперь.

Антокольскому

Роль себе ищите. Цель — работа, а не спектакль. О «Гренгуар»[[170]](#footnote-171) ничего не могу сказать: давно читал. Если Вам нравится — возьмите. С «Веткой» надо подождать[[171]](#footnote-172).

Музыка к пантомиме есть. Попробую поставить ее на будущий год.

{212} Серову

Пусть публика водевиль ругает[[172]](#footnote-173).

Но он чистый и прекрасный.

Когда Вы найдете наивность и почувствуете себя хорошим — водевиль зазвучит иначе.

Это не будет скоро. Много надо работать и много, много открыть в душе.

Нине Николаевне [Загрядской]

Не торопите и не торопитесь.

З. А. Бат

То, что Вы делаете, мне нравится. Раз хуже, раз лучше — но все к лучшему, если будете отдавать себе отчет после каждого спектакля. Будьте добренькая, пришлите мне карточки, если даже они не очень хороши.

Наталье Павловне [Шиловцевой]

Попросите прислугу Серова не садиться на чужие шляпы, а если ей так уж нравится это занятие и она чувствует в этом большую необходимость, то купите ей для этих целей пару шляп за счет Серова.

Буфет же, по-моему, больше выиграет, если Вы уничтожите самовар, бутерброды и пирожное. Хорошо было бы иметь только воды и больше ничего. Ради буфета антракта не затягивайте.

Боже сохрани.

Елене Владимировне [Шик-Елагиной]

Вы — молодчина.

Коле [Н. И. Шпитальскому]

Эти занавесы — ужасный народ. Вы за ними посматривайте.

Куриной

Растите большая. Книжки хорошие читайте. Шалите.

Борису Ильичу [Вершилову]

Иногда полезно бывает приобрести бумажную манишку заранее. Штуки так две‑три.

Экземплярской

Когда прочтете «Хатха-йогу», напишите мне. Пожалуйста.

{213} Алеевой

Если позволите, я еще поговорю с Вами. Мне кажется, что я немного понимаю Вас. Будет, все будет.

Татьяне Михайловне [Кротковой]

Послал Вам открытку.

Касторской

Пауза нужна. Действия ускорять нельзя. Темп тот же. Можно только сократить так: начинать с узелка, потом пить, поставить кувшин, потянуться и т. д.

Можно начинать с любого из этих положений (кусков), хотя бы с кувшина[[173]](#footnote-174).

Леониду Андреевичу [Волкову]

Вы хорошо работаете. Имейте чуть терпения. Поверьте немножко мне, и Вы увидите, как будет идти «Егерь». Его нельзя найти скоро. Это не водевиль. Такая роль находится годами.

Ксении Ивановне [Котлубай]

За 50 раз «Сверчка» я только два раза испытал состояние, похожее одно на другое. Помните одно: водевиль надо играть с чистым сердцем. Напомните и напоминайте партнерам.

Натану Осиповичу [Тураеву]

Вас все хвалили. Перецелуйте всех.

Попросите от моего имени участвующих в спектакле не выходить в костюмах и гриме за пределы фойе (когда смотрят на товарищей, пожинающих на сцене лавры).

Борису Евгеньевичу [Захаве]

А от Вас ничего не было. В каком костюме играли?

Борисовой

Не забывайте кресло и просмотрите текст с Борисом Евгеньевичем.

Ну, кажется, ответил всем.

О себе.

Рецензий пока нет.

Есть две общих на скорую руку. Посылаю Вам, дабы Вы видели, как пишутся рецензии.

Много хлопали.

Выпустили Сушкевича кланяться.

{214} Играли дружно.

И ново. И трудно.

Не было свободы.

Хорошо поняли, что такое интимный зал.

Я немножко устал писать.

В следующий раз напишу хорошее письмо.

За сегодняшнее простите.

Кланяюсь всем, и Ксении Георгиевне [Семеновой], и Маликовой, и Евгении Владимировне [Рытовой] и Ведме, и Зданевичу, и Протопоповой, и Ольге Сергеевне [Юшковой].

Будьте добрыми, милые мои. Целую вас.

Ваш Е. Вахтангов.

### В Студенческую студию

20 мая 1915 г.

Милые!

Спешность вопросов, поставленных секретарской частью письма Бориса Ильича [Вершилова], заставляет меня быть кратким, и потому я прошу позволения у всех, написавших мне, ответить им следующим письмом: может быть, я умудрюсь ответить каждому отдельно, но стопка писем, хороших и теплых, настолько внушительна, что я боюсь не выполнить это свое большое желание.

*О переведенных в действительные члены*[[174]](#footnote-175). Перевели очень хорошо. Все они студийны, прежде всего *честны и приятны*.

*Об исключенных*. Понимаю о Протопоповой.

Не понимаю *совсем* о Малиновой.

Это для меня неожиданность.

Нечутко с ней поступили: Протопопова погрустит и успокоится, потом, может быть, так слегка ругнет вас; Маликовой будет больно, она будет плакать и никогда не ругнет вас.

У Протопоповой вы отняли разумное времяпрепровождение.

У Маликовой уголок души.

Протопопова пришла без жертв.

Маликова много страдала — целый студийный год.

Почти понимаю о Зданевиче.

Курину я не исключил бы, потому что ей 19 лет. Если бы ей было 21 и она была бы такой, то можно было бы так с нею поступить.

Говорить серьезно о Куриной как о студийке, как о материале и пр. сейчас, конечно, смешно. Ей надо дать подрасти, {215} книжки дать ей почитать, между вами повращаться, — тогда можно разговаривать.

А в Студию она влюблена. Влюблена. Любить она еще не может. Ей же 19 лет! Она, конечно, поплачет, может быть, немного отравится сулемой дня на два.

Помните, что таких молодых надо иметь «на воспитании», действительными членами не делать, оставить в какой угодно графе (это им не обидно и неравенства не создаст, ибо равенства между мной и Сулержицким, Ребиковой и Книппер — все равно не будет: жизненный опыт тому причиной). А так как мы молоды еще *воспитывать*, то, может быть, таких не принимать?

А раз приняли, то надо подумать чуть-чуть, что делать.

И вообще: перед тем, как исключать, задайте себе вопрос: а если бы не исключать, то исчезнет ли то, за что исключаем?

У Протопоповой не исчезнет.

У Маликовой? (Не знаю, почему исключили. Неужели дикция тому причиной? А что делать тогда с Натаном Осиповичем [Тураевым]? Тоже исключать?)

У Куриной, *может быть*, исчезнет.

У Зданевича не исчезнет.

Ergo, Протопопова и Зданевич с этой точки зрения удалены правильно.

Маликова? *(Прошу написать подробно о причинах.)*

Курина — поторопились. (Надо было выждать, чтобы это «может быть» определилось точнее в ту или другую сторону.)

О Евгении Владимировне [Рытовой]

Судя по протоколу, говорили о ней правильно.

Получившееся «против», равное «за» — естественно. Она, по-моему, на положении Куриной, только в другую сторону. Курина *не может* ответить вам: нужна ей Студия или нет.

Она сама не знает, и ее существо не чувствует потребности в Студии в той плоскости, в которой ей задается этот вопрос.

Ребенок на вопрос: «Ты хочешь жить?» ответит: «Хочу».

И будет мечтать о лошадках и елке, и о бабушке, и о книжке с картинками, и о забавном хвосте кошки с привязанной бумажкой.

Слово «жить» не вызовет в нем других представлений.

Так и Курина на вопрос: «Вам нужна Студия?» ответит: «Нужна».

И будет мечтать о Евгении Богратионовиче, которому нужно принести цветок и «обязательно» проводить, о платье для «Спички», о милом «Юрке» [Г. В. Серов], о том, как задобрить страшного Натана Осиповича, о хороших и «таких уж умных и ужасно сердечных» словах Евгения Богратионовича на уроках.

{216} Фраза «нужна Студия» других представлений не вызовет.

А Евгения Владимировна чуть иначе.

Она уже немолодая. Много пережила. И, кажется, переживает. Драма у нее какая-то чувствуется, когда она перестает быть светской женщиной, да и самая светскость, с моей точки зрения, тоже драма.

«Вам нужна Студия?» — «Нужна», — ответит.

И будет мечтать о том, что у нее есть место, где группа хороших людей занимается искусством так, как она не умеет, что там есть тепло, которого мало в ее жизни. (Ее жизнь пошлость.) О том, как ответить этим юнцам, чтобы они не думали о ней дурно и чтоб ей не пришлось объяснять свой неприход или ранний уход с урока жизненными обстоятельствами, о которых и стыдно и горько говорить, о том, что 2 часа она урвет на смутную потребность души в хорошем.

Ей нужно это «хорошее». «Хорошее» — других представлений слово «Студия» у нее не вызовет. И ей, как Куриной, надо дать время.

Курину надо тянуть вверх и исключить, если не вытянулась.

Евгению Владимировну — тянуть назад и исключить, если не вырвана пошлость.

Курина молода, без опыта.

Евгения Владимировна стара. С опытом.

Оставьте ее в какой угодно графе, действительным членом не делайте. Это не создаст неравенства, ибо неравенства между Качаловым и Станиславским, между Немировичем и Книппер все равно не будет: жизненный опыт тому причиной.

А так как мы молоды *перевоспитывать*, то, может быть, таких не принимать?

А раз приняли, то надо подумать чуть-чуть, что делать.

Спросите теперь: а если б не исключать, то исчезнет ли у Евгении Владимировны то, за что ее склоняются исключить?

И ответите: может быть.

Тогда нужно выждать, чтобы это «может быть» определилось в ту или иную сторону.

Вот мой ответ.

Если я неясно сказал — спросите еще раз.

Мне думается, что Евгения Владимировна сама уйдет, потому что жизнь победит ее смутные стремления к хорошему.

Тогда нужно дать ей время самой отпасть.

Скажите ей, что у вас нет оснований переводить ее в действительные члены, что вы очень понимаете ее, и готовы верить ей, и согласны ждать, чтоб дать ей время проявить свою студийность.

Вот и все.

А куда ее записать?

{217} Хоть никуда.

Вот мой совет.

Если он неприемлем, спросите еще раз.

О Ведме[[175]](#footnote-176)

Очень хорошо разобрались.

Логично и доказательно.

Но неполно.

Забыли, что она очень молодая (по не так, как Курина). Забыли про склад ее индивидуальности. Она гордая и болезненно самолюбивая. Она двойственная.

Одинокая и эгоистичная.

Одинокая сторона души ищет радости в единении с хорошими людьми, эгоистичная — в нежелании (гордом и болезненном) принести хоть какую-нибудь жертву ради достижения этой радости.

Быть среди вас ей было радостно. Но для этого надо играть спектакль. Играть спектакль — это жертва. (Почему? Это ее дело: нам с вами не понять.)

И не принесла жертвы.

Потребности эгоистических сторон победили.

Взяв от Студии радости, она не смогла победить в себе болезненного.

И заплатила за радость дорого: совершила нестудийный поступок и всю жизнь будет помнить его.

А если б ее не исключить? И т. д.

Ответ — нет, не исчезло бы, по крайней мере скоро не исчезло бы.

А так как молодая, то ждать надо долго.

Очень долго ждать Студия не может. Студия бессильна помочь ей достигнуть победы над эгоистичными началами ее существа, она может только одним шагом *приблизить* эту победу. И шаг этот вы сделали.

С болью в душе.

С тяжелым чувством.

И если она любит вас, ей должно быть радостно за вас.

Она должна отделить себя от себя и одной частью себя благодарить вас, другой — ненавидеть себя.

Она должна хорошо проститься с вами. Со слезами, любя вас и понимая вас.

Уйти и, «может быть», когда-нибудь снова прийти.

И вы ее примете.

{218} О генеральной ежегодной чистке[[176]](#footnote-177)

С момента, когда Студия станет антрепренером «очищенных» студийцев, прошу не считать меня в числе руководителей и на пост Верховного Главнокомандующего избрать другого.

Не «старым товарищам», объединенным «символическим контрактом», я служу, а если им — то возьму дорого.

Раз попал в действительные члены — то кончено.

Выйти можно: 1) или по собственному желанию, 2) или в экстраординарном случае.

Если нет ни того, ни другого, то ешьте друг друга и перевоспитывайтесь: ведь за что-нибудь да попал в действительные члены.

А заявления попавших «по захватному праву» сплошное кокетство.

Эдак и я тоже буду нарываться на комплименты: перед началом и концом каждого года буду ставить вопрос о своей нужности. Я знаю, что пока я вам нужен. Найдется человек, яснее меня понимающий дело, я без обсуждения общим собранием сделаю так, что буду у него на вашем положении со всеми вами.

Вот приблизительно все, что я как «Главнок»[[177]](#footnote-178) должен был ответить на приблизительное все секретаря.

Прочтите всем, не смущаясь, если при этом будут хотя бы *все* вами исключенные.

Е. Вахтангов.

Почтовый ящик. Частное.

Милый и хороший Борис Ильич [Вершилов], вам я напишу на Студию. Спасибо, дорогой.

Нине Николаевне [Загрядской] │

Борису Евгеньевичу [Захаве] │ тоже

Леониду Андреевичу [Волкову] │

Ксении Георгиевне [Семеновой] │

Борисовой отвечено щедро. С милостивым подарком и автографом.

Натану Осиповичу — а Вы что же, милсдарь, не пишете?

Ксении Ивановне [Котлубай]. А Вы что же, милсдарыня, не потрудитесь?

Антокольскому — отпишу обстоятельно отдельно.

Куриной — не знаю Вашего адреса. Вы писали, что 11‑го уедете к Ведме. Где эта самая Ведма живет? Вы, ежели желаете получать письма от хороших преподавателей, сообщайте им на всякий случай адреса.

{219} Татьяне Михайловне [Кротковой] — отвечено.

Коле [Шпитальскому] — не помните ли Вы, кто это обещал: «Собираюсь много написать, потому сейчас пишу мало». И таким хорошим почерком было написано.

Кого нет — пошлите копию ответов почтового ящика.

Eve

### Е. В. Шик-Елагиной

Евпатория[[178]](#footnote-179), 10 июля [1915 г.]

Здравствуйте, Елена Владимировна.

Спасибо и Вам за Ваше хорошее письмо. То, о чем Вы пишете (первоначальное чувство недоверия ко мне), мне не ново и чувствовалось мной, и очень естественно. Оно не тяготило меня и не тяготит, когда оно есть, потому что я сам не знаю, нужно ли верить мне. То, во что я верую, о чем говорю в Студии, — это такое большое, что не нуждается в том, чтобы убеждать кого-нибудь. Сначала все принимается с недоверием и сомнением. Потом некоторых увлекает. И эти некоторые потом остаются. Вера моя вытекла из любви к Станиславскому. И то, что я знаю, я говорю другим, которые лишены возможности непосредственно брать у Станиславского. Если бы Вы не уверовали — Вы бы ушли. От этого ничего не изменилось бы: ни Вы, ни Студия. А уверовали — Вам стало хорошо, хорошо и Студии.

Если вы говорили о своем недоверии ко мне лично, то есть сомневались, насколько искренне я вам верую, — то это неважно. Ни Вас это не должно было тяготить, ни меня. Лично я к этому привык за 5 лет. Ибо нет такого класса, где все, как один человек, доверяют. Правы те, кто верит, правы те, кто не верит. Если большинство тех, кто верит, то неважно, заслуживаю ли я доверия или нет. Тут дело можно сделать. Если их меньшинство, то, само собой разумеется, я должен уйти и искать тех, которые мне поверят, хотя, может быть, вообще я не заслуживаю доверия.

Те, которые идут за кем-нибудь, наверное, считают его хорошим предводителем. Иначе не пошли бы. А вообще этот предводитель может оказаться дурным. По если за ним будет хоть маленькая группа, он для этой группы будет нужным и хорошим. Лично я не знаю, насколько я заслуживаю доверия. Возможно, что мне только кажется, что я увлекаюсь Станиславским и понимаю его и хочу того же. Поэтому меня не огорчает, если не верят мне. Огорчает, когда не верят Станиславскому, {220} потому что я верю ему. Так, наверное, Вы огорчали кого-нибудь, кто верил мне. А Станиславскому все равно, верю я ему или нет. Если я не верю, то это огорчит только тех, кто верит ему.

Я могу быть только благодарным Вам, что Вы немножко поверили мне. Это облегчает работу и согревает. Возможно, что я не заслуживаю доверия, тогда Вы разочаруетесь и уйдете, будете меня ругать и жалеть потерянное время. Это может случиться везде. И случается постоянно. Лично я всегда к этому готов, и, может быть, Вы замечали, при мало-мальски групповом недовольстве мной (как мне казалось, может быть) я предлагал заменить меня.

И уйду, как только почувствую, что верить мне довольно, когда я сам себе перестану доверять, доверять своей искренности. Простите, что я неясно говорю. Здесь очень жарко, 52°. При такой температуре ясно говорить трудно. Тихо веду дни. Немного поправился и отдохнул, очень хочу работать. На днях собираюсь остаток лета провести на Днепре. Если мне это удастся, то отдохну совсем.

Уверуйте еще в одну штуку: театр, в хорошем смысле слова, явление коллективное и зависит от группы, его образующей. Искания возможны при постоянном, а не переменном составе. Те, кто имеет возможность образовать такую группу, счастливее тех, кто должен в одиночку идти служить в те или иные уже сложившиеся группы. У нас в Студии (у студентов) это очень плохо понимают и стремятся в «сотрудники» Художественного театра.

Ах, какие чудаки эти студенты!

Желаю Вам всего доброго, милая Елена Владимировна. Отдыхайте и приезжайте в Москву радостной.

Е. Вахтангов.

### П. Г. Антокольскому

Евпатория, 10 июля 1915 г.

Еще 11 мая Вы написали мне хорошее письмо, милый Антокольский, и я только сегодня собрался поблагодарить Вас за него.

О «Мертвом городе» Д’Аннунцио сейчас ничего не могу сказать, потому что не читал еще этой вещи. Зная Д’Аннунцио вообще, думаю, что его вещи на сцене неприятны, потому что деланно-театральны; оперно-напыщенный тон их мало дает душе.

Не писали мне Натан Осипович [Тураев] и Ксения Ивановна [Котлубай]. Мне это очень неприятно. Остальные все писали.

{221} Я как будто отдохнул и могу работать. Скоро, может быть, уеду отсюда на Днепр. Здесь очень жарко. Всю неделю 52°.

Целую Вас и желаю хорошего лета.

До свидания в Москве.

Ваш Е. Вахтангов.

### Т. С. Игумновой

Евпатория, 10 июля [1915 г.]

Здравствуйте, добрая и хорошая Татьяна Сергеевна. Так хорошо, что Вы не забываете меня. Вот прошел этот год, и кажется мне, что он был маленький, что вы ничего не потеряли, не будучи с нами, что Вы в сущности все время были при нас, у нас, с нами.

А ведь год был трудный и тяжелый. Я, по крайней мере, слишком устал. Сразу набросился на все, что может дать отдых: и солнце, и песок, и море, и одиночество.

В первые же дни так много забрал всего, что устал, и снова нужно было отдыхать от отдыха. Чуть оправился — Станиславский (он здесь) затевает вечер. На противогазы[[179]](#footnote-180).

Мне поручает часть вечера, где занята молодежь наша (ее здесь много), — и я опять устаю со всеми.

Опять наладился, — пошла жара, 52°. Это до того утомляет и размаривает, что требуется опять отдых.

И вот я надумал ехать в деревню, на Днепр.

Думаю отправиться туда на днях, чтобы две последние недели провести у леса.

А 10‑го мы должны быть в Москве. Опять все сначала.

И я радуюсь, радуюсь.

Мне уже хочется работать. И репетировать в студии свою пьесу («Потоп» называется), и вести вновь поступивших, и начать курс у Халютиной, и выдумать что-нибудь у студентов, и бегать по урокам, и заварить дело в «Алатре» (сюда пригласили на оперные классы)[[180]](#footnote-181). Право, не боюсь… Только бы хватило меня!

Да еще в театре много работы у меня по народным сценам. Возобновляют «Гамлета», «Синюю птицу», «Карамазовых». Нужно будет с молодыми все пройти. Работы предстоит пропасть!

А Вы как, добрая?

Будете в Москве? Будете у нас?

{222} Поправляйтесь, поправляйтесь!

Хорошо и много дышите.

Вбирайте все, что дает Вам лето, Ваша деревня.

О войне больше не думаю, то есть не думаю, боясь ее. Все равно. Она была неминуема… она приведет к тому, что войн после нее будет мало — 2 – 3.

И станет мир на земле.

А то люди стали дурными, эгоистичными и нерадостными. Если историческому ходу вещей нужно, чтоб нас убили люди, — пусть так будет. Раньше я боялся — теперь успокоился. Этому способствовало то, что я внимательно прочел «Войну и мир» и теперь только хорошо понял эту замечательную книгу. Если Вы забыли, — прочтите.

Всего Вам светлого и радостного, и здорового.

Е. Вахтангов.

### В Студенческую студию

[Декабрь 1915 г.]

Моим ученикам

Дорогие мои!

Если б вы знали, как вы богаты.

Если б вы знали, каким счастьем в жизни вы владеете. И если б знали вы, как вы расточительны. Всегда так: ценишь тогда, когда потеряешь. И если б вы знали, как грустно от мысли, что и вам когда-нибудь придется оценить поздно.

То, чего люди добиваются годами, то, на что тратятся жизни, — есть у вас: у вас есть ваш угол.

Вы молодые и потому не считаете дней. Когда ваш угол станет прошлым, ему найдется много тепла в воспоминаниях. Не считаете дней. Пропускаете их. Подумайте, чем наполняете вы тот час, в который вы не бываете вместе, хотя и условились именно в этот час сходиться для радостей, сходиться для того, чтобы почувствовать себя объединенными в одном, общем для всех стремлении.

Осуществленном стремлении.

Подумайте, много ли их бывает.

Много ли таких богатых и счастливых. Богатых тем, что объединились одним желанием.

Счастливых тем, что стремление объединиться для одной общей для всех цели осуществилось.

Таких мало, и вы это знаете. Вы это видите часто и много.

Вы молоды и не считаете дней.

Вы не знаете, что беспощадна жизнь к тому, кто поздно оглянется, кто поздно пожалеет.

{223} Вы не видите злорадной улыбки жизни по адресу тех, кто беспечно не считает дней.

Как много прекрасного заложено в каждом из вас, как бурно и кипуче можно было бы прожить земные дни, если б мы не были так расточительны и беспечны.

Казалось бы, что каждый из нас должен был бы создать себе главное, дорогое и желанное, и ради этого главного, дорогого и желанного делать все остальное: давать уроки, учиться в школе, сносить все тяжелое, что дает жизнь.

Казалось бы, что только тогда и имеет смысл земная жизнь, когда ее бремя я сношу ради своего главного, дорогого и желанного.

Казалось бы, только тогда и имеет оправдание наша, вынужденная самой жизнью, греховность.

Я грешу, я поступаю дурно, я делаю много зла, я мельчу себя противненькими и гаденькими делишками, — но зато это не главное, не дорогое, не желанное.

Я не отдам этим делишкам и маленьким минутным наслаждениям ни одной минуты, если в эту минуту я должен быть со своим главным. Так, казалось бы, должен говорить и поступать каждый из нас.

А между тем, мы главное свое делаем второстепенным, главное свое обращаем в «делишки», и в минуту, когда надо быть при «главном», мы легко и расточительно отдаемся повседневным маленьким минутным наслаждениям и безотчетно этим самым делаем их главным.

Мы небрежны и небережливы.

Мы все думаем, это не уйдет.

Мы все думаем, это я успею.

И это потому, что мы молоды и не умеем считать дней.

А дни уходят.

Незаметно, легко скользя друг за другом.

Нам кажется, что сегодня я такой же, каким был вчера.

И если мы будем ежедневно смотреть на себя в зеркало в продолжение лет двадцати, мы не увидим хода жизни на своем лице, нам будет казаться, что оно таким было всегда.

Хитро обманывает жизнь, хитро завязывает глаза и отвлекает нас, а сама мчит день за днем, незаметно для нас нанизывает их на короткий стержень продолжительности нашего существования.

Мы и не замечаем, как приходит к концу вместимость стержня, как скоро не на что будет нанизывать. Оглядываешься — и становится страшно, что же делал все эти дни моей жизни? Что вышло главным, чему я отдал лучшие часы дней моих? Ведь я же не то делал, не того хотел. Ах, если б можно было вернуть, как бы я прожил, как бы хорошо использовал часы земного существования.

{224} У вас есть возможность не сказать этих слов: поздних и горьких.

Вы богаты.

И так расточительны, небережливы и молодо беспечны.

Е. В.

### Режиссерские заметки к «Сказке об Иване-дураке»[[181]](#footnote-182)

[1915 г.]

Содержание

Черти хотят совратить с пути истинного (людей) Ивана, но это им не удается, потому что у Ивана нет слабостей, на которых играют черти.

20 октября 1915 г.

Иван рассматривает чертенят с любопытством.

Когда гонец докладывает Тарасу о податях, то каждый раз приносит мешки с золотом. Сам Тарас сидит на громадном, во всю сцену, сундуке, окованном. К концу акта вся сцена в мешках с золотом.

Куски пьесы

1. Иван проявляет свободу от чувства собственности.

2. Черти всполошились и составляют план искушения Ивана.

3. Иван не поддается первым попыткам чертей, приступивших к выполнению плана.

4. Иван окончательно разбивает первый план чертей.

5. Иван берет выкуп от чертей и использует их неожиданным для чертей способом.

6. Бес, узнав о неудачах, решает действовать сам.

7. Бес затевает войну, намереваясь впутать в нее Ивана.

8. Удача беса у Семена.

9. Удача у Тараса.

10. Иван выдерживает искушение.

1 акт

Комната трудящихся людей.

Свет, покой.

{225} Земля в солнце. Сочно, сытно.

Древний, мудрый старик. Слышит гармонию звуков земли.

Иван приходит с работы.

2‑я картина

Бес жалобно плачет, скулит, жалуется.

Взглянет на неумытых, неодетых чертенят и слезится. Выпрашивает, прибедняется, привередничает.

Черти все разные: одни быстрые и шустрые, другие — медлительные, сонные, с надутыми губками, говорят, словно обижаются.

Наивные, милые, симпатичные, смешные и забавные.

Единица — маленький, только что начинающий говорить, ошеломленный.

Серьезный, важный и детски-взрослый.

5‑я картина

Человек и черти встретились близко.

Любопытство живых существ, чуждых друг другу по форме.

Рассматривают друг друга, не доверяют, пугаются, осторожны.

### Из записной книжки[[182]](#footnote-183)

11 января 1917 г.

В «Антонии» нужно, чтоб все время было весело. Надо добиться того, чтоб чувствовалась улыбка Метерлинка, добродушная, незлобивая и приятная, по адресу людей, поставленных по его воле в такое необычное положение.

Вот к этим наследникам пришел святой Антоний. Вот свершилось, положим, это чудо. Как к нему отнесутся эти люди, которые верят, которые только что молились о душе умершей?

Конечно, они не поверят… Конечно, они будут его гнать и, конечно, будут оскорблены. Но вот все-таки чудо произошло. Вот оно воочию: умершая старушка жива. Как теперь примут это смешные, хлопотливые люди? Ведь так ясно: если воскрес мертвый, то это дело рук божьих, ведь сколько существует земля, люди не знают другой силы, кроме силы бога, умеющего воскрешать.

{226} Конечно, люди не верят, что он святой. Конечно, она не умирала, раз она жива. Конечно, здесь что-то не так.

Но, конечно, они благодарны этому странному человеку.

Но ему ничего не нужно. Странные господа эти «святые». Как их отблагодарить? Дать денег, угостить сигарой, подарить галстук, трубку… Все это как будто слишком современно и не духовно и неудобно.

Что это?

Тетя перестала по окрику этого господина говорить, лишилась речи.

О, тут шантаж, тут что-то уголовное. Надо звать полицию. И идет полиция — это единственное могущественное средство людей обезопасить себя от проходимцев, пьяных и сумасшедших и шантажистов, дерзость которых достигает предела: мало того, что они называют себя святыми, они и действуют, как святые, вплоть до чудес. Это уж слишком. И тогда не надо останавливаться.

Правда, полиция — это скандал… Но здесь больше ничего не поделаешь.

### Из «Книги впечатлений» Студии[[183]](#footnote-184)

14 марта 1918 г.

Очень советую ученикам, которые имеют возможность упражняться в игре на публике, почаще заглядывать в эту тетрадку и почаще вспоминать, что они не актеры еще, что они готовятся быть ими. Условия нашей работы дают нам то, чего нет у других, — публику на уроках, и вы до сих пор не научились ценить это. Не относитесь к этим «впечатлениям», как к газетным заметкам. От вечера до вечера выравнивайте свою работу в направлении, которое указывает вам ваш же товарищ из публики.

14 октября 1918 г.

Закажите хорошую книжку в хорошем переплете. Надо решиться положить ее в публику для ее замечаний. Прежде чем положить, поговорите со мной и покажите мне.

1 ноября 1918 г.

Я бы хотел, чтобы хоть кто-нибудь расписался вот здесь, ибо я все-таки пишу не на ветер, а для дела. А с кого же мне спросить это дело?

{227} 21 ноября 1918 г.

Повторяю терпеливо опять: распишитесь кто-нибудь и доложите об этом в совет.

6 декабря 1918 г.

У меня хватает терпения повторить просьбу.

14 октября 1918 г.

### Исполнительный вечер[[184]](#footnote-185)

«Враги»

Абажур лампы противный и небрежный. Когда трогают стол, он надоедливо качается. Выправить его и укрепить так, чтобы он не качался.

Натай Осипович не имеет права менять штрихи: где калоши, где рука с калошей? Это найдено и по безвкусной прихоти Натана Осиповича отменено быть не может.

Грим Натана Осиповича кустарный. Никакой тонкости в лице. Волосы грубы. Нужны пряди, живые пряди на лоб.

Грим Бориса Евгеньевича нужно найти. Главным образом нос и усы. Может быть, надо нос налепливать. Профиль нехорош.

Борис Евгеньевич не знает мыслей, поэтому пропадают слова — на них не падает логическое ударение.

1‑ю картину Борис Евгеньевич ведет еще сносно.

2‑ю — неверно и нехорошо.

Натан Осипович играл беспомощно. Каждый кусок должен идти вверх, а он понижает. Нисколько он не оскорблен и нисколько не жаль его.

О 2‑й картине спросить меня и умудриться прорепетировать (надо найти время).

Антракт между картинами длинен, шумен. Почему-то проходит при полном свете, а должна быть полутемнота. Прорепетировать непременно.

«Егерь»

Ничего от отрывка не получил. Ни одно слово не задело ни чувства, ни мысли. Отрывок не напоен содержанием. Оба играют {228} внешне. Касторская без зерна: нет забитости, приниженности, тоски в глазах.

Ларгин обращается с текстом небрежно.

Например:

Надо «прощай, соха», а не «соха, прощай».

Надо «нешто забыла», а не «забыла нешто».

Надо «лучше его стреляю», а не «стреляю лучше».

Надо «не крепостная была», а не просто «крепостная».

Надо «надо и рассуждение иметь» — где «и»?

Надо «чем живешь», а не «ты чем живешь».

Ларгину текст просмотреть и запомнить.

Касторской — радость встречи совсем потеряна. Надо искать большой, еле сдерживаемой радости.

«Длинный язык»

Борис Ильич играет хорошо. Только очень тишит и не умеет говорить с мундштуком во рту.

Евдокия Андреевна слишком много, часто и надоедливо повторяет: «понимаешь», «понимаешь», и «Васичка, Васичка, Васичка» без конца.

Текст просмотреть и выучить. Нельзя так обращаться с Чеховым.

Евдокия Андреевна может играть отлично. С хорошим, благородным юмором. У нее отличное зерно. Она сегодня сама себя обкрадывала. Несмело шла от куска к куску. Ничего шокирующего в отрывке (кроме отсебятины в тексте) не было.

Евдокия Андреевна, а где же штрих с ложечкой и пенсне? Зачем вы сами у себя воруете?

«Иван Матвеич»

Как смеют гг. помощники, устанавливая сцену, не выполнять замечаний? Для чего же замечания пишутся? А. А. Орочко отмечала, что «лампа бьет в глаза», и опять поставили безвкусную лампу, которая мешает смотреть. (К следующему вечеру найти новую лампу с закрытым огнем.)

Непростительная, грубая небрежность: зеленая покрышка-скатерть помята так, как будто на ней специально для этого сидели. Заведующий бутафорией, потрудитесь всегда проверять это.

Прошу всех занятых в исполнительных вечерах, *прошу помощников непременно расписываться в этой книге после каждой записи о вечере*. Я *буду знать тогда, с кого требовать и как требовать*.

«Иван Матвеич» может идти хорошо.

Сегодня Чернов первую половину не нашел покоя. Диктует плохо, без «поэзии», не любит того, о чем диктует, не любит {229} процесса диктования, а ведь это его жизнь, его наслаждение. Грим нужно класть и по части челюсти, где приклеена борода.

Руки Паппе нужно краснее, чем сегодня.

Пауза, когда Паппе есть, перетянута сегодня до невозможности; публика начинает ерзать. Не забудьте время, в какое мы живем.

Чай вприкуску не подавать; если нет сахару, пусть Паппе пьет без сахара. Во времена, когда идет отрывок, сахар ничего не стоил, а вы подчеркиваете трудность его доставания в наше время.

«Страничка»

Играли хорошо и весело все трое. Берви выросла. Львову вижу в первый раз и не могу не ободрить.

Сегодня это единственная вещь, которая шла по-студийному. Все остальное — как в плохих *театрах*.

1 ноября 1918 г.

Перенумеруйте страницы и не вырывайте листов из тетради.

Это же неприлично.

20 ноября 1918 г.

Повторяю.

21 ноября 1918 г.

Заведующему сценой

Опять абажур.

Я прошу снять «Иван Матвеича» с программы, если к следующему спектаклю не будет выполнено мое требование еще с 14 октября. Что же это такое, наконец?

### Ю. Завадский Вахтангов — режиссер[[185]](#footnote-186)

Это было в Мансуровском переулке, в студенческой студии, где впервые я познакомился с методом работы Вахтангова.

Маленькая студия в крохотном помещении на сорок человек. Вахтангов сидит за столом в центре комнаты, вдоль стен — ученики. На тесной сцене репетируются три отрывка — «Злоумышленник» и «Егерь» Чехова и «Гавань» Мопассана. Что прежде всего поразило меня в репетициях Вахтангова? Огромная наэлектризованность не только его самого, но и всех безмолвно присутствующих учеников, их как бы активное участие в репетициях. Все присутствующие учились, активно вбирали в себя {230} впечатления от репетиций, и не только разбирались в приемах, которыми пользовался Вахтангов, но непрестанно Вахтанговым воспитывались. В студийцах развивались зоркость и слух — не только внешние, но и внутренние зоркость и слух, которые обязательны для подлинного художника. В этот период Вахтангов был прежде всего воспитателем. Его требование студийности, требование единения студийцев во имя искусства было глубочайшим образом им самим осознано как первооснова целостного искусства театра.

Вахтангов обладал одним из самых главных, необходимых режиссеру качеств — поразительной убедительностью для тех, кто с ним работал, для тех, кто присутствовал на его занятиях. Вы не могли с ним не соглашаться, вы не могли не восхищаться каждым его предложением, каждым его жестом, интонацией. В нем была заключена обаятельная сила заразительного режиссерского таланта.

В тот период Вахтангов, который пришел в театр с различными, многообразными интересами и замыслами, был предельно увлечен тем, чтобы на сцене добиться правды живых человеческих взаимоотношений. Подчас казалось, что он требует натуралистического правдоподобия в сценическом поведении. Но всегда вы ощущали в нем настоящего, большого художника, поэта, философа, который пытается раскрыть в произведении его глубину, человеческую суть, философию и поэзию.

Работая над Чеховым, Вахтангов как бы сам становился немного Чеховым. Во всяком случае, в мире Чехова он был другим, чем тогда, когда вместе с нами погружался в мир Мопассана, работая над «Гаванью». Когда Вахтангов искал наивность, непосредственность и чистоту Злоумышленника, своеобразную артистичность Егеря, он окружал это огромным количеством собственных наблюдений и догадок. Он как бы проникал в сущность того, что мы называем человеческой душой, народной душой.

Вахтангов подсказывал, раскрывал актеру логику его мыслей, его отношения к тому, о чем он говорит, с кем он говорит. Он помогал актеру создать внутренний мир его героя, он подсказывал и внешние особенности поведения, объясняя их биографией, привычками, ремеслом Злоумышленника; он показывал Леониду Андреевичу Волкову, каким должен быть его Злоумышленник, вернее, что ему надо в себе переменить, приобрести, выработать для того, чтобы найти новую манеру мыслить, манеру смотреть, манеру говорить, действовать, жить.

В маленькой роли следователя Юра Серов с помощью Вахтангова нашел чрезвычайно характерные черты чиновника, которому нет никакого дела до человеческой души. Ему неинтересно, необязательно, да и не пристало выслушивать всю эту горестную музыку бедняцкой печали, которая сквозит в смешном, наивном, дурашливом, хитроватом, и пусть даже где-то плутоватом Злоумышленнике.

Мы вместе с Вахтанговым и исполнителями как бы переносились в мир удивительных по своей убедительности особых человеческих отношений. Нам было и смешно, и грустно, и чуть-чуть тоскливо, и досадно. За событиями короткого рассказа, по сути комедийного, как бы возникал огромный мир чеховского понимания жизни.

{231} Тот же Волков играл Селестена Дюкло в «Гавани» Мопассана, в варианте Л. Н. Толстого. Толстой почти дословно шел за Мопассаном, рассказывая, как пьяный матрос узнает в девке, с которой он сейчас гуляет в кабаке, свою родную сестру. Эта трагическая встреча раскрывалась Вахтанговым с огромной силой.

Репетиции шли чередуясь — удачные и неудачные, иногда очень трудные, иногда мучительные. Иногда Вахтангов становился злым. Он никогда не был вял на репетициях, не *боялся* быть резким, строгим, требовательным, подчас жестоким. В этой жестокости Вахтангов бывал безжалостен, через «не могу» добиваясь от актеров необходимых результатов. Евгений Богратионович не щадил ни себя, ни нас. И в результате «Гавань» Мопассана, в которой двое — Леонид Андреевич Волков и Ксения Георгиевна Семенова — становились настоящими Селестеном и Франсуазой. Мы забывали, что перед нами наши товарищи. Мы верили в них, потому что они верили в себя и друг в друга. Вахтангов рождал эту веру.

«Егерь» Чехова — не смешной рассказ. Но, как и в любом самом грустном рассказе Чехова, сквозь лирическую печаль мы ощущаем тончайший юмор. Смешное и трагическое совсем-совсем рядом, вплетены одно в другое.

Рассказ называется «Егерь», Но мы запоминали больше, пожалуй, Пелагею. Ее удивительно играла Екатерина Алексеевна Касторская. Печальная, покорная и где-то внутри непримирившаяся, она воплощала горькую долю многих и многих российских крестьянских баб, хоть и неволей венчанных, но сумевших беззаветно полюбить того, кого судьба судила ей в мужья. Вот таким мне помнится «Егерь» в вахтанговском рисунке.

Вахтангов репетировал и другие одноактные пьесы в студии. Но в тех, на которых я остановился, для меня отчетливее всего выражены особенности режиссерского мышления, методики, основные черты Вахтангова — режиссера того периода.

### П. Антокольский Е. Б. Вахтангов (Из воспоминаний)[[186]](#footnote-187)

[…] Смуглый человек смеялся, жестикулировал и без конца курил. Был он начисто, до синевы выбрит. Как он ни повертывался, в профиль ли, лицом ли к нам, что он ни делал, говорил ли он отчетливым голосом, слушал ли реплики других, или просто, энергично затянувшись дымом, пускал его потом вверх, откинув голову назад, — все это выходило образцово, являлось наглядно иллюстрацией того, как должен себя вести мужественный и веселый человек.

Он говорил о театре. Речь была непоследовательна. Ее начало предполагалось где-то в прошлых разах. Как будто он швырял слушателям образцы не своей личной мудрости и опыта, а комплекты и пачки каких-то {232} цеховых преданий, равные по смыслу мемуарам Гаррика или Дебюро, если бы эти мемуары были написаны. За иной из фраз угадывался XVIII век, за другой — Возрождение. Не культура и не цитаты создавали эту видимость.

Наоборот, смуглый человек говорил обыденно и целесообразно, как чернорабочий и ремесленник, но настолько театрально, что словам хотелось приписать стиль.

Таким я увидел Вахтангова в первый раз. Потом узнал его ближе и лучше. Видел его вялым, брюзгой, не верящим себе. Видел и в еще большем ударе, когда внезапным брызгом веселого намека он умел проламывать глухоту любого непонимания или невнимания, когда он собирал в кулак несобранную репетицию и сразу подвигал чуть ли не на половину дело постановки. Но его непринужденная, без всякой заглавной буквы, без тени напыщенности театральность — вот, кажется, главное, что делало Вахтангова — Вахтанговым.

Режиссер? Туманное и многообещающее слово! Ведь мы знаем, как много у него оттенков и смысла. На примере Евгения Богратионовича отчетливо выступает главный видовой признак режиссера, который определяет его до всякой новой мысли, оригинальности, новизны и прочего, что мы справедливо ценим.

Этим признаком Евг. Вахтангов заражал Вас до того, как вы, предположим, узнали, что Вахтангов будет ставить пьесу так, а не этак. И если Вы были заражены Вахтанговым, — вам, по чистой совести, было все равно как он поставит пьесу, лишь бы он, потому что это само по себе залог правоты.

Этот видовой признак режиссера — умение и талант показать. Евгений Богратионович умел заразить собой — через себя — образом роли, атмосферой пьесы, автором.

Когда заткнув салфетку за воротник военного френча, выпятив живот и оттопырив нижнюю губу, он выходил из-за боковой кулисы, с тупым и хитрым недоброжелательством глядя на Завадского — Антония, то в этом зерне была вся скопидомная французская провинция, все тщеславие и вся заштатная узость кругозора мелких буржуа, теряющих наследство, почву под ногами, доверие к реальности. В этом зерне был весь революционный спектакль «Чудо св. Антония», ставший краеугольным камнем в постройке нашего метода.

Из той же боковой кулисы он выплывал, оправляя на френче воображаемые рюши, бантики, выплывал с томным полувздохом, вытягивая вперед руки и губы для приветствия, и в этом смешном, страшно-смешном гротесковом облике угадывалась приятная во всех отношениях стерва из «Мертвых душ». Этот томный вздох был камертоном для звучания всего гоголевского отрывка. И если мы заново его восстановим, то услышим, каким должен быть гоголевский театр.

Или еще, он лез под стол и нарочно фальшивым, петушиным голосом пел куплеты какого-нибудь ухажера и петиметра — бродячего героя всех французских водевилей. И опять в этом простосердечии и очаровательной чистоте и благородстве намерений вахтанговского показа было {233} указание на то, как поднять пустяковый водевиль до высоты великого искусства, такого, которое смехом облагораживает и очищает людей.

### Е. Касторская Из воспоминаний[[187]](#footnote-188)

Мне хочется вспомнить, как Евгений Богратионович работал с нами в Студии. Мне посчастливилось работать с ним над четырьмя ролями. Больше всего я помню его работу над «Егерем» Чехова и гоголевским отрывком из «Мертвых душ». Каким был Евгений Богратионович во время занятий? Прежде всего он был требовательным. Эта требовательность, настойчивость сочетались с огромной терпеливостью. Мы тогда ничего не понимали, ему было очень трудно с нами работать и он был до конца терпеливым, выдержанным. Я никогда не помню, чтобы он рассердился. Я скорее помню его гневным, но ему несвойственно было чувство рассерженности, как мы иногда видим у режиссеров, которые сердятся, если у актеров что-то не выходит. Евгений Богратионович никогда за это не сердился, он огорчался, что не может всего передать.

Терпение у него было безграничное, какое-то особенное.

Я помню, как Евгений Богратионович целый вечер до поздней ночи добивался только одного, чтобы у Егеря правильно зазвучали слова «неволей венчанные». Он считал, что это самые важные слова. Он целый вечер добивался и добился правильной реакции.

Что касается репетиции отрывков из «Мертвых душ», наверное, каждый из нас помнит, как он показывал «зерно» гоголевской дамы. Он так показывал, что мертвый, кажется, заиграет.

Одна дама только смехом, без единого слова должна была говорить: «Знаешь, с чем я приехала?» А другая также смехом, без единого слова должна была говорить, с чем она приехала. В этом должно было выражаться любопытство.

Я помню, как Евгений Богратионович, взяв зерно гоголевской дамы, ощупывал на себе несуществующие оборочки, пелериночки, как он расправлял на себе платье. Казалось, что он был весь в оборочках.

**1937.**

### Письма и записки в Студию

1 сентября 1918 г.

Очень хочу, чтобы все, что объявлено в репертуаре, выполнялось.

Нужно помнить, что работа в Студии — самое важное дело, и все другие частные работы нужно приспособлять к главной.

{234} Прошу всех, ведущих занятия, вывешивать записки об опозданиях. Записки разрешите снимать только мне.

Е. Вахтангов.

3 сентября 1918 г.

Обязаны дежурить по вторникам, четвергам и воскресеньям от 6 до 7: Тураев, Завадский, Серов, Котлу бай, Орочко, Шик, Захава. Натан Осипович должен проставлять в репертуаре одного из этого списка на каждый приемный день. Прошу всех принимающих не оставлять без ответа тех, кого они принимают.

Е. Вахтангов.

22 сентября 1918 г.

Так как Н. Н. Щеглова проявила большое невнимание к Студии (не выполнила своих обязанностей дежурной на исполнительных вечерах), то, естественно, она лишается права на внимание Студии по отношению к ней.

В течение месяца *прошу не занимать Н. Н. Щеглову в исполнительных вечерах ни в программе, ни на должности. Кроме того, Студия отказывает ей в оказании каких бы то ни было услуг. Я лично не буду с ней заниматься целый месяц*.

Е. Вахтангов.

1 ноября 1918 г.

Екатерина Алексеевна [Касторская], к Вам, как к секретарю. *Немедленно* пошлите письмо Елене Павловне[[188]](#footnote-189) от совета Студии. Студия есть учреждение, и Елене Павловне нужно иметь ответ учреждения, а не милых знакомых.

Кроме того, я Вам лично говорил о письме Поливановой. До сих пор лежит у меня клочок проекта письма.

Я не понимаю, где же Студия как коллектив, у которого есть своя совесть? Почему я должен беспокоиться о таких вещах?

Е. Вахтангов.

Меня известите о том, когда и что сделано.

Е. В.

*4 ноября 1918 г*.

Мне нужно, чтобы Л. А. Волков, Ю. А. Завадский, Е. В. Шик после каждых 3 – 4 уроков в группе, где они мне помогают, давали мне подробный отчет о занятиях[[189]](#footnote-190).

{235} Мне нужно, чтобы Б. Е. Захава, Ю. А. Завадский хоть изредка рассказывали мне о работе в группе, которую я им поручил[[190]](#footnote-191).

Очень прошу К. И. Котлубай и Б. Е. Захаву посвящать меня в работу Пролетарской студии[[191]](#footnote-192).

Л. А. Волкову. Непременно сообщать мне о репетициях «Потопа» и вместе со мной выяснять сцену за сценой[[192]](#footnote-193).

Н. Н. Щеглову. Прошу как-нибудь зайти ко мне поговорить (лучше днем от часу).

Е. А. Касторской. Мне должно быть известно о каждом решении совета.

Б. И. Вершилову. Прошу прислать мне рапортичку со сведениями о посещаемости исполнительных вечеров этого сезона в цифрах. Сведения эти надо вывесить на доске. В будущем же (начиная с ближайшей субботы) вывешивать на доске сведения за *неделю*.

А. Ф. Барышникову. Надо вывешивать на доску *двухнедельные* отчеты о состоянии кассы в общих чертах: цифру поступления, цифру расхода и остаток. Если возможно — чуть подробнее.

А. З. Чернову. Прошу обязательно пересылать мне репертуар занятий и вечеров.

Мне нужно переговорить о занятиях на I курсе Л. А. Волкова, Е. В. Шик. Прошу их зайти вместе.

Е. Вахтангов.

Натану Осиповичу [Тураеву]

или

Борису Ильичу [Вершилову] — не знаю

[1918 г., без даты]

Прошу, если возможно, ежедневно доставлять мне «рапортичку» — что делалось за день и что предполагается на следующий день (репетиции, собрания), то есть, иначе говоря, дневник, который до сих пор еще не заведен и который должен быть с первого же дня. Если возможно, прошу также давать мне прочитывать протоколы заседаний и обязательно протокольные {236} книжки работ (самостоятельных, по возобновлению и пр.).

12 ноября 1918 г.

Студия, до меня дошел слух, что С. Г. Лопатин отказался помочь В. А. Владимирову: не захотел принести ему, больному, обед из студийной столовой, и Владимиру Андреевичу пришлось с температурой идти самому. Я прошу *сейчас же* выяснить это, и, если это так, — я отказываю ему в своей помощи освобождения от воинской повинности и требую немедленно отобрать у него бумагу, о которой он недавно просил меня.

Е. Вахтангов.

13 ноября 1918 г.

Студия!

Со дня, когда я лег в больницу, до сегодня у меня перебывали 134 человека[[193]](#footnote-194). По-видимому, я устаю, ибо врачи категорически требуют уменьшения числа приемов. (Лично я этого не нахожу и душевно рад и обязан каждому, кто посещает меня.)

Покоряюсь им и прошу до 25 ноября передавать мне все, что нужно, через Юру Завадского — он живет близко — и Юру Серова, которого прошу заходить по делам театра, ибо это неотложно. Вершилова, Волкова, Шик, Барышникова, Чернова, Захаву, Тураева, Котлубай, Касторскую (извините, для краткости пишу фамилии) прошу по делам, им порученным, пока обращаться через обоих Юр. Кланяюсь всем. Верю, что у нас понемногу все наладится.

14 ноября 1918 г.

Студия!

Нам необходимо закончить все работы по пьесам Антокольского[[194]](#footnote-195) ко дню моего выхода из лечебницы. Ю. А. Завадский должен сдать мне пьесы генеральной репетицией в костюмах, гриме, обстановке. Один он не сможет все это осуществить. Студия, в лице тех членов ее, к которым будет Ю. А. обращаться за помощью, *обязана* (так как это есть ее работа) оказывать ему эту помощь. Я прошу Ю. А. докладывать совету и мне о каждом случае неуважительного отношения к работе Студии.

{237} 18 ноября 1918 г.

В своей работе помните:

1) если к началу декабря мы не освободимся от репетиций спектаклей Антокольского, «Потопа» и «Свадьбы»[[195]](#footnote-196),

2) если в ближайшем будущем не придем к чему-нибудь определенному в смысле нашего внутреннего устройства,

3) если сразу, с места, с сегодня не начнем требовать от самих себя дисциплины, то Студия *остановится*. Для Студии *пропал год*. Почувствуйте это крепко. Вы знаете, что это не слова.

Пока я лежу, эти три требования должны быть выполнены *со что бы то ни стало*. Удвойте энергию. Вы подумайте, как легко и свободно нам станет после рождества, если мы это сделаем. Помогите же мне, помогите серьезно, делово, мужественно. Никогда еще не было так опасно, как сейчас[[196]](#footnote-197).

Ваш Е. Вахтангов.

[Ноябрь 1918 г.]

Борису Евгеньевичу Захаве[[197]](#footnote-198)

Прошу вскрыть и прочесть 9 ноября на закрытом заседании совета при непременном присутствии следующих лиц — Алеева, Вершилов, Волков, Захава, Касторская, Котлубай, Семенова, Тураев, Шиловцева, Антокольский, Завадский, Серов, Шик.

Больше никто на этом заседании быть не может.

[Ноябрь 1918 г.]

Совету Студии

Дорогие мои!

Письмо это — результат долгих и мучительных раздумий. Мне никогда не было так страшно за вас, как сейчас, и никогда не было мне так больно от вас, как сейчас. То, что составляло мою большую и тайную радость, — омрачается.

То, над чем я дрожал все эти годы и что так настойчиво без колебаний растил у вас, — выветривается. То, в чем я нашел себе оправдание работы моей с вами, — готово рухнуть.

К вам, Евдокия Андреевна, Борис Ильич, Леонид Андреевич, Борис Евгеньевич, Екатерина Алексеевна, Ксения Ивановна, {238} Ксения Георгиевна, Натан Осипович и Наталья Павловна, я обращаюсь прежде всего. Видите, как мало нас из старой гвардии.

И к вам, Павел Григорьевич, Юра Завадский, Юра Серов и Елена Владимировна, — пришедшим к нам позже и слившимся с нами совсем, — к вам обращаюсь я так же доверчиво и любовно[[198]](#footnote-199).

Вот нас маленькая кучка друзей, в чьих сердцах должна жить Студия, в чьих сердцах жила она до сих пор — скромная, замкнутая, строгая и скупая на ласку для новых людей.

Вот, вся она — эта кучка. Уберите ее — и другая половина не составит Студии. Вы и есть Студия. Вы и есть центр ее и основа. Вы душа ее и лицо ее.

В эту большую душу годами вкладывалась подлинная любовь к искусству, в эту душу в длинный ряд дней капля за каплей бросалось все благородное и возвышенное, что есть в театре. Облагораживалась эта душа и обогащалась. Ей прививался аристократический подход к тому, что зовется творчеством, ей сообщались тончайшие познания, ей открывались тайны художника, в ней воспитывался изящный мастер.

Эта большая молодая душа знала, что такое уважение друг к другу и уважение к тому, что добывается такой необычайной ценой, за что платится лучшим временем жизни своей — юностью. Вы были нежны и почтительны, ваше «ты» не звучало вульгарно, у вас не пахло землячеством. Вы не дышали пошлостью богемы, вы были чисты перед богом искусства, вы никогда не были циничны к дружбе и никогда не отравлялись мелкой и трусливой формулой: «Актер должен жить вовсю, и наплевать ему на этику. Только тогда он будет богат душевными изощренными красками». Вы знали, что такое горе, и были участливы. Вы знали, что такое одиночество, и были приветливы. Вы знали, что такое частная жизнь каждого, и были скромны. Вы неистово жестоко карали призрак нестудийности и в своем пуританстве походили на детей.

И были спаяны в одно тело.

Руки ваши крепко держали цепь. И вам было чем обороняться от всего, что могло коснуться вас грубым прикосновением.

И приходившим к вам дышалось легко и радостно. Они находили у вас значительное и уважали ваш фанатизм, считали за честь быть в вашей группе и мечтали об этом тайно. Вы были строги к себе и требовательны к другим.

Где все оно?

{239} С тоской, которой еще никто из вас не видел у меня, глазами, в которых, я знаю, есть она, я смотрю сейчас на вас и требую, слышите, требую ответа.

Требую потому, что в этих стенах живут отзвуки моего голоса, покрывавшего ваш гул, потому что в этой коробке сейчас стонет клочок моей жизни, может быть, короткой, может быть, близкой к концу. Потому что в каждом, кто сейчас сидит здесь, есть *мое*, и мое самое ценное во мне, если вообще во мне есть что-нибудь ценное.

Потому, что свет, который вы, опять-таки благодаря мне, несете теперь на стороне, в другие группы, принес вам я.

Нес щедро, может быть, — безрассудно.

Нес, не считая, без лжи, без кокетства, без желания господствовать, не ублажая себя завидным положением руководителя и не упиваясь перспективами.

Потому что я непременно, непреложно оставлю себя в вас, и в книгах ваших жизней, более долгих, чем моя, останутся страницы, написанные мною.

Их нельзя вырвать, как бы ни сложились дни каждого из вас.

Вы, близкие мне и дорогие мне, все до единого, вы знаете, как я это говорю: я верю, что вы не слышите горделивых пот оскорбленного, зазнавшегося позера, я верю, что вы чувствуете тоску мою, которая в последние дни выросла.

И вот я требую ответа на мой заглушённый крик: куда девалось наше прекрасное? Или вы не видите, что делается?

Или вы не видите, как ушла от Студии Евдокия Андреевна? Или вы не замечаете, как Антокольский чувствует Студию только тогда, когда он вне ее, и как он отходит от дел ее? Или не чувствуете, как формален Борис Ильич и скупо точен в отношениях к ней? Или вы не видите, как эгоистичен Леонид Андреевич, не желающий поступиться ради Студии ни одной своей слабостью, а особенно слабостью держать людей в подчинении?

Разве вам не ясно, что Юра Завадский сидит меж двух стульев и ищет компромиссный выход в нейтралитете? Разве Борис Евгеньевич не беспомощен в своей стойкой студийности? Разве Ксении Георгиевне уютно в Студии, когда она приезжает к вам? Разве вы не чувствуете, что Юра Серов пренебрежителен к большим задачам Студии, как он поверхностно отдает себя ей и как легкомысленно-фамильярно обращается с тем, что называется студийным тактом? Разве вы не видите, как быстро его «ты» с новенькими наполняет с таким трудом создаваемую атмосферу деликатности — душком статистов, развлекающихся театром, милым амикошонством по отношению к вещам, которые не терпят такого, хотя бы и безобидного, легкомыслия? Разве не одинок Натан Осипович, отдающий все {240} свои лучшие чувства Студии, но не умеющий делать что-либо толком? Разве ему кто-нибудь помогает? Все только ругают за бестолковость. А когда-то вы помогали ему. Новым людям — Барышникову, Вигелеву, Никольскому, Владимирову, а может, и Крепсу с Лопатиным — всем этим людям, ровно ничего еще не принесшим Студии, не заслужившим еще перед ней, вы так легко открываете свое сердце и позволяете им публично критиковать и осуждать действия членов вашей группы. Вы даже и не задумываетесь над тем, чтобы ставить их на свое место, не даете им почувствовать, что вы владеете большим, что вы не отдадите им этого большого до минуты, когда они заслужат.

Кто из вас видел, чтоб я занимался отрывком с теми, кто не добился права заниматься со мной? Это потому, что я слишком ценю тайну режиссера, тайну, в которую я так долго проникаю и, может быть, вместе с вами разгадываю. Почему вы так небережливы? Почему вы разомкнули цепь? Почему не защищаете святое свое от фривольных касаний милых, но еще чуждых вам — центру — людей?

Все эти «почему» позволяют мне *требовать* ответа.

И вы мне ответите, крепко, ясно и определенно.

Ибо я должен знать, кому я отдаю последнее, что имею.

Чтобы знать мне, куда я отдавал все, что приобретал.

Чтоб оплакать и закрыться от вас, закрыться в беспросветное одиночество.

Остановите все вечерние занятия и хорошо, как никогда, дайте себе отчет в том, куда все клонится и к чему все приведет.

Подумайте о том, что сделать, чтобы и вам и мне легко работалось.

Мне жутко будет прийти к вам, не имея вашего ответа.

Совсем не говорите о работе — это мое дело, и я его поставлю, может быть, так, как никогда оно у нас не стояло.

Обяжитесь друг перед другом крепким и строгим словом. Сразу, резко дайте почувствовать, что есть в Студии совет, у которого есть свои требования и который отстраняет всех, кто те подходит к ним.

Пусть будет трудно сначала.

Мне же важно знать, хотите ли вы сами этого, есть ли в душах ваших сознание, что так *нельзя* жить. Хоть *это* мне скажите. И если есть, если вы сознаетесь в том, что живете дурно, и только не знаете, как сделать, чтобы было хорошо, — с меня уже достаточно. Для вас, для вашей группы, близкой мне кровно, я тогда стану работать. Я так взмахну, я скажу тогда таким властным словом, что не посмеют и думать о вас дурно. Я сам поставлю каждого из вас на такую высоту, которая не позволит отнестись к вам фамильярно.

{241} Только скажите мне, только скажите, что вы не удовлетворены своей свободой, что вы тайно тоскуете о торжественной и строгой деловой тишине, что вы не хотите клуба «Алатра», что вы не хотите иметь «Студию при столовой», «Студию при буфете»[[199]](#footnote-200), что Вас в душе оскорбляет все, что непочтительно к искусству, что вы знаете, что искусство требует этой почтительности друг к другу.

Иначе, ради бога, скажите мне, как же мне работать у вас, ради чего? Как я могу мечтать о новых путях для вас, как я могу жить на земле и знать, что погибает то единственное, где я мог быть самим собой, и куда таким же, как я, ищущим, я тайно от всех несу, что добываю, что рождается у меня, где отдыхаю, где я поистине почтителен, где я поистине люблю, где хочу оставить себя, крепко связав себя с вами?

Ведь я еще не раскрылся. Ведь я только приготовил. Еще немножко осталось, чтобы созидать, и… вдруг я начинаю чувствовать, что все гибнет. Именно гибнет. Не улыбайтесь. Я, который вижу 6 студий вплотную, который 10 лет изо дня в день сижу перед сценой и не отрываясь смотрю в лицо учеников, я, который всегда говорю с группами, я заслуживаю доверия в этом смысле: у меня зоркий глаз, и я вижу лучше вас. Поверьте, хоть один раз поверьте, что сегодня я не ошибаюсь, и что Студия в опасности. Переругайтесь, но одни, без милых друзей.

*Все ваши заседания объявите на весь год закрытыми*. Не говорите ничего этим милым друзьям ни о сегодняшнем собрании, и ни о всех других, даже если они просто деловые: мне стало ясно, что публичность заседаний вредна, что Студия искусства — это монастырь. И пусть у вас будет неладно внутри, но держитесь замкнуто, пусть это тревожное «неладно» объединит вас. Как когда-то вы подписали клятву не говорить о Студии на стороне, и это скрепляло вас, так сейчас вам надо оградиться стеной от милых, чудесных, воспитанных и добрых друзей, но… не доросших еще до того, чтобы приблизиться к сердцу Студии. Не мельчите себя.

Скажите только, и я помогу вам.

Скажите, и мне станет легче.

А я, клянусь вам, я никогда больше не буду говорить в аудитории о путях наших, о мечтах наших, о скорбях наших, об ошибках наших.

{242} Все это я буду делать или, вернее, мы будем делать — только одни. Мы выпроводим на эти часы всех, кого мы сами не удостоили избрать в совет. И сегодня я первый прошу у вас прощения за то, что позволил себе говорить о некоторых из вас (скажем, о Натане Осиповиче, Леониде Андреевиче, Ксении Ивановне) в присутствии чужих нам, благовоспитанных и милых юношей; за то, что не умел сдержать себя; за то, что допустил их так близко к себе.

Больше я никогда этого не сделаю. И если мне нужно будет выругать Леонида Андреевича за дурной характер, за пристрастие, за неумение быть объективным, — я не сделаю этого, если рядом будет Куинджи или Барышников, или Никольский и другие наши воспитанники. И если мне нужно будет разругать Натана Осиповича за нетактичность, назойливость и излишнее любопытство к делам, его не касающимся, — я не позволю себе сделать это, если рядом будет хоть один чужой нам. Я прошу у вас прощения и часть вины беру на себя.

Группа «членов Студии» и «сотрудники» получат от меня письмо и прочтут его также на закрытом заседании.

Не спрашивайте у них, о чем я пишу им. Я сам вам скажу. Я ставлю их на их место.

Ну, я жду вашего слова. Если понадобится, устройте ряд заседаний и отмените все работы (кроме исполнительных вечеров).

Трудно вам будет — я знаю.

Вы должны помнить, что каждый из сидящих здесь сегодня стремится к лучшему и за это достоин уважения.

Поэтому вы не будете мелки и не станете копаться в обидных частностях.

Пусть не будет у вас любви, если это невозможно, но пусть будет корректность и достоинство.

Не опускайтесь так, как вы опустились в Веневе[[200]](#footnote-201). Разве в Веневе была Студия? Разве вы подпишетесь под протоколом вашей поездки «Студия»?

Ну, бог с ними, со старыми грехами. Давайте созидать новый путь, давайте собирать то, что расплескалось.

Все дело в совете, в спаянности его перед лицом искусства и в момент опасности для наших завоеваний. И если вы захотите, если очиститесь сейчас друг перед другом, вспомните первые дни жизни нашей, вспомните младенческую «Усадьбу», затоскуете по прекрасному и почувствуете, что вы только тогда сила, *когда вы вместе*, — вот тогда будут у нас впереди праздники. Не отгоняйте меня от себя, ибо никто вас больше меня {243} любить не будет, ибо, пока вы еще не окрепли, с другими вы не найдете пути.

Любящий вас и преданный вам

Е. Вахтангов.

Если нужно, прочтите письмо еще раз.

14/15 ноября 1918 г.

Членам Студии и сотрудникам

Я прошу выслушать меня делово и серьезно и отнестись ко мне так же доверчиво, как я отношусь к вам. Среди вас нет никого, к кому бы я относился недружелюбно или пристрастно, никого, кого бы я не хотел видеть у нас, никого, с кем бы я не хотел работать. Если вы мне верите, то сказанное мной должно вам гарантировать отсутствие с моей стороны какой-либо предвзятости, подозрения, намеков или недосказанности. Я скажу только то, что скажу, и ни одного из вас в отдельности я не имею в виду.

Вот вы все, одни раньше, другие позже, пришли в Студию. Студия эта существовала и до вас. Студия эта имела до вас свою историю, свои мечты, свою внутреннюю атмосферу. Жили дружно, увлекательно. Приходили в Студию отдохнуть от жизни и краешком души своей касались искусства. Много у нас перебывало народу, много имен было в наших списках, а осталось, как вы видите, мало. Студию, душу ее и хозяина составлял совет, который из года в год увеличивался в числе своем медленно и осмотрительно. Принимая в свою вреду новых членов, совет был строг и требователен, — если хотите, слишком строг. До сих пор не состоят членами совета такие близкие друзья Студии, как Алексеев, Орочко и Ларгин; и после них на очереди такие близкие и преданные Студии воспитанницы ее, как Лезерсон и Берви, и такая приятельница всех членов совета, как Наташа Щеглова. Если *они* до сих пор не привлечены в хозяева Студии, — значит, у совета есть требования данных, в наличии которых у этих испытанных на студийной работе лиц совет все еще сомневается. Значит, у совета есть мера, которой он мерит. Значит, у совета есть признак, по которому он определяет.

И это требование, эта мера, этот признак — «студийность».

Если бы вы предложили мне определить, что это такое, я бы отказался от такой задачи. Отказался бы потому, что передо мной сейчас несколько групп с разной подготовкой для восприятия этого понятия. И каждая группа поймет различно по ощущению «студийность» в душе. Алексеев, Орочко, Ларгин поймут сразу; Берви и Лезерсон будут близки понять, ибо Студия им близка; Щегловой понятно, потому что она давно в Студии. Группе сотрудников — это почти не ощутимо; группе недавно поступивших — это чуждо.

{244} Для того, чтобы все были равны в этом смысле, для того, чтобы это понятие возбуждало во всех одно и то же, нужно прежде всего *пожить жизнью Студии*; во-вторых, *дать ей свое*, чтоб она стала дорогой; в‑третьих, ощущая ее уже как свое дорогое, *защищать* ее от всех опасностей.

Для всего этого нужно время и дело.

И вот, когда проходит нужное количество времени (для каждого различное по продолжительности), когда сделано нужное количество дела (для каждого различное по сумме результатных ценностей), тогда только начинает определяться степень студийности и только тогда слово «студийность» затронет сердце.

Теперешний совет Студии состоит исключительно из таких лиц. Они непременно студийны. Каждый из них жил жизнью Студии, много дал ей, приблизил ее к себе и всегда ее защищал и будет защищать.

Если вы спросите: *что* защищать? — я откажусь ответить вам, ибо вам это не будет понятно, вам — группе сотрудников, ибо вы еще ничего не принесли сюда, может быть, даже ничего не видите здесь ценного.

Итак, чтобы *стать студийным*, надо пожить жизнью нашей Студии. Чтобы *стать студийным*, надо дать этой Студии свое. И потом уже, чтобы *быть студийным*, надо защищать эту накопленную временем и делом студийность.

Значит, «студийность» есть *сущность, ради которой и при помощи которой* существует Студия. Эта сущность освещает все: и отношение к искусству, и друг к другу, и поведение в стенах Студии, и представительство на стороне.

Эта сущность звучит и в художественной, и в этической, и в моральной, и в духовной, и в товарищеской, и в общественной жизни каждого студийца.

Она есть прежде всего — дисциплина.

Дисциплина во всем. В каждом шаге.

Если такая дисциплина есть в группе, то, естественно, она защищается этой группой.

Защищается дисциплиной же, то есть требованиями, идущими от сущности, от студийности.

Факт наличия студийности есть факт наличия защиты. Защиты от нестудийного, от не имеющего сущности.

Отнимите Студию от Крепса, Лопатина, Сучковой, Балиной — и они не ощутят никакой потери.

Отнимите Студию от Аракчеевской, Барышникова, Вигилева, Викентьевой, Владимирова, Куинджи, Паппе, Чернова, Никольского, Деминой — они немножко погорюют, забудут и станут искать новое.

Отнимите Студию у Алексеева, Орочко, Берви, Лезерсон, Ларгина, Щегловой — они будут обездолены.

{245} Отнимите ее у Алеевой, Антокольского, Вершилова, Волкова Завадского, Захавы, Касторской, Котлубай, Тураева (особенно у Тураева), Семеновой, Серова, Шик, Шиловцевой — это удар на многие годы, это — прожитая юность, это отнятие *главного* в жизни.

Главного. Я подчеркиваю это слово.

Теперь вы догадываетесь, что такое «студийность».

Теперь вы знаете, что нужно, чтобы ее нажить.

Теперь вы видите, кто и в какой мере может и должен ее защищать.

Теперь вы чувствуете, кто хозяин Студии.

Каждый из вас неминуемо должен пройти все стадии, чтоб стать студийцем и тем самым — хозяином Студии, охраняющим светлое своей юности, праздники своей молодости, чистоту своего сердца, очистившегося в атмосфере, напоенной сущностью.

Теперь дальше.

В этом году я особенно резко стал ощущать, что у нас падает дисциплина.

Это выражалось в опаздываниях на уроки, в пропуске уроков, в небрежном отношении к студийным вещам, в тоне обращения друг к другу, в легкомысленном поведении на уроках, в странном и новом, необычном для меня и непривычном мне отношении ко мне, к единственному руководителю Студии, в беспорядке за кулисами, в вольном обращении со сценой, в некорректности к людям посторонним, в критике младшими деятельности старших — критике грубой и недопустимой, в полном отсутствии интереса к работам Студии, в формальном отношении к исполнительным вечерам, в непонимании задач Студии, в высказываемых теориях о том, что «актер должен все познать», чтоб быть актером.

Я видел отсутствие студийной дисциплины во всем — в темпе, каким собирались на уроки, в манере держать папиросу, в манере здороваться и говорить друг с другом, в костюме, в посадке корпуса за уроком, в словечках, в спорах, во взглядах, в отношении к деньгам Студии… Все говорило мне — куда я ни смотрел, что я ни слышал — о том, что дисциплина Студии падает.

Дисциплина есть удовлетворение внутренней потребности, вызываемой сущностью.

Значит, нет этой потребности — живого свидетеля о живой сущности.

Значит, умирает сущность. Значит, шатается студийность.

Нет сущности, нет студийности, нет требования изнутри, нет -Дисциплины.

Нет сущности, *нечего* защищать и *нечем* защищать.

{246} Я стал думать, отчего это происходит и как сделать так, чтобы вернуть то, что было когда-то.

Я стал искать виновников, разлагающих Студию.

И нашел.

Первый, кто повел к наклону Студию, самый главный виновник того, что в Студии завелся недопустимый тон и запахло землячеством, — это я сам.

Это я сказал совету, что он силен своей студийностью и надо открыть двери совета. Это я сказал, что надо выслушивать всех, кто хочет говорить; это я сказал, что всем надо нести свет нашего знания; это я позволял себе говорить доверчиво с младшими о дурном характере старших; это я, который на виду у всех отнимал портфели; это я, который ничего не скрывал и опрометчиво, неосторожно кричал при всех о нашей студийности; это я, который не делал различия между новым и старым; это я, который старшим делал замечания при младших; это я, который прощал то, чего нельзя прощать; это я сам позволил обращаться со мной, с руководителем, как с лицом, с которым можно не считаться и которому можно выслушивать советы о путях Студии от лиц, проведших в Студии мало дней. Это я довел Натана Осиповича до того, что его везде и каждый раз ругают и позволяют ругать его, Натана Осиповича, который со дня основания Студии, с первой мысли о ней, все часы жизни своей отдает Студии, совсем ничего не имея, кроме нее. Это я выносил на общий суд людей, мало имевших чувств к Студии, все неудачи и нетактичности Натана Осиповича. Это я, который студийные мечты бросал в аудиторию, не справляясь, насколько состав ее в целом подготовлен принять мечту в кровь. Это я обесценил мечтания, обесценил достижения, обаналил праздник, снял покров с режиссерских и преподавательских тайн — открытым о них возглашением.

Я был первым.

Я не оправдываюсь, ибо не перед вами я виноват, ибо вас почти ни в чем не обвиняю.

Я дам ответ перед советом.

Вторым виновником был совет. Это *он* поверил, что *он* силен своей студийностью и открыл двери совета. Это *он* выслушивал всех, кто хотел говорить; это *он*, который позволил мне щедро разбрасывать наши тайны; это *он* не оберег меня от новых, приходивших к нам людей; это *он* совсем не ценил и не любил меня; это *он* позволил Серову переходить с Куинджи на «ты» после ничтожного количества совместной работы; это он не исключил Лопатина за то, что тот отказал Владимирову в услуге[[201]](#footnote-202). Это он умолчал, когда Леонид Андреевич не дал пообедать мальчику[[202]](#footnote-203); это он не потребовал отчета о поездке в Венев {247} и не вынес ни себе, ни другим осуждения; это он допустил вынести на общее растерзание отношения Натана Осиповича и Леонида Андреевича; это он позволяет Серову фамильярничать и гаерничать там, где это недопустимо по признаку студийности; это он свел на нет торжественную тишину во время занятий и здоровый шум в перерывах; это он обесценил уроки Евгения Богратионовича, сделав их доступными.

Это все он.

Он не оправдывается, ибо не перед вами он виноват и вас почти ни в чем не винит. Он ответит передо мной.

Значит, я и совет — вот виновники разложения Студии.

Значит, у нас самих нет сущности, которая делала бы нас студийными.

Но почему же я так больно сжимаюсь, когда встречаю нестудийно грубое? Почему я иду на все, лишь бы защитить что-то, что во мне властно зовет к дисциплине? Почему, когда я говорю, что это нестудийно, мне верят и ко мне приходят?

Почему совет, собравшись отдельно и замкнуто, чувствует в себе зерно Студии и почему он на таких собраниях всегда по-прежнему студией?

Почему, когда мы, два виновника, сходимся, мы особенно остро чувствуем, что мы в целом — студийны?

Почему совет как группа никогда не поступает нестудийно и тотчас же становится нестудийным, как только сольется с другими?

Почему каждый член совета в Студии вообще может быть недисциплинированным и почему он всегда как группа (если эта группа не растворяется с другими) почти безупречен.

Вот тут, в ответах на *эти «*почему», пофигурируете вы.

Это вы виноваты в том, что не открываете широко свои глаза, когда встречаете нарушение дисциплины со стороны старших.

Это вы, которые пользуетесь только правами, данными нами от щедрости нашей и нерасчетливости, и которые забываете, что у вас, собственно говоря, должны быть только обязанности, ибо прав вы никаких не заслужили. Вам дали их авансом, по доверию, по излишнему и ненужному приятельству. У вас должно быть одно-единственное право — требовать от себя и других студийной дисциплины. Воспитанность должна подсказать вам такт и указать границы дозволенного.

Я устал писать.

Сейчас 7‑й час утра.

Я не сумел сказать так, как чувствовал.

Поймите между строк, чего я хочу.

Поймите, что я зову вас помочь мне и совету.

Помочь поправить нашу оплошность.

Прошу проявить такт.

{248} Прошу требовать дисциплины, не боясь быть в этом случае бестактным.

Прошу поверить, что у нас есть ценное, что надо оберегать и защищать.

Прошу помнить, что у нас *есть* совет, и прекрасный совет.

Прошу помнить, что отныне к совету предъявлены мною громадные требования, и ему, при ваших приятельских отношениях к нему, будет трудно.

Помогите ему.

Покажите, что вы не пользуетесь этими приятельскими отношениями тогда, когда вы в Студии, на деле, на работе.

Покажите, что вы уважаете то, что совет должен охранять.

Я истосковался по прекрасному, и я не могу идти с вами, если вы не поможете нам.

Лучше уж я останусь со старичками без молодых, — и тогда дисциплина будет восстановлена в один час.

Если Студия нужна вам, сделайте ее прекрасной.

Приближаясь к кандидатам в совет, придите в этот совет выше, чем теперешние члены совета. Не пользуйтесь, не пользуйтесь слабостью моей и их.

Помните, что за нами жизнь, а за вами нет ее еще.

Перестраивайте Студию, войдя в совет, но не коверкайте ее, пробыв в ней так мало.

Пусть такт каждого подскажет ему его место.

Е. Вахтангов.

14 ноября 1918 г.

Молодые члены Студии!

Я слишком часто слышу, что вы критикуете то, что вашей критике не подлежит. До того, как вы пришли в Студию, она имела свою жизнь. Для того, чтобы требовать изменения ее жизни и ее путей, ее намерений и ее желаний, необходимо пожить со Студией чуть больше того времени, чем живете вы. По меньшей мере странно (я не хочу сказать резче), когда от вас слышишь: «Я считаю, что Студия не должна делать того-то и того-то», «Студия должна поступать так-то». На основании чего они говорят и на основании чего Студия и ее руководитель Евгений Богратионович должны принять к сведению мнение этих молодых еще членов нашей группы?

Как называется такое поведение — подумайте сами.

Кстати, помните, что в Студии есть *Совет*. Какой он — дурной или хороший — об этом можете говорить скромненько, про себя. Надо помнить, что совет в его теперешнем составе — *созидатель* и *этой* Студии, и не будь их — вас не было бы здесь. Если [Студия] вам не нравится, после того как вы пожили с ней, то ведь вы во всякое время можете уйти от нее. Перестраивать {249} жизнь Студии вы начнете тогда, когда совет удостоит вас — именно удостоит — призвать в свою группу. Помните, что *вы никогда не будете выбирать в совет, а совет будет выбирать вас*.

Простите за тон, но иначе я не могу — я 10 лет работаю в театре, а в нашей Студии — с первого дня ее возникновения и как член совета не могу молчать.

Е. Вахтангов.

18 ноября 1918 г.

Члены совета!

Прочтите, устыдитесь и начните делать так, чтоб о вас говорили лучше и доверяли вам больше. Вот выдержки из письма ко мне от членов Студии и сотрудников.

«Мы все собравшиеся, сознаем, что в Студии не все так, как надо и как хотелось бы и нам, не увидевшим еще вполне той студийности, о которой Вы говорите… Мы всем существом стремимся к тому, о чем Вы говорите, ждем от Студии того же… Хотим и обещаем, как умеем, идти ему навстречу… Мы горячо протестуем против Вашего замечания о том, что мы можем уйти из Студии, если нам что-нибудь в ней не нравится… Мы любим Студию глубоко и безраздельно, и мы *хотим* говорить о делах Студии, потому что мы *уже* за них болеем и потому что ни одно дело в жизни нас больше так не интересует… Говоря о “студийности”, нам хотелось бы сказать, что мы должны учиться ей у старых студийцев. И если в этом смысле у нас есть недостатки, то нас может оправдать тот факт, что вы бываете у нас редко, а *совет не показался нам до сих пор в этом смысле образцом*».

Последние слова подчеркнул я.

Я думаю, вы теперь понимаете, как надо вести себя, и я думаю, что у вас хватит мужества подчиниться требованию каждого члена Студии, если он напомнит вам о «студийности». У младших товарищей есть единственное право: требовать от вас студийной дисциплины. Подчинитесь этому теперь же, чтоб у вас было право требовать того же от тех, кто придет к нам в будущем.

Е. Вахтангов.

21 ноября 1918 г.

Ну, а что же вы теперь скажете, поклонники чистого искусства, теперь, после спектакля «Святого Антония»?

Вы, кажется, страстно хотите, чтоб в Студии было хорошо и чтоб в Студии была такая атмосфера, где художнику дышалось бы сносно.

{250} Когда смех на сцене — случайность, это еще понятно и простительно.

Когда он повторяется в следующем спектакле — это распущенность.

Когда же он продолжает быть в третьем спектакле — это пошлость.

Я по опыту знаю, что смех на сцене вызывается непременно одним. Значит, кто-то из вас позволяет себе быть паяцем.

Значит, вы все, от него заражающиеся, требуете мало от вступившего на сцену… и вы еще говорите об искусстве.

Как вам не жаль вашего времени, господа. На свете так много прекрасных вещей и помимо сцены.

Е. Вахтангов.

### К. С. Станиславскому

30 ноября 1918 г.

Глубокоуважаемый и дорогой Константин Сергеевич!

Я давно хотел побеспокоить Вас, но не решался, так как Вы были заняты «Младостью»[[203]](#footnote-204). Может быть, Вы найдете возможным выслушать меня.

Болезнь моя понемногу поддается и я медленно, но как будто верно, поправляюсь. Боли появляются редко и уже совсем не мучительны. Вся беда в том, что невозможно точно сказать когда меня выпустят из больницы, и я, следовательно, не могу учесть, как сложатся мои дела, а между тем мне очень хочется, чтобы Вы просмотрели отрывки моих учеников. Если б я знал, что встану с постели скоро, я дождался бы, лично просил бы Вас, и не торопился бы с просмотром, и приготовил бы его; но неизвестность побуждает меня осмелиться просить Вас сделать это теперь, чтоб просмотр не отложился бы из-за меня надолго.

Может быть, понедельник 9‑го декабря Вы найдете удобным для себя днем, или укажете какой-либо другой, и назначите час, когда за Вами можно будет заехать.

Я прошу об этом теперь еще и потому, что у них залажена пьеса Метерлинка «Чудо св. Антония» и ее тоже необходимо показать Вам. Она еще совершенно не окончена, играют ее, как и отрывки, по-школьному.

Если бы я был на ногах, я не решился бы показать Вам пьесу в таком виде и доработал бы ее хоть немного. Между тем я чувствую, что если их не подтолкнуть сейчас, они могут оказаться совсем беспомощными и остановятся. Возможно, что все настолько плохо, что и не стоит дорабатывать, но тогда хотелось {251} бы знать это теперь же, чтоб вовремя все прекратить. Ученики мои должны были играть этот спектакль, когда он будет готов (если это вообще возможно), в районных театрах. Чтобы знать, осуществимо ли это, чтобы хоть чуть так или иначе определиться, чтобы предпринять, в случае, если потребуется, что-либо в смысле костюмов и декораций в будущем, необходимо, чтобы ученики были просмотрены и чтобы им было сказано, что делать: бросить ли эту затею, продолжать ли ее и как в таком случае продолжать. Сделать это можете только Вы, вот почему я очень прошу Вас, дорогой Константин Сергеевич, не отказать нам просмотреть сначала отрывки, а потом, когда Вам будет угодно назначить, и этот первый этап работы по пьесе.

Видеть Вас в нашей маленькой школе такой давно мечтаемый и до сих пор кажущийся неосуществимым праздник, что мы все трепетно ждем Вашего решения. Каковы бы ни были результаты просмотра, долгу нашему перед Вами не будет границ, если Вы согласитесь приехать.

Друзья мои передавали мне Ваши слова внимания и памяти обо мне. Если б Вы знали, какая это для меня радость, и если б Вы знали, как много у меня преданности Вам, любви, почтительности, преклонения и благодарности.

Е. Вахтангов.

5 декабря 1918 г.

Студии

Представитель Второй студии, переговорив с Константином Сергеевичем, обратился ко мне с просьбой дать на 8 декабря (утро) и 11 декабря (вечер) несколько чеховских вещей, иначе у них срываются спектакли, объявленные на эти дни (отсутствует г‑жа Цвет, занятая в «Ергунове»)[[204]](#footnote-205).

Просьба Второй студии и разрешение Константина Сергеевича, еще не видевшего нашей работы, построены на доверии к нашей Студии, и мы должны быть благодарны как за это доверие, так и за то, что в трудную минуту они обратились к нам как к членам семьи художников, глава которых — Константин Сергеевич.

Я не сомневаюсь, что совет, как один человек, поймет, какое важное значение имеет для нас это обращение к нам и какую ответственность мы берем на себя, принимая это предложение. Я верю, что я выразил желание совета, дав свое согласие и поблагодарив за честь, которую нам оказывают.

К двум ответственным моментам — открытие театра и просмотр работ К. С. — прибавляется еще и участие в спектаклях {252} Второй студии. Мы должны все преодолеть. Нам надо быть выдержанными и покойными.

Прошу исполнителей «Егерь», «Длинный язык», «Злоумышленник» быть готовыми. Пусть Юра Серов сорганизует все, позвонив во Вторую студию (заведующий сценой — г. Гольденвейзер, председатель совета — г. Судаков).

Е. Вахтангов.

К спектаклям во Второй студии

Первый спектакль 8 декабря днем, 12 час.

«Егерь», «Длинный язык», «Злоумышленник».

Участвующим надо прийти во Вторую студию за 1 – 1 1/2 часа до начала, с костюмами, париками, гримом, вазелином, полотенцем. Прошу *Ю. А. Завадского* помочь гримироваться. Прошу *К. И. Котлубай, А. А. Орочко и В. В. Алексеева* присутствовать в зрительном зале. Каждый из них должен в этот же день кратко записать свои впечатления в нашу книгу. *А. З. Чернов* пришлет мне ее немедленно.

О том, как себя надо вести за кулисами, — думается, напоминать не надо.

Я знаю, я верю.

Ну, помогай вам бог.

Е. В.

### Из дневника

5 декабря 1918 г.

Сегодня с разрешения Константина Сергеевича мои ученики приглашены играть на 8‑е и 11‑е во Вторую студию. Даю им «Егерь», «Длинный язык», «Злоумышленник». Мы делаем шаг вперед.

На 10 декабря назначен просмотр наших отрывков К. С. у нас же. Второй шаг. На 15‑е назначено открытие Народного театра и объявляется репертуар из пяти спектаклей (три программы наших работ)[[205]](#footnote-206). Это третий шаг. Собственно первым надо считать показ отрывков совету Первой студии весной этого года.

### В совет Студии

24 января 1919 г.

Господин совет!

На Вашу телефонограмму честь имею приложить при сем мое согласие на закрытый спектакль «Антония» в «Летучей мыши» для Центропечати.

{253} Очень прошу заранее осмотреть сцену и все обдумать. Планировку, наверное, придется изменять. Особенно проверьте свет — не выпускайте спектакля без этого. 27‑го *с утра* надо провести монтировку, ибо 26‑е в «Летучей мыши» занято.

С богом. Слышал о вас много хорошего. Жду еще больше. Наладьте репетиции «Потопа». В нем наше спасение.

Приеду 30‑го. Здоров.

Всем кланяюсь и за поклоны благодарю.

### П. Г. Антокольскому

8 марта 1919 г.

Дорогой Павел Григорьевич!

Ну вот, прошла генеральная «Обручения»[[206]](#footnote-207). Играли очень хорошо. Все. Особенно Вигилев. Пьеса за эти годы выросла. Из немножко наивной и безыскусственной стала хорошей, умной, сценичной и интересной. Работа над нею будет продолжаться на новом ее пути — на публике.

Мне хочется поздравить Вас и поблагодарить за доверие ко мне, за стойкость и чистоту в работе.

Не оценивайте мою роль в росте этой пьесы как роль пассивную. Вы, как никто, в курсе моих отношений и к ней и к ее автору. Поправляйтесь. Я верю, что Вы еще что-нибудь напишете. Большое. И наша Студия будет снова жить уголком Вашего сердца.

Любящий Вас Е. Вахтангов.

### П. Г. Антокольский — Е. Б. Вахтангову[[207]](#footnote-208)

8 марта 1919 г.

Дорогой Евгений Богратионович!

За несколько часов перед тем, как получить Ваше письмо, я обдумывал начало моего к Вам, я решил начать его так:

«То, что я Вам пишу, — торжественный момент в моей жизни. Мне хочется быть на острие моей любви к Вам, чтобы Вам было так же легко и необходимо прочесть это письмо, как мне его написать».

Так я начинаю и теперь.

{254} Великое мое горе и неудобство в том, что Вы не нуждаетесь в моей благодарности и во многом другом, в чем нуждаются обыкновенные люди. Поэтому мне приходится начинать прямо с самого главного, а это не всегда принято.

Вот это главное.

Вахтангов, знайте — я служу Вам и с сильно бьющимся сердцем радуюсь быть рабочим Вашей мастерской. Когда я вижу Ваше лицо — в музыке и в искрах Ваших молотов, когда Вы нагнетаете грудным пеньем о Правде наши мехи, — мне больше ничего не надо, как только стоять рядом с Вами — Рыцарем, — Мастером, — и Другом. К этим трем именам прибавим студийное обычное «Руководитель».

И знайте еще, Вахтангов, — не верьте мне, если я буду говорить или делать противоположное только что сказанному. Не верьте, чтобы это противоположное превышало или равнялось вещам, которые мне легко отдать Вам сейчас — мою человеческую любовь и мою рабочую силу. Эти два — острие и линия судьбы (как выражаются хироманты). Остальные — день и час — они бывают разными — и бывают ужасно, до отчаянья (я почти жалуюсь) дурными,

А вот сейчас только и есть у меня, что Ваши глаза.

Многие говорят, что мы в чем-то по-разному смотрим на искусство. Этого не может быть, раз мы оба открыты принять все, что угодно, лишь бы — настоящее. А в оценке «настоящего» никто никогда еще не расходился с кем бы то ни было.

Верьте, Евгений Богратионович, что *Студия существует недаром*. В этом исхоженном нашими калошами переулочке — незасветимо много следов человеческого горя, любви, обид и мечтаний, ошибок и примирений. Такие вещи зря не пропадают. А когда все пройдет, когда кончатся наши трепанные юности, когда вокруг и в нас самих будет чисто и бело, как на великом деревенском снегу, — о, тогда мы опять сядем за этот же стол 13 человек — и в дешевом папиросном дыму, в час городской Полуночи и гораздо позже в тревожном волненьи так же будем задавать Правде и Вам свой последний и единственный вопрос: как нам жить дальше.

Ну вот.

Как видите, дорогой Евгений Богратионович, у меня нет к Вам никакого дела, а есть одна сплошная лирика.

Желаю Вам здоровья и бодрости, и веселой, со звоном, со славой весны через месяц.

Любящий Вас Павел Антокольский.

P. S. Маленькие стихи — залог пьесы в будущем году.

ЕВГЕНИЮ ВАХТАНГОВУ

Всем чемпионам шахматной науки,  
Актерам, птицам, плотникам — в пример.  
Твои сухие жилистые руки  
И твердый ястребиный глазомер.

{255} Товарищем, чье имя Люцифер,  
Нарядным чертом в комедийном трюке,  
Вином демагогических химер  
И пеньем Правды в круговой поруке.

Так — в разных днях — единое лицо  
Над нами, кучкой рьяных подлецов  
В Американском баре, в ночь Потопа.

Так впереди — Народный и Ничей  
Театр, и в нем Творенья семь ночей,  
И русским братством пьяная Европа.

### Студии

15 марта 1919 г.

Приветствую Студию в день ее большого праздника.

Приветствую исполнителей «Обручения».

Целую и поздравляю Павлика Антокольского.

Поздравляю Юру Завадского и Ю. С. Никольского.

Благодарю и от Студии и от себя Клару Абрамовну[[208]](#footnote-209).

Ласково, как умею, жму вам руки и хочу, чтобы вы почувствовали, как я хочу всем вам мира, радостей, дней светлых. Хочу, чтобы вы поняли, что не будь той Студии, которая росла до сих пор, не мог бы осуществиться и сегодняшний спектакль. Ни одним днем раньше, ни одним днем позже пьеса Антокольского не могла появиться перед зрителем. И если есть в душе вашей праздник, — а он должен быть, если даже сегодня вы будете нестройно играть, — то прежде всего вы обязаны этим Студии. Берегите ее. Уважайте друг в друге человеческую личность и художника. Берегите Студию.

Любящий Вас Е. Вахтангов.

### П. Г. Антокольскому

15 марта 1919 г.

Дорогой наш Павел Григорьевич!

Можно мне дружески обнять Вас сегодня и поздравить.

У нас в Студии сегодня большой день — день Ваших именин. За все эти годы, пока формировалась Ваша пьеса, Вы один понимали, что происходит, и Вы один имели мужество доверять мне, ибо Вы лучше, чем кто-либо знали, что я хочу, чтобы было хорошо, и что я до тех пор не выпущу пьесы, пока она не возьмет maximum того, что может дать ей наша Студия. Есть люди, которые говорят, что я всячески мешал ее появлению на свет.

{256} Я понимаю, что они и не могли думать иначе, и потому в сердце моем нет к ним дурного. Мою объективную требовательность они принимали так, как им подсказывали их молодые души.

Благодарю Вас за корректность, доверие и выдержку. Дай бог, чтоб наша Студия нашла Вас, а Вы — ее, и чтоб Вы были — одно.

Любящий Вас тепло Е. Вахтангов.

P. S. Борис Ильич [Вершилов] передал мне Ваше чудесное письмо. Благодарю. Благодарю.

Е. В.

### Ю. Завадский Одержимость творчеством[[209]](#footnote-210)

Целая группа воспитанников, в которую входил и я, […] покинула студию. Это случилось после того, как мы попытались самостоятельно сделать два спектакля по пьесам Павла Антокольского: «Кукла инфанты» и «Обручение во сне, или Кот в сапогах». Хотя Вахтангов и разрешил нам поставить и показать эти спектакли, но относился к ним двойственно. Он как будто сочувствовал нам, как будто даже интересовался тем, что мы делали, внешне разделял наше увлечение. Но нам казалось, и пожалуй, это так и было, что он главным образом стремился сохранить единство студии, сохранить ее от раскола. Он поддерживал нас как руководитель студии, но не как художник, которому было близко то, что мы делаем.

По существу, он нашу работу не принял. Эти спектакли были в достаточной степени вычурны, нарочиты, хотя и искренни, а их фантастика переходила в сомнительную и никому не нужную туманную мистику. Но работали мы с большим увлечением и горестно негодовали на отношение Евгения Богратионовича.

### Из записной тетради[[210]](#footnote-211)

Апрель 1919 г.

Вот мое неизменное и бесповоротное.

1) Я ухожу из Мансуровской студии как руководитель (идейный). Ухожу потому, что к концу пятого года у нас образовалось {257} несколько групп с различными требованиями и их нельзя возглавлять. Нельзя выдумать такого руководителя, который мог бы их объединить.

2) Я могу предложить себя или в качестве заведующего художественной частью, то есть я а) принимаю все художественные работы и работы I курса, б) выпускаю и заканчиваю пьесы, в) веду преподавательский и режиссерский классы,

или главного режиссера, то есть а) заканчиваю работы и ставлю предложенную мне пьесу или б) просто режиссирую, то есть как приглашенный режиссер ставлю пьесу, выбранную Студией.

Мансуровская студия за пять лет сделала:

1. Ряд талантливых людей, готовых к актерской работе.

2. Группу преподавателей.

3. Ряд лиц с режиссерскими возможностями.

4. Приобрела поэта, знающего театр (играл, режиссировал).

5. Приобрела художника, знающего театр (играл, режиссировал, преподавал).

6. Провела четыре года жизни в беспрерывных страданиях — переживаниях художника.

7. Приблизилась к Первой студии Художественного театра — стала в нее вхожа.

8. Получила от Евгения Богратионовича все, что она знает, и все, с чем он ее познакомил.

9. В этом году заработала пока 90 тысяч.

10. Практиковалась на маленькой публике.

11. Практиковалась на большой публике.

12. Была освобождена от воинской повинности.

13. Познакомилась с ведением театрального хозяйства и театральной администрацией до мелочей.

Путь Мансуровской студии

Не расходиться, ибо Мансуровская студия за пять лет дала группу, состоящую из художественных единиц. Создавались эти единицы в той организации, какая была необходима.

Теперь, вступая на новый путь — путь труппы, требуется другая организация.

Надо упразднить орган студийцев.

Надо образовать труппу с группой сотрудников.

Эта труппа будет управляться тем органом, который наметит и примет сама труппа: ведь, если бы вы все сейчас разошлись и примкнули один к одной, другой — к другой, уже существующим театральным группам, вы подчинялись бы нормам этой группы. Каждый из вас, не принимающий кого-либо в Студии, примет его в труппе.

Новая жизнь. Новая этика. Новые взаимоотношения.

{258} Управляет деловая группа, а не духовная. Руководитель не нужен. Нужно лицо, нанятое для художественных работ.

Как осуществлять труппу

1. Выделить ряд людей, определившихся для нее.

2. Искать на стороне недостающих.

3. Сейчас же определить и готовить репертуар.

4. Хлопотать у государства помещения, средств на постановку и определенной суммы на труппу.

5. Контроль с правами не индивидуальными, а коллективными.

6. Жалованье назначает орган, определяемый труппой.

7. Помещение Мансуровской студии остается как семейная квартира всех, кто до сих пор был в Мансуровской студии.

Постепенно в нее входят гости.

Надо обставить чуть иначе — столовая, буфет, библиотека, читальня, сцена на всякий случай, место отдыха и т. д.

План обращения

1. Чтобы поняли хорошо.

2. Что было.

3. К чему пришли.

4. Почему это так.

5. Что сделано за пять лет.

6. Дальнейший путь (труппа, школа).

7. Как его осуществить.

8. Моя роль за пять лет (и о художественном осуществлении «моих» художественных исканий).

9. Мое неизменное решение (ухожу как руководитель. Праздник — этап).

10. Просьба последняя.

### Б. Захава Вахтангов[[211]](#footnote-212)

[…] Группа старых учеников Вахтангова, добросовестно выполняя свои обязанности в качестве актеров Второй студии, участвуя в массовых сценах самого Художественного театра, в то же время не теряла надежды на воссоздание своей студии и энергично работала в этом направлении. Ее усилия в конце концов увенчались успехом: новый коллектив был создан. Этому в значительной степени помогло включение в состав студии {259} двух небольших коллективов: Мамоновской студии и Студии А. О. Гунста, которыми руководил Вахтангов и где педагогами были его ученики из Мансуровской студии.

Вахтангов был доволен работой своих учеников, но продолжал относиться к студии недоверчиво: горечь недавно пережитого разочарования мешала ему поверить в возможность возрождения студии. Он не хотел признавать эту новую студию своей и упорно называл ее Мансуровской. Он отказывался считать себя идейным руководителем студии и делал вид, что он не больше, чем наемное лицо, обыкновенный преподаватель, которого пригласили давать уроки. Он не вмешивался во внутреннюю жизнь коллектива, предоставляя ему устраиваться по собственному разумению.

Но так продолжалось сравнительно недолго. Новый коллектив, где старые вахтанговцы дружно работали вместе с молодыми пришельцами, постепенно завоевал своего руководителя, и Вахтангов мало-помалу незаметно втягивался в его жизнь.

Объявленные испытания для приема на первый курс школы дали студии ряд новых способных учеников. Достаточно сказать, что в их числе был и Борис Васильевич Щукин. […]

Одновременно с Б. В. Щукиным держала экзамен и Ц. Л. Мансурова. А за ними пришли А. И. Ремизова, М. Д. Синельникова, Е. Г. Алексеева, Р. Н. Симонов и многие другие. Окончательно стало ясно, что студия спасена.

В этой новой, возрожденной студии Вахтангов предпринимает ряд новых, чрезвычайно интересных учебных экспериментов, которые существенно отличаются от прежних учебных работ Вахтангова. Новым является акцент не на психологической правде актерских переживаний — хотя это требование по-прежнему сохраняет свою силу как незыблемый фундамент актерского искусства, а на поисках всякий раз новой театральной формы воплощения этой правды. В связи с этим на первый план выдвигаются такие элементы актерского мастерства, как ритм, пластика, скульптурность речи и движения, четкость и законченность внешнего рисунка — словом, элементы, которые обеспечивают выразительность внешней формы.

Из работ этого периода особенно интересными были отрывки из «Электры» Софокла и «Пир во время чумы» Пушкина.

В работе над «Электрой» Вахтангов прежде всего останавливал свое внимание на трагедийной читке стихов.

Вахтангову удавалось добиться от исполнительницы роли Электры А. А. Орочко органического пафоса и органической напевности речи, возникающих в качестве проявления естественной потребности, без всякого насилия над человеческой природой актера.

В работе над «Пиром во время чумы» Вахтангова интересовали другие задачи: принцип постановки и движения актера, подчиненные общей форме спектакля.

Вахтангов чувствовал, что эта пьеса не терпит никакого «быта», никакого «историзма», никаких подробностей и украшений. Возник вопрос: {260} как в исполнении актеров добиться той же простоты, четкости, ясности и выразительной скупости, какие звучат в кованных стихах Пушкина? Как избежать засоряющих стихи «говорков», казалось бы, неизбежных в массовых сценах? Как сочетать пушкинские стихи с движениями актеров в одно гармоническое целое?

В поисках ответа на эти вопросы Вахтангов пришел к принципу театральной «скульптурности». Возник следующий план постановки.

На сцене стол и уличный фонарь. Сзади огни города и силуэты домов на фоне черного бархата. За столом группа людей, вылепленная по принципу скульптурности следующим способом: в громадном сером полотнище прорезаны отверстия для кистей рук и голов; это полотнище покрывает одновременно стол и всех актеров; актеры в сделанные отверстия просовывают кисти рук и головы. Получается, таким образом, одна сплошная серая масса, где все связаны друг с другом: на фоне лежащего складками и все собой покрывающего серого холста играют только головы и кисти рук. На столе стоят факелы. Скрытые в столе дополнительные источники света ярко освещают лица. Чрезвычайная экономия движений. Каждый поворот головы — перемена мизансцены. Рука тянется за кубком, рука закрывает лицо, рука обнимает, рука отталкивает — все здесь становится необычайно значительным — отсутствие тела у актеров придает исключительную выразительность малейшему движению рук и голов.

Так, простыми средствами, Вахтангов достигал поразительных эффектов: еще на сцене не было произнесено ни одного слова, а смотрящим уже становилось страшно — на всей сцене лежал трагический отпечаток, в медленных движениях рук и голов чувствовалось дыхание «чумы». Никакого веселья. Никаких обычных театральных «говорков». Воспаленные глаза. Раскрытые рты. И руки, руки, руки… Судорожно вцепившиеся в волосы, в кубки… Подозрительные взгляды друг на друга: каждый несет на себе заразу, каждый ежеминутно может упасть мертвым. Голоса звучат хрипло, преувеличенно весело и потому — жутко.

### Н. Русинова На репетициях Чеховского спектакля[[212]](#footnote-213)

Вахтангов осуществил в Студии «Чеховский вечер», который состоял из трех произведений: «Воры», «Юбилей» и «Свадьба».

На мою долю выпало большое счастье встретиться с Вахтанговым в работе над ролью Любки в «Ворах». Борис Щукин был назначен на роль Мерика. Фельдшера играл Владимир Балихин.

Уезжая в санаторий, Евгений Богратионович дал нам задание репетировать самостоятельно. Мы со Щукиным, не теряя времени, решили готовить сцену пляски. От нее могут появиться нужные характеры и нужные взаимоотношения Любки и Мерика. Это было как бы предварительной {261} разминкой, чтобы осмелеть, ощутить атмосферу постоялого двора, верно подойти к раскрытию сути чеховских «Воров». Наша задача была найти правдивый нерв, вихревое самочувствие, горячий настрой сцены. Естественно, что это была только проба наших сил, но проба оказалась нужной: мы подготовили себя к работе с Вахтанговым.

Хочу остановиться на двух сценах — Любки с фельдшером и с Мериком. Уроки Вахтангова происходили в присутствии всего коллектива. Работая, Вахтангов держал в сфере внимания каждого. Атмосфера труда, хорошая, дружная творческая атмосфера способствовала не только раскрытию и воспитанию в каждом из нас человека-художника, но и творческому горению самого Вахтангова. Скучать на репетициях Евгений Богратионович не позволял и не давал.

В сцене с фельдшером Вахтангов объяснял нам: «Любка задерживает фельдшера, но надо найти способ как это сделать. У вас происходит почти что драка, вы друг друга отталкиваете, боретесь. Словом, у вас работают в первую очередь руки, этого не должно быть». Вахтангов предлагает мне: У Любки есть другое средство сразу же остановить фельдшера. Как только Мерик хлопнул дверью, Любка должна мгновенно очутиться около двери. Не подойти, а почти прыгнуть, как кошка или какой-то зверек, и преградить дорогу фельдшеру. Любка должна ошарашить его вызывающей смелостью своего поведения. Став спиной к двери, заложив руки назад, без единого движения, Любка своей лукавостью, женственной теплотой речи, ласковым притворством останавливает фельдшера. Она хочет оттянуть время и постепенно задуривает ему голову — пусть он размякнет от ее женских чар, и он уже не рвется поглядеть на лошадь. А Любка, не теряя времени, игриво снимает золотую цепочку с часов фельдшера, и вроде бы они поладили. Убедившись в силе своего воздействия, когда ее ухо подскажет, что Мерик выехал со двора, Любка даже не оттолкнет фельдшера, а просто отойдет от двери, дав ему понять, что дорога свободна — лошади уже нет. Вот и все.

Когда фельдшер врывается с криком в избу — «Где *моя* лошадь? Говори, чертовка!», Любка ведет себя правильно — в ярости, брезгливо отталкивает его: «Отойди, поганый!»

Таким образом, говорит Вахтангов, характер Любки укрупняется и наполняется волевым темпераментом. Тем более, надо помнить, что эта сцена происходит после пляски и расставания с Мериком. Кусок пляски Вахтангов предлагает назвать «Огонь-девка». (По автору этот текст принадлежит фельдшеру, который, зажигаясь пляской, кричит: «Огонь-девка! Что за жар! Отдай все, да и мало!») Вахтангов считает, что это и должно быть основой определения образа Любки с ее жаркой душой и взбунтовавшейся кровушкой.

Эта сцена завершается объятиями. Мерик, поймав Любку и глядя ей в глаза, раскрывает дальнейший план действия: «Ужо узнаю, где у твоей старухи деньги спрятаны, убью ее, а тебе горлышко ножичком перережу, зажгу постоялый двор и с вашими деньгами пойду в Кубань»…

Вахтангов останавливает нас и поясняет: «Конокрад Мерик слов на ветер не бросает. Он держит себя хватом, не скрывая своих воровских {262} намерений. Видя опьяневшего фельдшера, он держит одну мысль, одну затею — угнать лошадь. А для этого ему нужна Любка, любящая его Любка… Язык у них с Любкой один — воровской».

Вахтангов поправляет Щукина — Мерика: текст «горлышко ножичком перережу» надо говорить без тени угрозы. Мерику надо зацепить Любкину преданность и, проверив ее, действовать вместе с ней. А потому и говорить он должен, ласково нашептывая, в мягких тонах. В этом будет чувствоваться привычная воровская бравада, похвальба.

Делаем этот кусок. Мерик — Щукин обнимает Любку левой рукой, а правая рука направлена куда-то ввысь, в мечтательном ракурсе. Текст «горлышко перережу… пойду на Кубань. Овец заведу» и т. д. звучит так правдиво, возвышенно, так нежно, ласково, так перспективно заманчиво, что мое — Любкино — сердце растаяло до слез и я, глотая их, произнесла свой текст умоляюще: «Останься, Мерик!» Щукин, увидев мою навернувшуюся слезу, поспешил мне на выручку и, как бы протрезвев, сняв весь лиризм, резко меняет свое поведение: «Нет, Люба, не держи, гулять желаю», — сказал, подпоясываясь, с подтекстом «надо удирать». В зрительном зале взрыв самого откровенного, дружного хохота.

Вахтангов подверг эту сцену анализу и обсуждению. Щукин специально обыграл слезу Любки, говорит Вахтангов. Увидев слезу, Мерик меняет ритм сцены, ускоряя свой отъезд, делается суетливее (вроде бы струсил, и бежать!) и это естественно вызывает смех, которого здесь не должно быть. Конокрад Мерик трезво осуществляет свою затею — угнать лошадь, и до слезы ли ему? Вот если бы Мерик ускорял свой отъезд, принимая во внимание опьяневшего фельдшера, это нормально и не смешно, это верно по задаче. А сейчас — «от лукавого». Вахтангов подчеркивает, что Мерик воплощает в себе страсть воровского горения. Сам Чехов писал, что конокрадство это не просто кража, а страсть. Исполнительским же, актерским камертоном должно быть соответствие правде. Об этом всегда надо помнить.

В дальнейшем наш спектакль «Воры» был отшлифован Вахтанговым тщательнейшим образом, детально, как говорится, до блеска.

Однажды на вечере присутствовал М. А. Чехов, специально приглашенный Евгением Богратионовичем и, поздравляя нас, хвалил весь состав.

В спектакле «Свадьба» мне была поручена роль без текста. Дальняя родственница, тетя, сполна удовлетворив свой аппетит и покинув свадебный стол, сидела у косяка открытой в другую комнату двери и откровенно дремала. Дверь была в самом центре сцены.

Однажды на репетиции, проходя мимо, Вахтангов незаметно для всех бросает мне: «Вы сидите на самом сквозняке. Хоть бы чихнули где-то», и лукаво улыбнувшись, пошел дальше. Что это — шутка или задание? Конечно, задание. И я стала искать подходящего момента.

Начинается сцена жениха (И. М. Кудрявцев), который в повышенном тоне ведет диалог с матерью невесты, требуя приданого. Сюда я и включила свой «чих» три раза подряд. Жених даже подпрыгнул от неожиданности и удовольствия, указав на тетку рукой, — дескать, вот видите, {263} я говорю правду. Естественно, все сидевшие за свадебным столом, стали хохотать, приняв это за удачную случайность, которая внесла оживление в сцену жениха. Вахтангов одобрил наш экспромт.

Этим не кончились наши отношения с женихом. Уходя, разгневанный жених случайно споткнулся в дверях и напугал дремавшую тетку, которая резко, протестующе воскликнула что-то и погрозила ему рукой.

Вахтангов любил и умел находить в сценической жизни персонажей правдивые штрихи, обогащающие и смыслово укрупняющие атмосферу спектакля в целом. Он не допускал на сцене статистообразных, пустых людей. Даже в маленьких ролях, в эпизодах он требовал, чтобы все было оправдано сценической необходимостью, чтобы актер действовал и создавал живой образ. Вот почему в спектаклях Вахтангова не было несыгранных ролей.

Сейчас, вспоминая это драгоценное время с Вахтанговым и нас, неоперившихся, желторотых птенцов, тянувшихся к творческой пище, всякий раз еще глубже и Острее оцениваешь этот счастливый кусок нашей жизни.

Вахтангов обладал каким-то особым чутьем в подходе к ученику. Как он умел «раскрывать», «развернуть» актера, как он любил этот волшебный труд! Об этом, наверно, никогда нельзя будет рассказать достаточно красноречиво. Все, кто в своей творческой жизни обязан Евгению Богратионовичу хоть одним часом его помощи, навсегда запомнили это — ибо этот час раскрывал им двери театра.

### М. Синельникова О нашем учителе[[213]](#footnote-214)

Впервые я встретилась с Вахтанговым летом 1920 года в Харькове, куда он приехал на гастроли с Первой студией МХТ. После спектакля «Сверчок на печи» мы, группа молодежи, мечтавшая о театре, познакомились с ним и попросили рассказать о его студии. На следующий день Вахтангов пришел к нам. Это было в классе гимназии после занятий. Он сел на стул, другой стул поставил перед собой, положил на него канотье, перекинул через спинку стула прорезиненный плащ и, закурив папиросу, начал беседовать. И сразу же он покорил всех нас. Его сила воздействия была не только в огромном таланте и личном обаянии, но и в той новой для нас правде, которую он нам принес.

С большим увлечением он рассказывал нам о системе Станиславского. Я очень хорошо запомнила его фразу: «Это моя миссия: куда бы я ни поехал, где бы я ни был, я считаю своим долгом нести людям, которые хотят быть актерами, учение Константина Сергеевича».

В этой страстной приверженности системе Станиславского, в глубоко творческом отношении к ней заключалась его необыкновенная притягательная сила для молодежи, искавшей нового в искусстве театра.

{264} В сентябре того же года я приехала в Москву и была принята в Мансуровскую студию.

Первая работа, которую я показала Вахтангову, был самостоятельный отрывок из «Макбета» Шекспира. Макбета играл Николай Павлович Яновский, леди Макбет — я. Обсудив все просмотренные отрывки, Евгений Богратионович ни звука не сказал о «Макбете». И только после перерыва, как будто вспомнив, оценил: «Ни одной живой фразы кроме одной: “Дай кинжал!”» Этим он заставил меня стараться понять, почему же только одна фраза была живой? — В этой фразе был подтекст и было отношение к трусости Макбета.

В другой раз я показывала этюд с Константином Яковлевичем Мироновым. Молодой человек ухаживает за девушкой, приглашает ее в кондитерскую, угощает пирожным. Они едят стоя. Молодой человек видит, что пирожное нравится девушке, что ей хочется еще. Он ищет, в кармане деньги. В это время я уронила носовой платочек, которым вытирала руки.

Евгений Богратионович похвалил нас, сказал, что все было сделано правильно, хорошо, с юмором, намечался характер девушки, «а платок подняла Синельникова». И я поняла, что вышла из образа.

Так маленькими замечаниями, подсказками, намеками Вахтангов заставлял ученика самостоятельно думать и работать над образом, убирая, затушевывая при этом свои личные черты, которые не подходят к данной роли. Независимо от того, говорит ли актер, или слушает партнера, или просто молчит, думает, жизнь его в образе должна быть непрерывной.

В своем творчестве, в своей работе с нами Евгений Вахтангов шел от правды. Жизнь и законы жизни лежали в основе всего, чему он учил нас.

От каждого актера он требовал острой мысли. Он говорил: «Мысль должна наполнить не только каждое наше слово, но каждый наш жест и наше молчание. Она должна быть найдена от образа мыслящим актером, понимающим современность, приносящим в трактовку образа свое мировоззрение». В этом воплощается вахтанговский принцип отношения к образу. Все должно быть содержательно и наполнено. Он говорил, что играть надо так, чтобы даже не знающий языка зритель понял бы то, что происходит на сцене. Это и есть тот подтекст, который Станиславский называл «внутренним монологом».

Вахтангов учил нас быть требовательными к себе, дисциплинированными. Когда его спрашивали, как быть, если болит голова, плохо себя чувствуешь, трудно играть, он советовал: не старайтесь играть, а только выполняйте задачу, поверьте в обстоятельства и вы забудете о головной боли. Будьте целеустремленными: избрали дорогу и идите по ней, не отклоняйтесь! Не несите быт в театр. Не потому что театр — храм (не богослужения требовал он от нас), — а потому что в большое, настоящее, любимое дело, в любой области, не только в театре, не нужно вносить мелочей быта, которые мешают, засоряют, мельчат главное в жизни.

Он рекомендовал нам записывать и продумывать каждый наш день, {265} проверять, творчески ли прожит, безжалостно, честно оценивать свои поступки, поведение, отношение к делу, к товарищам.

Он учил, что в театре может быть борьба мнений, несходство взглядов, но взаимоотношения в коллективе и отношение к искусству должны быть безупречными. Не должно быть места себялюбию, мелким интересам, мелкой личной борьбе. Об этом мы никогда не должны забывать.

Один из важнейших заветов Вахтангова, оставленных нам, — это чувство величайшей ответственности перед театром, перед зрителем, друг перед другом. Для меня это еще и ответственность перед самим Евгением Богратионовичем.

### Н. Горчаков Режиссерские уроки Вахтангова[[214]](#footnote-215)

С именем Вахтангова для меня связано первое знакомство с театром — таким, каким я никогда его себе не представлял, смотря спектакли или слыша рассказы о жизни актеров.

Театр в понимании Вахтангова — это не только Театр с большой буквы, как любили говорить о нем и Вахтангов и Станиславский, но еще и единый коллектив, объединенный общими задачами и целями служения народу, коллектив, которому ты отдаешь всю свою жизнь, все свои помыслы, зная, что встретишь в нем самое пристальное внимание к себе как художнику сцены.

Вахтангов строил театр по принципу коллектива, понимаемого им как одна большая семья, в которой творчество каждого неразрывно связано с его жизнью и за стенами театра. Сознание неотделимости нашей личной жизни от жизни всего театрального коллектива воспитывалось в нас постоянно.

Мы шли к Вахтангову учиться не только профессиональному мастерству — мы шли к нему как к воспитателю, учителю жизни.

### К. С. Станиславскому

29 июля 1920 г.

Дорогой Константин Сергеевич, я ушиб себе ногу, получил трещинку в кости, шестой день лежу в постели и потому не могу явиться к Вам лично. Очень прошу Вас принять моих учеников и выслушать их[[215]](#footnote-216). Студия, которая теперь называется Студией {266} Вахтангова, кое-что все-таки сделала — она воспитала группу учеников, которые сейчас работают в студиях Художественного театра. Мои ученики — Волков, Азарин, Вершилов, Алеева, Антонов, Шиловцева, Серов и др. — все-таки как-то помогают ученикам Вашим и Художественного театра. И сейчас у меня есть воспитывающийся театрально коллектив. Среди них есть более или менее театрально интересные люди. И вот теперь нам грозит маленькая опасность, о которой не откажите выслушать от подателей этого письма. Если Вы, Константин Сергеевич, считаете мою деятельность полезной, то, может быть, посоветуете нам что-нибудь. Мы уже беседовали с Владимиром Ивановичем. Об этом Вам тоже доложат. Очень прошу простить меня — если б не острота положения, я не посмел бы беспокоить Вас на даче.

Из Кисловодска ничего не пишут. Жду их 1‑го августа. «Альказар» нам отказали. Предлагают «Колизей»[[216]](#footnote-217). Дровами на первое время запаслись — уже доставлено 30 саж. Как только Студия вернется, мы приедем к Вам, если позволите, продолжать план «Пантеона»[[217]](#footnote-218).

Кланяюсь Вам. Любящий Вас

Е. Вахтангов.

### Вл. И. Немировичу-Данченко

9 августа 1920 г.

Глубокоуважаемый Владимир Иванович,

опять мне приходится писать Вам, а не прийти лично: сегодня я помещаюсь в санаторий, здоровье мое чуть расшаталось, я очень похудел и мне надо оправиться. Опять я вынужден просить Вас принять моих учеников. Они вручат Вам наши списки, краткий план школы; им дан наказ не утруждать Вас долго и кратко рассказать о том, что у нас делается. Мне еще раз придется беспокоить Вас; естественно, что Вы должны знать, что из себя представляет Студия Вахтангова, на мне лежит обязанность показать Вам работу учеников. Когда у Вас явится возможность просмотреть, то я буду просить Вас дать нам этот праздник. Помогите нам, Владимир Иванович, хоть немного стать на ноги. Мне удалось подобрать славных людей, завести в Студии порядок, скромность, приличный тон, любовь, зажечь на путь к настоящему. Путем отбора талантливых людей в течение 2 – 3 лет можно создать группу людей, воспитанных и морально, и {267} художественно, и театрально. Мне было бы жалко, если бы все это хорошее начало погибло. Я дерзаю мечтать, что через несколько лет эта Студия и Вам, как большому художнику и человеку, для чего-нибудь будет нужна. Для меня было бы высшей радостью, если бы нам когда-нибудь удалось завоевать Ваше доверие настолько, что Вам захотелось бы в нашей аудитории дать нам частицу того, что Вы знаете. Простите меня, что я тревожу Вас.

Неизменно уважающий Вас и любящий

Е. Вахтангов.

### Э. М. Склянскому[[218]](#footnote-219)

2 октября 1920 г.

Многоуважаемый Эфраим Маркович! Я знаю, как Вы заняты, и если решаюсь тревожить Вас, то к этому понуждает меня крайняя необходимость. Буду краток, чтобы оторвать Вас от важных дел ненадолго. Я с трудом формирую свою Студию (ныне Третью студию Художественного театра). Сам воспитываю будущих актеров будущего театра. Материал отыскивается с большим трудом, путем отбора из сотен учеников, проходящих испытание в течение нескольких лет. С последним призывом на военную службу я могу лишиться двух найденных этим путем — Щукина и Лукьяновского (о них доложит Вам податель его — член правления Студии).

Я прошу помочь оставить их в Москве, может быть, на местах их службы. Я верю в свой театр, знаю, как Вы относитесь к этой стороне искусства, смотрю на этот театр как на дело государства и потому обращаюсь к Вам, представителю власти, со спокойной душой. Если Вам, по Вашим соображениям, кажется, что моего обращения удовлетворить нельзя, то я, разумеется, покорюсь печальной необходимости снова искать нужных людей. Оба они талантливы и найдены для центральных ролей первой пьесы («Принцесса Турандот» Шиллера)[[219]](#footnote-220) нашего театра.

Пользуюсь случаем засвидетельствовать Вам свою давнюю симпатию к Вам и поблагодарить Вас от правления Первой студии.

Е. Вахтангов.

### **{****268}** К. С. Станиславскому

Всехсвятский санаторий,  
10 ноября 1920 г.

Дорогой Константин Сергеевич,

от лица всех своих учеников, от лица Вашей, позвольте так сказать, Вашей Третьей студии благодарю Вас за помощь, которую Вы нам оказали. Придет время, я верую, когда мы сумеем отблагодарить Вас созданием Театра, который Вам не стыдно будет назвать в числе созданных Вами.

Я поправляюсь медленно, но поправляюсь — «опасность операции», по-видимому, миновала.

Кланяюсь Вам и благодарю.

Любящий Вас

Е. Вахтангов.

## **{****269}** «С художника спросится…»

**1917 – 1919**

*Из дневников 1917* – *1918 годов*. — *Октябрьская революция*. — *В студии «Габима»*. — *О творчестве актера*. — *Во Второй студии МХТ*. — *В Студии А. О. Гунст*. — *Организация Народного театра*. — *Две операции*. — *О системе Станиславского*. — *Мысли о народном театре*. — «*С художника спросится…*» — *Работа над «Сказкой об Иване-дураке» во Второй студии МХТ*. — *В Шаляпинской студии*.

### Н. Зограф Художник и народ[[220]](#footnote-221)

Октябрьская революция застала Вахтангова на распутьи. Несмотря на приверженность реалистическому методу Художественного театра, на общественно-передовые, прогрессивные взгляды, в нем происходил процесс борьбы различных идейных тенденций и художественных течений. Сезон 1917/18 года был для Вахтангова завершением начатых работ, сезоном больших размышлений об искусстве, внимательного всматривания в общественную и театральную жизнь, временем идейного и творческого созревания художника и определения им своего места в общей борьбе за новое искусство.

Революция дала Вахтангову огромный творческий импульс. Она помогла ему понять подлинные задачи театра, связала его с народным зрителем, направила на путь непрерывных исканий форм нового театра. Вахтангов в эти годы развивает необычайно широкую деятельность. Помимо студий, связанных с Художественным театром, он начинает работать также в коллективах, где участниками была рабочая молодежь, — в Пролеткульте, на Пречистенских курсах, в Пролетарской студии. Он готовит спектакль в Народном театре к первой годовщине Октябрьской революции. В 1919 году получает приглашение руководить режиссерской {270} секцией театрального отдела Наркомпроса. Вахтангов оказывается в центре художественной жизни Москвы. Для него с полной ясностью определяются задачи, содержание и направление советского театра.

### Из дневников

28 февраля 1917 г.

Подружился с С. С. Юшкевичем. Он мне приятен. Слушаю его внимательно. Нахожу в себе возможность не быть несправедливым, когда он упрекает Студию за отсутствие революционных и новаторских стремлений, и слушаю его спокойно.

Пока, думается мне, он не знает, что такое театр, и, может быть, даже не догадывается о его роли. Он в этом дилетант, хотя и пишет хорошие пьесы.

29 марта 1917 г.

Приехал в санаторий «Крюково». Час езды по Николаевской ж. д. Здесь покойно, хорошо и порядок. Завтра пасхальная всенощная. Публики много. Все милые, как бывает в вагонах. Интересных пока нет.

10 апреля 1917 г.

Здесь А. Блок. Познакомился с ним и его матушкой.

20 мая 1917 г.

Второй приезд в санаторий.

В санатории Крюгера[[221]](#footnote-222).  
15 сентября 1917 г.

Прочел Менделе-Мойхер-Сфорима (Абрамович). «В долине плача», две книги. Очень хороша первая половина первой книги. Совсем по-гоголевски. Описательная часть. Далее идет завязка. Ситуации придуманы и нехитро, тенденциозно разрешены. Человек, безусловно, талантливый и наблюдательный. Герой Гершель. С детства до доктора Коган.

Шолом-Алейхем. «Дети черты», т. II.

{271} Чудесно. Наивно. Любовно. С хорошим юмором. Евреи не такие, как у Юшкевича, а простые и настоящие. Думаю, что он подражает Чехову.

Леон Перец. «Из уст народа», т. I.

Обычно. Народные легенды. Восток. Тяжеловато.

«Песнь песней». Работа А. Эфроса[[222]](#footnote-223).

Очень хорошие статьи собрал Эфрос. Интересно и для того, как я, кто не читал и не слыхал об этом, — очень интересно. «Песнь песней» — как слово бога, как любовные песни, как диалог, как драма.

Агада. Из Талмуда и Мидраша. 2 книги. Если мало, то интересно. Подряд читать нельзя. Восточная мудрость.

Бялик. Стихотворения и поэмы.

Большой поэт. Сильный и резкий. Больше всего мне нравится «Сказание о погроме». Лирика, хоть ею и восхищается переводчик, в переводе, по крайней мере, малозвучна.

Клаузнер. История новой еврейской литературы 1785 – 1910 гг.

Слишком конспективно. Может служить указателем того, что нужно прочесть, и с этой стороны книжка ценна.

29 октября 1917 г.

Софокл — «Электра»

Когда-то Эгисф убил Агамемнона и женился на Клитемнестре. В день убийства Электра передала брата Ореста, мальчика, верному слуге Талфидию. Орест вырос и пришел в родной дом отомстить за отца. Он убивает Клитемнестру, а потом Эгисфа.

Можно хорошо поставить. Сценическое действие непрерывно. Единство места. Каждый акт можно начинать с момента, на котором остановился предыдущий.

Хор очень оправдан и нисколько не мешает.

Насколько все нужно и интересно — не знаю.

29 октября 1917 г.

В ночь с пятницы 27 октября по Москве началась стрельба. Сегодня 29‑е. У нас, на Остоженке, у Мансуровского переулка, пальба идет весь день почти непрерывно. Выстрелы ружейные, {272} револьверные и пушечные. Два дня уже не выходим на улицу. Хлеб сегодня не доставили. Кормимся тем, что есть. На ночь забиваем окна, чтоб не проникал свет. Газеты не выходят. В чем дело и кто в кого стреляет — не знаем. Телефон от нас не действует. Кто звонит к нам — тоже ничего не знает. Кто побеждает — «большевики» или правительственные войска — второй день неизвестно. Трамваи остановлены. Вода и свет есть. Когда это кончится?

30 октября 1917 г.

Сегодня в 10 1/2 ночи погасло электричество. В 3 часа ночи свет опять дан.

31 октября 1917 г.

Весь день не работает телефон. Мы отрезаны совершенно и ничего не знаем. Стрельба идет беспрерывно. Судя по группам, которые мелькают в переулке у квартиры Брусилова, — в нашей стороне это состояние поддерживают «большевики».

Так сидели до 1 ноября 6 дней[[223]](#footnote-224).

[Октябрь 1918 г.]

30 сентября 1918 г. Константин Сергеевич смотрел репетицию в «Габиме», а 8 октября было открытие[[224]](#footnote-225). Я болен. Не присутствовал. Торжество было большое. Критика для «Габимы» — отличная. Константин Сергеевич доволен. Вот уже сдал «миру» вторую студию. Дальше!

22 октября 1918 г.

Принял заказ Театральной секции Отдела просвещения на постановку в новом, «Народном театре» пьес: «Вор» Мирбо и «Когда взойдет месяц» Грегори. Ремонт еще не закончен. Состоится ли этот спектакль? Он готовится ко дню торжества 7 – 8 ноября[[225]](#footnote-226).

{273} 25 октября 1918 г.

Хорошо было бы заказать такую пьесу:

1. Моисей (косноязычен). Жена. Аарон. Может быть, видел, как египтянин бил еврея. Убил его. Сегодня ночью, в своей палатке, возбужденный, рассказывает об этом… Ночью с ним говорит бог. Бог велит идти к фараону и дает ему для знамений способность творить чудеса. (Жезл.) Моисей, страдающий за свой народ, зажженный мыслью освободить народ, готовится к утру идти к фараону.

2. Моисей перед народом. Речь.

3. У фараона.

4. В пустыне.

5. Моисей перед народом со скрижалями.

6. Идут века.

7. Рассеяны.

8. Ночь. Далеко за пределами осязания пространства огонь.

В ночи слышна песнь надежды тысячи приближающихся грудей. Идет, идет народ строить свою свободу. Занавес.

Сегодня у меня перебывали и мои студийцы, и от Первой студии (Б. М. Сушкевич), и от Рунетовской студии, и театральная секция (К. И. Малинин, В. И. Орлов). Все очень приятно. Заботливо. Любовно. Трогательно.

27 октября 1918 г.

Сегодня лег в больницу Игнатьевой. Опять лечусь.

Теперь уж не выйду, пока не поправлюсь.

Месяц, два, три — сколько нужно.

Постановку в Народном театре передал Болеславскому и Сушкевичу. Ухнули мои две тысячи. Хорошо, хоть они заработают.

Вспомнил В. Ф. Комиссаржевскую. В последний ее приезд в Москву я две недели служил у нее сотрудником. Нас, сотрудников (все больше студенты), не хотели пустить в зрительный зал, когда мы были свободны от пьесы без народных сцен. Я пошел от имени молодежи к Вере Федоровне. Постучался в уборную.

— Кто там?

— Выборный от сотрудников.

— Пожалуйста.

Вхожу трепетно.

— Пожалуйста, говорите, я буду гримироваться.

— Мы, студенты, поступили к Вам не из-за двух рублей, которые нам платят, а чтоб видеть вас близко, чтоб видеть все Ваши спектакли. А нас не пускают.

— Обратитесь к Федору Федоровичу (брату).

{274} — Я был у него. Он сказал так: что Вам угодно? Вам платят, чего же Вам еще?

Вера Федоровна чуть нахмурилась, укрепила прическу, запахнулась в халатик, встала.

— Пойдемте со мной к Федору Федоровичу.

Пошли.

Стоит этот Федор Федорович с папироской в углу рта.

— Федя, позволь им смотреть спектакль.

— А мне что, пускай.

Кланяюсь ей, благодарю. Она пошла к себе, я — в зрительный зал.

У меня была книжка с ее автографом — она подарила после гастролей.

### В. Подгорный Отрывки воспоминаний[[226]](#footnote-227)

Впервые я встретился с Евгением Богратионовичем в Москве в 1909 году во время гастролей В. Ф. Комиссаржевской в театре, в котором я работал в то время. Вахтангов в качестве «сотрудника» участвовал в народной сцене в пьесе «Юдифь». Это была мимолетная встреча. Но уже тогда мне запомнился образ худощавого человека с яркими глазами, изящного в своих движениях, с предельной четкостью работающего (в отличие от остальные участников народной сцены) и подлинно действующего в толпе, изображавшей жителей осажденного Олоферном города.

Я вспомнил потом, через 10 лет, работая с ним в Первой студии МХАТ, об этой четкости, когда он, уже будучи большим мастером, играл Текльтона и Фрэзера.

### Из дневника

29 октября 1918 г.

В газете «Театральный курьер» в перечислении зарегистрированных студий сегодня такая опечатка: «9‑я студия Вахтангова»!

### Из записной тетради

3 ноября 1917 г.

Сознание никогда ничего не творит… творит бессознание. В область бессознания, помимо ее самостоятельной способности выбирать без ведома сознания, может быть послан материал для творчества путем сознания. В этом смысле каждая репетиция {275} пьесы только тогда продуктивна, когда на ней ищется или дается материал для следующей репетиции; в промежутках менаду репетициями и происходит в бессознании творческая работа перерабатывания полученного материала. Из ничего нельзя ничего и создать, вот почему нельзя сыграть роль без работы — «по вдохновению».

Вдохновение — это момент, когда бессознание скомбинировало материал предшествовавших работ и без участия сознания — только по зову его — дает всему одну форму.

Огонь, сопровождающий этот момент, — состояние естественное, как естественно тепло при соединении нескольких химических элементов в одну форму.

Ментальные элементы, скомбинированные в форму, доступную данному индивиду, в момент выявления порождают приток энергии. Она подогревает, освещает и одухотворяет форму. Все, что выдумано сознательно, не носит признаков огня. Все, что сотворено в бессознании и формируется бессознательно, сопровождается выделением этой энергии, которая главным образом и заражает.

Заразительность, то есть бессознательное увлекание бессознания воспринимающего, и есть признак таланта.

Кто сознательно дает пищу бессознанию и бессознательно выявляет результат работы бессознания — тот талант.

Кто бессознательно дает пищу бессознанию и бессознательно выявляет — тот гений.

Выявляющий сознательно — мастер.

Лишенный же способности сознательно или бессознательно воспринимать и все-таки дерзающий выявлять — бездарность. Ибо нет у него лица своего. Ибо он, опустив в бессознание — область творчества — нуль, нуль и выявляет.

[октябрь 1918 г.]

Роль готова только тогда, когда актер сделал слова роли *своими* словами.

Надо добиться того, чтоб темперамент просыпался безо всяких внешних побуждений к волнению; для этого актеру на репетициях нужно работать главным образом над тем, чтобы все, что его окружает по пьесе, стало его атмосферой, чтобы задачи роли стали его задачами, — тогда темперамент заговорит «от сущности». Этот темперамент «от сущности» самый ценный, потому что он единственно убедительный и безобманный.

У Хмары в «Росмерсхольме» я добивался с первой же репетиции такого темперамента. И добился с его чудесной помощью и его верой в ценность и приятность такого темперамента. Одна мысль: «надо сделать всех людей в стране счастливыми» — мысль как таковая зажигала его и делала Росмером.

Иногда актер, у которого слишком много элементов благородства {276} и порядочности, не может набрать для роли, требующей элементов пройдохи, достаточного количества приспособлений, и образ ему не удается, хотя бы по качеству игры у него все было хорошо, то есть пережито.

Если актер не сделает сущность пьесы сущностью *для себя* и, главное, не поверит, что секрет настоящего творчества в доверии к бессознанию (которое само реагирует от сущности), он вынужден будет играть на штампах прошлого, на штампах, выработанных плохими репетициями. Все будет скучно и всем знакомо. Зритель вперед уже знает, как сыграет актер.

Самое интересное в каждой новой роли актера — неожиданность (Чехов, Москвин, Грибунин, Станиславский).

Самое важное для режиссера — умение подойти к душе актера, то есть умение сказать, *как* найти то, что нужно. Актеру мало показать краску, раскрыть текст — надо еще незаметно для него указать практический путь осуществления задачи.

«У Вас такая-то задача»… Но ведь актер не знает, как ее исполнить. Простыми азбучными средствами надо указать, *как* решить эту задачу. Дело в большинстве случаев ясно — то актер не чувствует объекта, то не понимает задачи органически, то не сильна сущность, то идет от слов, то далек от сквозного действия, то напряжен и т. д.

[Октябрь 1918 г.]

И режиссер и преподаватель должен убежденно проводить то, что он знает, и никогда не пытаться казаться знающим, когда он не знает. В таких случаях надо прямо, твердо и убежденно говорить: не знаю, и объяснить почему (причину).

22 октября 1918 г.

Воспитание актера должно состоять в том, чтобы обогащать его бессознание многообразными способностями: способностью быть свободным, быть сосредоточенным, быть серьезным, сценичным, артистичным, действенным, выразительным, наблюдательным, быстрым на приспособления и т. д. Нет конца числу этих способностей.

Бессознание, вооруженное таким запасом средств, выкует из материала, посланного ему, почти совершенное произведение.

В сущности, актер должен был бы только разобрать и усвоить текст вместе с партнерами и идти на сцену творить образ. Это в идеале. Когда у актера будут воспитаны все нужные средства — способности. Актер непременно должен быть импровизатором. Это и есть талант.

В театральных школах бог знает что делается. Главная ошибка школ та, что они берутся *обучать*, между тем как надо *воспитывать*.

{277} 30 октября 1918 г.

Пластикой актер должен заниматься не для того, чтоб уметь танцевать, и не для того, чтобы иметь красивый жест или красивый постав корпуса, а для того, чтобы сообщить своему телу (воспитать в себе) чувство пластичности. А ведь пластичность не только в движении, она есть и в куске материи, небрежно брошенной, и в поверхности застывшего озера, и в уютно спящей кошке, и в развешанных гирляндах, и в неподвижной статуе из мрамора.

Природа не знает непластичности: прибой волн, качание ветки, бег лошади (даже клячи), смена дня на вечер, внезапный вихрь, полет птиц, покой горных пространств, бешеный прыжок водопада, тяжелый шаг слона, уродство форм бегемота — все это пластично: здесь нет конфуза, смущения, неловкой напряженности, выучки, сухости. В сладко дремлющем коте нет неподвижности и мертвости, и сколько, боже мой, сколько этой неподвижности в старательном юноше, стремглав бросившемся достать стакан воды для своей возлюбленной.

Актеру нужно долго и прилежно *прививать* себе сознательно привычку быть пластичным, чтобы потом бессознательно *выявлять* себя пластично и в умении носить костюм, и в силе звука, и в способности физического (через внешнюю форму видимого) преображения в форму изображаемого лица, и в способности распределять целесообразно энергию по мышцам, в способности лепить из себя что угодно, в жесте, в голосе, в музыке речи, в логике чувств.

### О. Л. Леонидову (Шиманскому)

23 октября 1918 г.

Олег, Олег, дорогой и чудесный!

Я так привык к тебе, так ценю твою деликатность, мягкость, джентльменство, воспитанность, талантливость, так скучаю без тебя и Маргариты Ивановны[[227]](#footnote-228) — и не могу, не могу выбрать секундочки, чтоб забежать к вам, посмотреть на вас, узнать, как и чем живете вы. Если ты посмотришь на карточку, где распределен мой день, и посмотришь внимательно, сердцем прочтешь ее — только тогда ты поверишь и увидишь, как я не по-человечески занят.

Вот, например, вчерашний день (а все дни один в один):

от 12 – 3 — Габима,

3 – 5 1/2 — урок,

6 – 10 — «Праздник мира»,

{278} 10 1/2 — час ночи — репетиция спектакля празднеств.

Взгляни когда-нибудь, когда забежишь к Надежде Михайловне, на мой календарь, и ты увидишь это проклятое расписание, вперед дней на 10 – 12; мне некогда поесть: даже за те 15 минут, которые идут на обед, я умудряюсь делать прием.

Когда я иду на работу или возвращаюсь, меня почти всегда провожают те, с которыми надо говорить о деле.

Первая Студия,

Вторая Студия,

Моя Студия,

Габима,

Студия Гунста,

Народный театр,

Пролеткульт,

Художественный театр,

урок,

спектакль Ноябрьских торжеств.

Вот 10, так сказать, учреждений, где меня рвут на части.

Скажи, где та минута, которую я могу отдать себе?

Вот уж месяц, как я не могу осуществить желания поиграть на мандолине…

И всю эту колоссальную ношу тащу скрючившись, пополам сложенный своею болезнью… И не могу, не имею права хоть одно из дел оставить: надо нести то, что я знаю, надо успеть отдать то, что есть у меня (если оно есть).

Со всеми я так морально связан, что оставить кого-нибудь — преступление. А меня зовут и зовут в новые и новые дела, которые я же должен создавать… Слава богу, что в дне 24 часа — и я могу им отказывать хоть на этом основании.

И можешь себе представить — почти ничего не зарабатываю, то есть ежемесячно у меня образуется долг, и он от месяца к месяцу увеличивается… Это потому, что я везде очень мало беру. Почему? Не знаю, не знаю… Единственная надежда на режиссерские, когда начнутся спектакли в Народном… Слов много, цифры прыгают, подсчитаешь — страшно, а на деле — ничего. А может, я не умею… Жить, может, не умею.

Вот и бьюсь.

Вот и не ругайте меня, ты и Маргарита Ивановна, что так давно не поднимался к Вам[[228]](#footnote-229).

А надо бы. Хотя бы для того, чтоб спросить, как живут мой Сергей и Надежда Михайловна. Вы видите их больше. Ты думаешь, я шучу — спроси Сергея.

Итак, дорогой мой, верь мне, верь и ничем другим не объясняй, что мы давно не видимся.

{279} Об авансе я помню и верну тебе его на днях. Если у тебя есть дело — не стесняйся разбудить меня утром. Целую тебя.

Кланяюсь низко Маргарите Ивановне.

Твой Е. Вахтангов.

Сегодня в 4 буду дома. В 4 3/4 уже уйду.

### Р. М. Старобинец[[229]](#footnote-230)

1 ноября 1918 г.

Простите, — я не могу назвать вас по имени и отчеству, ибо я не помню отчества. Поэтому пусть будет так:

Хорошая Старобинец!

Если Вы хоть сколько-нибудь мне доверяете, если Вам хоть чуть дорого искусство сцены, то Вы отнесетесь к словам моим серьезно и сами с собой наедине продумаете то, что я скажу Вам, и ответите себе определенно, ясно до конца и решительно. Это нужно сделать, ибо то, в чем мы с Вами работаем, требует этой определенности.

Подумайте хорошо над вопросом: любите ли Вы сцену настолько, чтоб служить ей, чтоб сделать это служение главным, самым важным жизни своей, той земной жизни, которая дается только раз? Или у Вас есть что-либо другое, ради чего Вы находите нужным жить, ради чего стоит жить, что оправдывает Ваше земное существование, перед чем сцена отходит на второй план и обращается в лишнее, чудесное украшение дней Ваших, которые радостно Вы отдаете главному своему?

Если на первый вопрос Вы ответите утвердительно, если искусство сцены для вас главное, то продумайте: отдаете ли Вы этому главному столько, сколько нужно для того, чтоб оно оправдывало свое место в Вашей жизни. Главное всегда требует многого. Главное всегда требует жертв. Ради главного — все остальное. Отнимите главное, и все, что дополняло его, — удобства жизни, любовь, книги, друзья, мир весь — становится ненужным, и человек чувствует себя лишним.

Если утвердительно Вы ответите на второй вопрос и скажете, что у Вас есть кое-что другое, что Вам дороже сцены, то продумайте: можно ли, даже если занятие искусством стоит у Вас на втором плане, отдавать ему так мало, как даете Вы, можно ли такому большому и радостному делу как театр, как создание театра, отдавать так мало, как даете Вы? Вот смотрите, бог дал Вам много. Вы легко и свободно усваиваете. Вы сценичны. У Вас хороший темперамент. У Вас есть обаяние. *Если* {280} *Вы будете работать*, через одну — две пьесы, через немного лет Вы можете стать хорошей артисткой, художником. А если Вы будете *много* работать, то можете, у Вас есть на это данные, стать *большой* артисткой. Я считаю это своим долгом сказать, как своей ученице, как полюбивший в Вас талант, как работающий в театре, как радующийся свету одаренных. Вам повезло на первых же шагах Вашего пути. Это бывает редко (когда-нибудь попозже Вы вспомните и эти шаги, и это мое письмо). Нельзя останавливаться, нельзя пропускать ни одного дня. Если я что-нибудь знаю, если у меня есть, что дать другим, — так этим я обязан громадной работе ежечасной — она у Вас на виду.

Не делайте греха перед богом, не коверкайте своей жизни, принесите в жертву большому свои личные, может быть, *сейчас* и значительные для Вас интересы. Запомните: все можно вернуть, если упустишь, но нельзя вернуть молодости; а молодость не надо тратить на проходящее. С искренним, теплым расположением к Вам, с полным пониманием Вашей женской души, чудесной и открытой, с незлобивым отношением к Вашему легкомысленному отношению к самой себе я решаюсь писать Вам это. Если Вы не продумаете это *теперь же* — будет поздно. И мы будем свидетелями того, как небрежно и легковерно растоптан божий дар, как высохло и погибло прекрасное, как нерасчетливо растрачено и разменено на мелочи то, что могло бы радовать людей. Это говорю Вам со скорбью, на какую только способно мое сердце.

Любящий Вас Е. Вахтангов.

### Во Вторую студию МХТ. Группе слушателей «системы»[[230]](#footnote-231)

8 ноября 1918 г.

Вы видели, Вы чувствовали, Вы должны были почувствовать, как радостно, как охотно и с какой готовностью я стал делиться тем скромным знанием, которое есть у меня. Мне хотелось стройно и последовательно открыть Вам и основы того, что мы называем «системой» Константина Сергеевича, и психологическую сущность ее, философию ее, практическую и методическую части ее, и ее поэзию, и ее искания, ее этику. Мне хотелось шаг за шагом, незаметно для Вас подвести Вас к пьесе и пройти таким образом весь прекрасный путь, найденный {281} Константином Сергеевичем и театром. Это трудно и долго, но это чудесно и много.

Болезнь моя прервала нас на первых шагах. Я не стал бы лечиться, если б на мне не лежала большая и ответственная работа, в частности, работа у Вас. Я потому только и лег в больницу, чтоб потом довести все, что мне поручено, до возможного для меня конца.

Мне хочется, чтоб Вы не остыли, чтобы Вы не отказались от своей мысли, чтобы Вы приняли меня, когда я вернусь к Вам, чтобы мы вместе сделали то, что так нужно и Вам, и Вашим руководителям, и театру, и тем новым, которые придут к Вам. Кланяюсь Вам всем сердечно и искренне. Вы были очень внимательны и я не могу не быть благодарным Вам и признательным.

Е. Вахтангов.

### Вторая студия![[231]](#footnote-232)

19 декабря 1918 г.

В день такой для Вас торжественный, я прошу принять и мой привет. Поздравляю юбиляров, поздравляю Алексея Александровича [Стаховича] и Вахтанга Левановича [Мчеделова].

Не могу удержать себя от желания поздравить Вас и с успехом «Младости»[[232]](#footnote-233).

Я слышал о волнительных и трудных репетициях. Слышал и о дне, когда присутствовал Театр.

Вы победили. Зная путь Вант к этой победе, зная о переживаниях последних дней, я тем более понимаю Вашу радость и разделяю ее искренне. Да будет прекрасным Ваш праздник, как прекрасна Ваша молодость.

Вы сделаете мне одолжение, если передадите уважаемой Нине Николаевне [Литовцевой] мой почтительный поклон.

Е. Вахтангов.

### В Студию А. О. Гунст[[233]](#footnote-234)

3 ноября 1918 г.

В дни торжеств, устраиваемых 6 и 7 ноября, в дни, когда мобилизованы все артистические силы, мне кажется, ученикам театральных школ выгоднее всего (если они не принимают {282} участия) видеть эти торжества близко. Это даст больше, чем два урока. Каждый, кто художник, почерпнет в эти дни много. В эти дни (6‑го и 7‑го) занятий в Студии не будет.

Е. Вахтангов.

### Н. Н. Бромлей[[234]](#footnote-235)

4 ноября 1918 г.

Дорогая Надежда Николаевна!

Если Вы хоть чуть-чуть пожелаете посчитаться со мной как с руководителем группы, где Вы мне так чудесно помогаете, то Вы исполните мою просьбу: *непременно* в урок вызвать на сцену всех из своей группы, а остальных — как Вам угодно. Это необходимо, ибо во всех других группах дело поставлено так. У Вас могут оказаться обездоленные.

Очень, очень прошу об этом.

Надя, не смейте нарушать созидающийся порядок.

Кланяюсь Вам и желаю.

Лежу. Поправляюсь по капельке.

Ваш поклонник Е. Вахтангов.

### Письма в студию А. О. Гунст

8 ноября 1918 г.

Класс пластики

Я лежу; я не могу прийти к вам; я не увижу вас долго, а мне надо рассказать вам, как важно заниматься *пластикой* и как важно *уметь* заниматься ею, чтобы понять сущность «пластичности» как необходимейшего свойства актера. Надо научиться чувствовать *лепку, скульптуру* роли, сцены, пьесы, а без такого свойства сделать это нельзя. Приобрести это свойство без *умелого* занятия пластикой почти невозможно.

Так в двух словах.

А подробно и увлекательно вы прочтете в чудесной книге С. Волконского «*Человек на сцене*», изд. «Аполлон». Прочтите, и вы будете ходить на пластику так же, как ходите теперь на дикцию и сценические упражнения.

О сольфеджио в следующий раз.

Е. Вахтангов.

20 ноября 1918 г.

К общему сведению

По приглашению Анатолия Оттовича я взял на себя обязательство сорганизовать в течение двух лет Студию, путь которой {283} после этого времени определится самой жизнью. Образование Студии пойдет по определенному плану, который неизменно, без всяких уступок чему бы то ни было будет осуществляться. План этот — единственно возможный, подсказанный мне и опытом и искренним желанием создать новую группу ищущих настоящего в искусстве, объединенных одним стремлением и подчиненных одной дисциплине, основание которой — уважение друг в друге художника. Для того чтобы я мог выполнить этот план, необходимо соблюдение некоторых условий. Вот эти условия:

1. Преподаватели по предметам *внутренней сценической техники* (сценические упражнения, отрывки) приглашаются исключительно мною. Они помогают мне осуществлять цель и ведут свои занятия в последовательности в пределах программы, выработанной мною.

(В *приемах* преподавания каждый преподаватель, разумеется, свободен и действует так, как умеет и как находит нужным.)

2. Все ученики, как бывшие раньше в школе, так и принятые по экзамену, зачисляются в одну группу.

3. К рождеству и весной совершается проверка работ по *предметам внутренней сценической техники по программе*, объявляемой мною в начале каждого полугодия. (Проверка по остальным предметам во всех отношениях производится так, как этого желают преподаватели: и срок, и программа, и самая необходимость проверки решаются каждым преподавателем по его усмотрению. По дикции проверка, естественно, обязательна.)

4. Малейшее несоблюдение этих условий лишает меня возможности осуществить план, по которому должно идти образование Студии, а следовательно, освобождает меня от обязательства ее организовывать.

Е. Вахтангов.

18 декабря 1918 г.

Ко всем ученицам и ученикам Студии

Если вам не чуждо чувство изящного, если искусство, к которому вы готовите себя, пробуждает в вас благородство вкуса, если вы хотите, чтобы каждый, пришедший в дом ваш, вынес от вас впечатление чистоты, воспитанности, деликатности и чутья к красоте — непременнейших черт группы художников, — вы все *немедленно* соберетесь и решите, как быть с тем, что *ученицы курят в Студии*.

У меня должна быть гарантия, что ни я, ни Анатолий Оттович, ни те, кого я позову к вам, больше не увидим этого пятна {284} никогда. Соберитесь, решите, вынесите ваше постановление, повесьте на доску это первое ваше неизменное требование друг к другу, и пусть дерзнут тогда не считаться с волей коллектива те, которым не дорога благопристойность.

То, что мы с вами любим, — хрупко. Нужно проявить мужество, чтобы бережно охранять его.

Если я прав, утверждая, что в большинстве вы проявите это мужество, источник которого — любовь к Прекрасному, то *я и Анатолий Оттович будем иметь доказательство тому теперь же*.

Е. Вахтангов.

### Из «Дневника самостоятельных работ» Студии А. О. Гунст[[235]](#footnote-236)

18 октября 1918 г.

Я внимательно прочел все записи. Ведите занятия и дальше по плану, который я вам дал. Через несколько времени опять дайте мне на просмотр. Ничего грубого в смысле ошибок в пути не вижу. Мне радостно и приятно, что вы занимаетесь, что так хорошо и подробно записываете. Я чуть-чуть поверил вам. Дальше, дальше, не уставайте побеждать шаг за шагом, а победить надо много. Вы увидите, вы почувствуете, какая будет радость.

Вместо присутствующих лучше отмечайте тех, кто не был на уроках.

27 октября 1918 г.

Что значит «недостаточно общения»? Или оно есть — это достаточно. Или его нет совсем — это вот недостаточно.

3 ноября 1918 г.

Что значит «много общения»? Или оно есть, или его нет совсем.

6 ноября 1918 г.

Над этюдами надо работать до тех пор, пока они не станут выходить у вас свободно, легко, остроумно — «художественно закончено». Я не приму этюда, если он не сдан виртуозно.

10 ноября 1918 г.

Еще немножко поверил. Хорошо научились давать темы. Мне думается, что еще не научились смотреть этюд. Надо так изощрить глаз, чтобы он тонко видел.

{285} Следите главным образом за тем, есть ли «театр» и почему; пользуются ли законом свободы мышц, сосредоточиванья, общения, вспоминают ли об этих приемах внутренней актерской техники в минуты, когда нехорошо чувствуют себя на сцене.

Не этюд важно хорошо сыграть, а важно прибегать и как можно чаще и как можно (как это ни странно) сознательнее ко всем положениям нашей системы воспитания. Это нужно для того, чтобы воспитать в себе бессознательную привычку пользоваться всеми способностями, какие мы в себе «культивируем».

Это все равно, что учиться иностранному языку.

Пока идете правильно, и я опять не увидел ошибок. Я только увидел, что *постоянно* занимается только маленькая группа из большого числа записавшихся… Дальше.

15 декабря 1918 г.

Когда двое (или несколько) лиц говорят о своем, интересующем их и важном им деле у себя *в комнате*, — они «в кругу».

Когда портной в одиночестве делает нужную ему работу у себя в мастерской — он «в кругу».

Перенесите все это на сцену, то есть производите это все на глазах у публики со всем тем, что характерно для «круга», — и вы поймете, что значит «публичное одиночество» (одиночество на публике). На публике я (мы) занят(ы) тем, что для меня (нас) важно, нужно и интересно.

В этюдах, где участвует более чем один, — не вводите условием «физическое действие по памяти» — это всегда мешает и отвлекает…

Красным карандашом я пометил этюды, тема которых удачна для упражнений. Я предложил бы повторить их и распределить между собой. На экзамене я предложу их.

### В Студию Е. Б. Вахтангова

29 ноября 1918 г.

Студия!

Дела с Народным театром затягиваются. Со стороны Секции будут справедливые упреки. Все должны понять, насколько важно ускорить открытие. Когда я выйду из больницы — определить нельзя. Я обращаюсь к Константину Сергеевичу с просьбой просмотреть отрывки. Возможно, что это будет 9‑го. Кроме того, я прошу его просмотреть «Святого Антония». Нам немедленно надо быть готовыми играть «Антония» в театре. Для декораций я прошу художника В. Е. Егорова[[236]](#footnote-237).

{286} Если вы сделаете быстро, смело и энергично — тогда вы будете чисты перед Секцией и тогда мы успеем все сделать. Репетиции «Потопа» надо вести как можно острее.

Е. Вахтангов.

### К. С. Станиславскому

[Декабрь 1918 г.]

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич!

В совет Народного Художественного театра поступила через посредство В. В. Лужского Ваша просьба разъяснить, почему этот театр носит такое название и кто состоит в его управлении.

По постановлению совета театра, настоящим сообщаем Вам вкратце интересующие Вас сведения и первоначальный план образования этого театра. Театр организуется Театрально-музыкальной секцией Отдела просвещения Совета Рабочих Депутатов. На первых порах было решено не набирать постоянной труппы, а обратиться к молодым группам, имеющим готовые спектакли. С предложением принять участие в деле обратились к следующим группам: Первой и Второй студиям МХТ, к группе, играющей «На дне» (представитель Д. А. Зеланд), к группе, играющей «На всякого мудреца» (представитель И. Н. Берсенев) и к группе учеников Е. Б. Вахтангова. Каждая из перечисленных групп дала свое принципиальное согласие. Был снят и отремонтирован театр у Каменного моста с небольшой сценой, вместимостью на 500 человек. Были организованы хозяйственный и художественный советы, куда вошли представители: от Театрально-музыкальной секции делегирован В. И. Орлов, от Первой студии МХТ совет ее уполномочил Е. Б. Вахтангова, от Второй студии МХТ — И. Я. Судаков, от группы Е. Б. Вахтангова — Н. О. Тураев, от рабочих городского района ..........[[237]](#footnote-238) Председатель художественного совета и зав. художественной частью избран и секцией утвержден Е. Б. Вахтангов. Каждое постановление совета поступает на утверждение Театрально-музыкальной секции через заведующего ее К. Н. Малинина. Репертуар этого года намечен из обещанных упомянутыми группами пьес. Мы не перечисляем их, так как представители групп заявили, что, прежде чем дать ту или другую пьесу для спектаклей организующегося театра, каждый из них об этом Вам доложит. Что касается названия, то краткая история его такова.

Исходя из сущности, ради которой учреждается театр (спектакли исключительно для трудящихся), остановились на понятии {287} «народный», как выражающем эту сущность. Исходя же из цели — дать трудящимся художественное наслаждение, — представители секции внесли предложение присоединить к этому названию — «художественный». Комбинация этих двух понятий вполне выражает и сущность, и цель, и назначение театра.

Кроме того, название «художественный» указывает, в каком направлении должен работать театр, чтобы, вырастая из маленького и скромного начинания, он в будущем держался пути, к которому обязывает его название. Участие в спектаклях театра групп, воспитанных Московским Художественным театром, дает возможность положить начало осуществлению этой цели. Итак, назначение театра для трудящихся и художественные цели, им преследуемые, выразились в общем названии: «Народный Художественный театр».

Если наши объяснения недостаточно ясно сформулированы, или если Вы, Константин Сергеевич, пожелаете сделать какие-либо указания или предложения, как по поводу наших объяснений, так и вообще по организации театра, то мы готовы дать Вам подробные справки по всем отделам и с благодарностью примем каждое Ваше указание.

Секретарь (подпись)

Председатель Театрально-музыкальной секции В. И. Орлов.

Член художественного совета К. И. Котлубай.

Я нахожу, что этих подписей достаточно; если это не так, то я согласен, чтобы были подписи и членов хозяйственного совета, заведующего художественной частью. Только это не нужно. Для К. С. важна подпись официальных для него лиц.

Е. В.

Отправить надо за номером, с курьером и с разносной книгой.

Е. В.

На конверте: Гражданину Константину Сергеевичу Станиславскому.

Е. В.

(Линиями не подчеркивать ничего.)[[238]](#footnote-239)

### Н. О. Тураеву

[Декабрь 1918 г.]

Дорогой Натан Осипович, я обращаюсь со многим к К. С. Открытие Народного театра должно быть приближено. Я прошу Вас не оставлять театра, ибо с новыми людьми я работать {288} не могу до тех пор, пока все не налажу и со студиями, и с К. С., и с Художественным театром.

Е. Вахтангов.

### В Театрально-музыкальную секцию

9 декабря 1918 г.

Как заведующий художественной частью организуемого секцией театра под названием «Художественный Народный театр», настоящим довожу до сведения секции о нижеследующих обстоятельствах, связанных с предстоящим открытием театра. Все группы, давшие свое согласие принять участие в спектаклях, дали это согласие до того, как театр стал называться «Художественный Народный театр». Организующие театр, вместе с секцией, думали, что они организовывают именно «Художественный театр». Название было дано, когда почти все уже было организовано. Теперь, когда приблизилось время открытия, почувствовалось, что все группы (Первая студия, Вторая студия, группа, играющая «На дне», группа, играющая «На всякого мудреца», группа учеников Е. Б. Вахтангова) поставлены в безвыходное положение. Без разрешения Московского Художественного театра и К. С. Станиславского группы играть не могут.

Разрешение не будет дано, если слово «Художественный» будет в заголовке афиши. С этим столкнулись только теперь, потому что только теперь выяснилось время открытия. До того группы и К. С. Станиславский не запрашивались, ибо ход предварительных работ по ремонту и декорациям не давал повода обращаться к ним. Мечта К. С. Станиславского создать в будущем настоящий Художественный Народный театр. У него есть впечатление, что его обошли при таком большом деле, и он не может быть не оскорбленным. Между тем, дело обстоит совсем не так, ибо в самом начале никто не задавался целью создания такого великого театра. Нашими группами он не мыслим без такого художника, как К. С. Станиславский.

Дабы не входить в конфликт с Московским Художественным театром, дабы провести весь намеченный план, дабы работать спокойно, положительно необходимо изменить название театра. Кроме того, группы знают и чувствуют, что они не могут по своим силам и репертуару (в настоящий момент) оправдать требования, вытекающие из названия: это слишком ответственно и не по скромным силам групп. Группы не хотели бы вводить трудящихся, которые придут в театр, в заблуждение. Одно изменение названия даст возможность довести до конца работу, то есть создать хороший театр, куда молодежь принесет {289} то, что у нее есть продуманного, срепетированного, проверенного и любимого.

Е. Вахтангов.

Прошу Вас, Натан Осипович, прочесть на заседании за меня. Лежу, потому мне трудно переписать для секции.

### Ю. Соболев. Народный театр театрально-музыкальной секции М. С. Р. Д. «Чудо св. Антония»[[239]](#footnote-240)

Постановкой «Чуда святого Антония» М. Метерлинка, молодое дело Школы Вахтангова (так называемая Третья студия Художественного театра), основавшееся в «Народном театре» у Б. Каменного моста, осуществляет очень приятный спектакль.

Чрезвычайно удачен самый подход студийцев к этой прекрасной пьесе, быть может, несколько неожиданной по своей реалистической и даже явно сгущенно «бытовой» окраске в творчестве автора «Пелеаса и Мелисанды». Подход этот, естественно, вытекает из характера и стиля комедии, если, повторяю, и не в обычном плане маленьких драм Метерлинка («Втируша», «Там внутри», «Слепые» и т. п.), то все-таки во внутреннем своем содержании, в душевном своем тоне, столь характерном именно для Метерлинка с его мистическим чувствованием чуда, чуда, оправдывающего реальную жизнь, но благостное постижение которого дано лишь душам смиренным, душам кротким, наивным и мудрым, как дети. Отсюда, то есть из внешне реальной формы, в которой заключено «видимое» пьесы, взятое в очень земных очертаниям быта косного и циничного, и из той символической сердцевины, которая таит в себе сокровенное для Метерлинка учение о сверхчувственном, по этой концепции строится и план работы режиссера (Вахтангова), осуществившего спектакль. Четко, но без излишней резкости, ярко, но без тенденциозного подчеркивания, изображен буржуазный уклад жизни людей, мещански-добродетельных и тупо-равнодушных. Но неким отсветом «миров иных» дано тут появление Святого Антония Падуанского. И вот, как бы два начала борются здесь — просветляющее — ирреальное, которое постигается лишь болтливой, но мудрой сердцем служанкой Виржини, и видимое — земное, представителями которого являются все эти господа Гюставы и Ашилли.

Должно, однако, заметить, что театрально-бытовая часть пьесы нашла в постановке более рельефное очертание, чем сторона мистическая. Поэтому все второе действие, на протяжении которого происходит самое чудо, не производит достаточно сильного впечатления. Думается, что лежит здесь доля вины и на исполнителе роли святого Антония (Ю. А. Завадский), которому не хватает проникновенности и убеждающей силы именно для сцены воскрешения из мертвых м‑ль Гортанс. Появление же его в первой картине превосходно: верный тон и самая манера трактовки вполне соответствуют внутреннему заданию автора.

Одну из самых трудных ролей пьесы — роль служанки Виржини, которой {290} единственной дано мудрое видение чуда, — эту роль играет молодая артистка Е. А. Алеева.

Я подчеркиваю молодость исполнительницы, чтобы указать на то, что технически роль сделана еще далеко не законченно; вместо очень старческого тона порой чувствуется какое-то ненужное акцентирование. Но то, что сделано Е. А. Алеевой, метко и верно схватившей весь, так сказать, стиль роли, заслуживает всяческих похвал.

В большой группе «родственников» очень хороши Н. О. Тураев и в особенности Г. В. Серов. Яркими штрихами набросан доктор у Б. Е. Захавы. Спектакль, во всяком случае, приятный, дающий обильную пищу для размышлений о том «чуде», которое в наши дни становится лишь достоянием «дневника происшествий». Именно эту лукавую мысль и таит в себе рассказ Метерлинка о святом Антонии Падуанском.

### Из дневника

5 января 1919 г.[[240]](#footnote-241)

Завтра будут делать операцию. Случилось это для меня неожиданно немножко. Врач Гар определенно сказал, что у меня сужение выходного отверстия желудка и что рано или поздно все равно надо оперировать. Я спокоен. Мне кажется, слишком спокоен. Мыслей о дурном для меня конце нет, поэтому ничего не пишу «завещательного». А если он и случится, то ведь я не буду этого знать. Надя и Сергей простят мне тогда эту операцию: я не известил их только потому, что не хочу их тревожить. Врачи говорят, что операция легкая. Здоровым мне хочется быть: надо много работать и дни свои на земле кончить хорошо, а если можно, то и талантливо.

### В Студию Е. Б. Вахтангова[[241]](#footnote-242)

7 января 1919 г.

Дорогие и любимые!

Кланяюсь вам.

Думаю о вас радостно.

Скоро вернусь.

На душе тишина и полная вера в вас.

Мы еще поработаем, черт побери.

Растите, да так, чтобы за вами не угнаться.

Поправляюсь.

Ваш Е. Вахтангов.

### **{****291}** Полное собрание сочинений гениального автора, из скромности пожелавшего остаться неизвестным[[242]](#footnote-243)

Химки. 1919 г.

Издано в ограниченном количестве экземпляров (в одном).

№ 1

(и единственный)

Необычайная библиографическая редкость

«Язва»

поэму в 13 геньяльных стихах Ксюне Георгиевне с болью в кишке посвящает

АВТОР

В ночь на 6 января 1919 г.

Что мне открылось

1

Крестя коварными перстами  
И трубкой губ целуя в лоб,  
Вы жили тайными мечтами —  
Послать в Москву заказ на гроб.

На рассвете дня 6 января 1919 г.

Итог предсмертных размышлений

2

О, померкшая княжна,  
О, греховная весталка,  
Знаю, знаю, Вам нужна —  
Очень просто — зажигалка.

10 ч. утра 6 января 1919 г.

В операционной

Первое впечатление

3

Узкий, длинный белый стол.  
Резкий свет огромных окон.  
Щиплет пятку плитный пол.  
Врач мизинцем чешет локон.

10 ч. 1 м. 6 января 1919 г.

В операционной

Мое мужество

4

Броским лётом вскинул тело.  
Щегольнул скульптурой форм.  
Гибко лег на стол и смело  
В ноздри принял хлороформ.

{292} От 10 ч. 1 м. до 11 ч. 1 м.

6 января 1919 г.

Под ножом

5

Что-то… где-то…  
То-то… Лето…  
Луг… луна… луна и кот…  
Вот и вот… и вот… живот.

11 ч. 1 м. 6 января 1919 г.

На носилках

6

Повязка.……  
Коляска.……  
Аляска.……  
Тряско.……

От 11 ч. 1 м. до 2 ч. 1м.

6 января 1919 г.

На кровати

7

Райские птицы…  
Шприцы… укол…  
Мне бы водицы…  
Сестрицы… Убийцы…  
Пиши протокол…

2 ч. 1 м. 6 января 1919 г.

Первая фраза

8

.........  
А зажигалочка то наша…  
.........  
.........

От 2 ч. 1 м. до 8ч. веч.

6 января 1919 г.

Сон

9

Мне снится  
Праздничная Пицца,  
Bataille de fleurs. Пучок фиалок…  
И горы… горы зажигалок…

8 ч. веч. 6 января 1919 г.

Пробуждение

10

Прощайте, пестрая Ницца,  
Устал от вашего звяка.  
Над ухом что-то вертится.  
Сопит какая-то бяка.

8 ч. 1 м. 6 января 1919 г.

Что первое увидел

и что первое почувствовал

11

Все та же противная рожа,  
Все тот же противный халат…  
Мое неподвижное ложе…  
Я рад неподвижности, рад.

{293} 9 ч. веч. 6 января 1919 г.

Всем, всем, всем

12

Не верьте ей, люди, не верьте!  
Казните Нахалку!  
Ждала получить после смерти  
Мою зажигалку.

12 ч. ночи 6 января 1919 г.

Крик в жизнь

13

Довольно рыдать надо мной,  
Довольно, о Дщерь Мракобесии!  
Звоните скорее отбой  
В бюро похоронных процессий!

Finis

### А. Луначарский Евгений Богратионович Вахтангов[[243]](#footnote-244)

Прежде всего при знакомстве с Вахтанговым […] нельзя не отметить огромную обаятельность Евгения Богратионовича. Основной чертой его натуры является солнечная веселость. Он был человеком плохого здоровья и рано умер от тяжелой болезни, но частые физические страдания нисколько не заслонили в нем эту его основную солнечность. Даже во время опасных операций, о которых он не осмеливался предупреждать свою семью, он продолжал острить, писать шуточные стихи. Он до последнего вздоха, несмотря на страдания, продолжает гореть и искриться.

Жизнерадостность, веселье Вахтангова неразрывно связаны с фантазией. Веселость его в том и заключается, что ему приходят в голову курьезные идеи, курьезные сочетания слов, смешные выходки. Ему хочется смеяться и возбуждать вокруг себя смех. Поэтому актерское в натуре Вахтангова заложено необычайно глубоко. Актерство в нем есть именно желание, умение принять события повседневности как материал, который нужно преобразить в нечто приятное, блещущее, красочное. Он мастер преобразования жизни.

Но Вахтангов вовсе не какой-то сквозной остряк и гистрион. Веселость Вахтангова потому теплая и милая, что органически она связана с добротой и человечностью.

Вахтангову легко быть веселым потому, что хотя он и видит разные жизненные уродства и человеческую подлость, но в глубине души принимает мир и братьев-людей с огромной благожелательностью. Ему хочется повеселить их и повеселиться с ними. Ему мерещится совершенно радужная, совершенно упоительная и жизнерадостная жизнь, осуществиться которой мешают разные недоразумения. Но на недоразумения {294} не надо обращать слишком много внимания. Надо видеть жизнь в ее потенции. Надо понять, как могли бы великолепно, художественно, разнообразно веселиться люди.

Основной пафос Евгения Богратионовича — это именно вера в возможность огромного счастья и необыкновенного братского единения людей. Но, когда он встречается с разными фактами разъединения, взаимной обиды, притеснения, всяческой жизненной неправды, он готов вступить в борьбу, он волнуется и страдает. Чувствуя мир, как солнечный, он очень тяжело переживает отдельные затмения или какие-то вихри праха, которые заслоняют солнце мира от зрения людей. Если Вахтангов плакал обильно, обращаясь со своими учительскими речами к раздиравшим его Студию ученикам, то это, конечно, не единственный случай глубокого горестного волнения Вахтангова.

Естественно, что при такой натуре Вахтангову должно было быть присуще стремление как можно скорее изжить горькие чувства, найти какую-то возможность гармонизировать диссонансы, какую-то надежду, какие-то новые пути, которые опять вели бы к солнцу…

**1931 г.**

### К. С. Станиславскому

12 января 1919 г.

Глубокоуважаемый и дорогой

Константин Сергеевич,

мне сделана операция. Делали ее изумительный и талантливый хирург Гар, хирург Н. К. Холин, хлороформировал хирург Блюменталь. Операция продолжалась ровно час. Прошла исключительно покойно, легко и точно. Послеоперационный период протекает «как по книге». Завтра снимут швы и наложат новую повязку. Каждый день приносит новое в смысле самочувствия, и мне радостно сознавать, что я снова вернусь к работе и помогу уставшим друзьям.

Все врачи, смотревшие меня эти 5 лет, ошибались и ни один из них ни разу не прощупал боли. Только Гар и Холин после нескольких минут осмотра прямо и определенно сказали, что язва есть, что началось сужение, что желудок гипертрофирован, что операция необходима. Я согласился сейчас же и через 2 дня после осмотра оперировался. Семью, Вас и товарищей известил уже post factum. Так оказалось лучше и обошлось без лишних волнений. Сегодня седьмой день и мое чувство позволяет мне надеяться, что и дальше будет хорошо.

Кланяюсь Вам низко и благодарю, благодарю без конца.

Любящий Вас преданно

Е. Вахтангов.

P. S. Простите, что пишу карандашом.

### **{****295}** Вл. И. Немировичу-Данченко

17 января 1919 г.

Глубокоуважаемый Владимир Иванович,

чувство долго подсказывает мне, что я обязан известить Вас, что мне делали операцию, что она прошла хорошо, что я постепенно поправляюсь, что меня выпустят не раньше, как через 21 день. Оперировал хирург Гар, помогал ему хирург Холин. Санатория, где я нахожусь, учреждение советское, и попал я, сюда благодаря друзьям. В Москве нельзя было получить того, что есть здесь. И тепло, и пища, и все, что необходимо для операции, мне было предоставлено любовно, внимательно и просто. Ведь дела мои, откровенно говоря, были плохи: вскрытие показало, что у меня большая, застарелая язва и что врачи, отклонившие операцию, ошиблись. Чувствую себя спасенным, много пережившим за эти дни, чувствую большую благодарность к людям и любовь. Когда оглядываюсь назад, вижу, как много я делал такого, чего не надо было делать, и что жизнь моя на земле была бы пустой, если б я не попал в Художественный театр. Здесь я научился всему, что я знаю, здесь я постепенно очищаюсь, здесь я получаю смысл своих дней. Вы приняли меня в этот театр, Владимир Иванович. Вам первому я обязан тем, что имею, и я не могу, не могу не сказать Вам, какую тайную и большую благодарность я чувствую к Вам. Я никогда не говорил Вам о том, как жадно я поглощаю каждое Ваше слово об искусстве вообще и искусстве актера в частности.

Вы и не знаете, как пытливо я ищу у Вас ответа на многие вопросы театра и всегда нахожу. Первая беседа о «Росмерсхольме» зарядила меня на все время работы, а когда Вы принимали работу, мне открылось многое. Душа и дух, нерв и мысль, качество темперамента, «секунды, ради которых все остальное», четкость кусков, подтекст, темперамент и психология автора, отыскивание mise-en-scène, режиссерское построение кусков различной насыщенности и многое еще, значительное и прекрасное, изумительное по простоте и ясности, стало таким знакомым и наполнило меня радостной убедительностью. У меня не будет другого случая сказать Вам все слова благодарности, какие есть у меня, и, может быть, пройдет много лет в тихой и скромной работе, никому не заметной, прежде чем жизнь пошлет мне случай реального общения с Вами, — поэтому я и тороплюсь хоть как-нибудь высказаться, хоть маленькими словами сказать Вам о своей восторженности, вере, благодарности и любви, настоящей человеческой любви.

С глубоким уважением и почтительностью

Е. Вахтангов.

### **{****296}** Вл. И. Немирович-Данченко — Е. Б. Вахтангову[[244]](#footnote-245)

25 января 1919 г.

Многоуважаемый Евгений Богратионович!

Ваше письмо явилось для меня довольно неожиданным и потому тем более взволновало меня. Я так привык к тому, чтобы высказываться до дна в очень маленьких аудиториях; к тому, что по-настоящему слушают меня немногие, а для многих я часто являюсь сюрпризом; и потом на репетициях «Росмерсхольма» я развертывался всего перед двумя-тремя, — что считал эти репетиции канувшими в область, откуда нет воспоминаний. Но Вы в двух строках так точно резюмировали, или вернее — тезисировали мои уроки, что, видимо, я тогда раскрывался не впустую. И, зная Вас и Вашу деятельность, я уверен, что лучшее из сказанного мною хорошо вырастится Вами. Остается мне только пожелать Вам здоровья и еще раз здоровья.

Крепко жму Вашу руку.

Вл. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО.

### А. О. Гунсту

17 января 1919 г.

Дорогой Анатолий Оттович!

Я скоро приеду в Москву. Числа 22 – 23.

Сразу мне нельзя войти в работу театра, ибо надо ждать, когда все заживет и я смогу свободно двигаться, поэтому у меня будет время посидеть с Вами и обо всем подробно потолковать.

Пока я дал кое-какие инструкции 10. А. Завадскому, и он, собрав других преподавателей, скажет им, как быть до моего приезда.

Не волнуйтесь, дорогой. Дай бог, чтоб у всех так шло со школой, как идет у Вас. И публика у нас чудесная, и самое учение идет хорошо, и преподаватели на месте.

Приеду, проведем январские экзамены и покончим с группировками до весны. Кланяюсь ученикам, прошу кланяться низко Софье Николаевне [Великановой-Рамазановой] и Сергею Сергеевичу [Глаголю].

Ваш Е. Вахтангов.

### Из дневника

Сегодня, 16 февраля 1919 года, Вл. И. Немирович-Данченко {297} пригласил к себе, познакомил с Невяровской и Щавинским и предложил сорганизовать опереточную студию[[245]](#footnote-246).

Сегодня, 17 февраля 1919 года, К. С. пригласил в Большой театр и предложил вместе с Гзовской организовать занятия с артистами этого театра.

Вчера же Лазарев зачислил меня в число лекторов Студии кооператоров.

6 марта 1919 г.

О. В. Гзовская организует на юге труппу для образования нового театра. Пригласила меня к себе и предложила быть у нее режиссером. Я обещал «подумать».

— Мое согласие равносильно уходу из Студии.

— Да.

Значит, она предложила мне уйти из Студии. Странно.

Сурон Хачатуров предложил мне с лета начать занятия в Армянской студии[[246]](#footnote-247).

Группа, работающая у нас в Студии (Оперная студия) над «Евгением Онегиным», пригласила меня заниматься с ними[[247]](#footnote-248).

О господи, за что мне все сие!

9 марта 1919 г. (вечером)

Опять Химки! Опять надо делать операцию. Решили 13 марта, в четверг.

Надю надо обмануть. Зачем ей зря тревожиться.

10 марта 1919 г.

Холин дал согласие приехать к 13‑му. Значит — послезавтра на стол.

Скоро, черт побери.

24 марта 1919 г.

Операция прошла. Видел вырезанную часть желудка. Дня четыре промучился. Потом пошло «обычно». Ну‑с, посмотрим, что дальше.

### **{****298}** О театральном разборе пьес и ролей

[март 1919 г.]

Если вы хорошо знаете какого-нибудь человека, знаете несколько значительных моментов его жизни, знаете его характер, привычки и вкусы, то есть что он любит и чего не любит, то вы легче ответите на вопрос, как бы он поступил в том или ином случае. Вы можете придумать несколько положений для такого знакомого вам человека и почти безошибочно угадаете, как он выйдет из них. Чем лучше вы будете знать его, чем больше подробностей вспомните, тем лучше вы будете чувствовать его и тем правильнее и скорее чувство ваше подскажет вам, как на вашего знакомого подействует тот или иной случай. Когда писатель пишет пьесу, то он непременно хорошо знает всех действующих в его пьесе людей. Чем ближе он знает их, тем вернее ход событий (первые акты) в пьесе, тем вернее и самый конец ее (последний акт).

[март 1919 г.]

### План системы[[248]](#footnote-249) (по-моему)

А. Общая часть

I. Современный театр.

Понятие о театре вообще.

1. Три типа театров:

а) Театр представления. ⎫

б) Театр переживания. ⎬ От способа подхода к ролям.

в) Театр ремесла. ⎭

2. Об актерских штампах.

II. Основы учения К. С.

1. Свойства бессознания (творческие).

2. Сознательный путь к обогащению бессознания.

3. Воспитание актера (внешняя и внутренняя техника актера).

III. О способностях, которыми должен обладать актер (и которые воспитываются системой).

IV. Учение К. С. как система воспитания актера.

{299} Б. Часть методологическая

1. Осознание приемом (мысль).

2. Органическое внимание (органы чувств).

3. Артистичность (воля).

4. Аффективность (душа).

5. Творческий момент (дух).

6. Способ работы над собой и ролью (метод).

В. Часть практическая

Работа над собой.

1. Упражнения внимания.

Свойства внимания

а) Мышцы.

б) Сосредоточенность (объект).

в) Вера и наивность.

г) Круг внимания.

д) Физическое действие.

2. Упражнения способности общения.

Свойства души:

а) Живой дух партнера (объект).

б) Внутреннее действие.

в) Задача (три элемента ее: действие, хотение, приспособление).

г) Повышенная и пониженная энергия (темперамент выполнения задачи).

д) Оправдание — оценка факта.

е) Создание прошлого.

ж) Сегодняшний день.

з) Я есмь.

3. Упражнение артистичности.

Г. Аффективное чувство

а) Учение о чувстве.

б) Чувства сложные и простые.

в) Корни чувств.

г) Аффективность чувств.

д) Душа актера как материал для образа,

Д. Часть творческая

Работа над ролью.

Перевоплощение (создание образа)

1. Духовное:

а) Гамма чувств.

б) Внутренний образ.

2. Физическое:

Понятие о внешней характерности.

{300} 3. Зерно образа.

Метод работы над пьесами и ролями.

1. Анализ пьесы:

а) Первое чтение, литературный разбор, исторический разбор, художественный разбор, театральный разбор.

б) Деление на куски.

в) Сквозное действие.

г) Вскрывание текста.

2. Анализ роли:

а) Характеристика.

б) Деление на куски.

в) Отыскивание зерна.

г) Отыскивание задач.

д) Отыскивание сквозного действия.

е) Создавание прошлого.

3. Этюды.

4. Репетиции (комплекс случайностей).

5. Спектакли:

а) Подготовка.

б) Пользование внутренней техникой.

в) «Игра ролью».

г) Совершенствование.

д) Рост пьесы.

6. «Заканчивайте» пьесы.

### Пишущим о «системе» Станиславского[[249]](#footnote-250)

Нет еще книги самого К. С., ни одним словом не обмолвился он в печати об открытых им законах искусства вообще и театрального в частности, а сколько уже появлялось и появляется в газетах, журналах, сборниках суждений о так называемой «системе Станиславского». Издана даже целая книга, посвященная критике учения Станиславского, причем автор книги решается критиковать положения этого учения, излагая их как ему заблагорассудится.

Когда такие статьи или такая книга попадают в руки лиц, непосредственно работающих с К. С., то им остается недоумевать, удивляться и терпеливо ждать момента, когда труды К. С. будут напечатаны.

Что скажут эти поторопившиеся смелые критики, когда убедятся, что их яркие, темпераментные строки, продиктованные негодованием благородного сердца, вызваны их же собственными измышлениями. Что, например, скажет Ф. Ф. Комиссаржевский[[250]](#footnote-251), {301} полагающий, что Станиславский «отказался от творческой фантазии, не признавая ее», когда узнает, что Станиславский считает фантазию «второй природой актера» и что вся его «система» воспитания актера построена именно ради торжества творческой фантазии. Что скажет Ф. Ф., если прочтет, что не «к трем, четырем, двум определенным чувствованиям», как он утверждает, сводит Станиславский пьесу, а всего-навсего к одному, но не *чувствованию, а действию*, ради которого автор написал пьесу и ради выполнения которого все актеры объединяются и проводят свою творческую работу до спектакля включительно. Что скажет Ф. Ф., если прочтет, что по терминологии Станиславского, «сквозное действие пьесы» не есть «основное чувствование», или «основной тон» (как полагает Ф. Ф.), а что сквозное действие есть то, что обозначается этими простыми словами, то есть действие, проходящее через всю пьесу.

Как можно подвергать огромную часть учения Станиславского о чувствах критике, если до слуха дошел только один голый термин этой части — «эффективное воспоминание». Как можно строить сначала догадки о сущности, обозначаемой этим термином («Если мы предположим, что термин “аффективное воспоминание” употребляется К. С. в смысле» и т. д., говорит Ф. Ф.), а потом доказывать абсурдность этой сущности? Ради чего это делается и что этим достигается? Разве не проще подождать, пока сам Станиславский не скажет того, что он хочет и как он хочет?

Книга с критикой учения, появившаяся ранее самого учения, теряет всякий смысл уже по одному тому, что ссылки на положения учения, цитаты и термины, взятые критиком, могут остаться до смешного неоправданными, если вдруг окажется, что в критикуемой книге нет таких положений, таких определений и таких терминов, или (что еще хуже), что эти термины обозначают совсем не то, что под ними разумеет автор книги.

Если к критическому очерку, напечатанному до появления в свет критикуемого материала, можно и должно отнестись несерьезно, весело и добродушно, то немножко грустно, когда встречаешь в журнальной статье попытку конспективного изложения практической части учения, принадлежащую перу человека, ознакомившегося с учением непосредственно от учителя. Грустно потому, что дорогое и ценное, добытое необычайной творческой интуицией, принесшее много радости и света, не может звучать полнозвучно в сухих формах конспекта. Конспект без книги никогда ничего не дает, так как при этом устраняется возможность справки. Он оставляет сумбурное впечатление, если не составлен по плану и системе самой книги, а {302} особенно должна страдать при конспективном изложении практическая часть книги, да еще такая часть, в которой говорится о вещах, требующих по своей хрупкой структуре непременно подробного, непременно ясного и непременно исчерпывающего изложения.

Во 2 – 3 книге «Горн» изд. Пролеткульта помещена статья «О системе Станиславского». Я близко знаю талантливого автора этой статьи, знаю, как он хорошо чувствует и понимает учение К. С., верю в его добрые намерения при писании статьи, но не могу, не могу не упрекнуть его.

Не за форму, не за отсутствие логического плана, не за бессистемность — этого все равно невозможно достигнуть в короткой статье, а за сообщение оторванных от общих положений частностей, за указание на детали практической части, когда совсем не оговорены общие цели, общие основы, общий план.

Если можно излагать его учение до того, как он сам это сделает, то изложение может быть написано только в форме общего обзора учения. Изложение чисто практической части, основанной на неуклонном систематическом вживании, может принести вред тем, кто примет это изложение за руководство в практической сценической работе. Нельзя по книжке научиться писать стихи, летать на аэроплане, воспитать в себе необходимые для актера способности, а тем более нельзя обучать преподаванию сценического искусства.

Автор упомянутой статьи М. Чехов во вступлении обещает сказать о двух вещах: «о том, что такое система, как она создалась, на что нужна актеру, это — во-первых. И, во-вторых, о том, как представляют себе систему и что думают те, кто называет себя врагами и противниками теории Станиславского».

Чудесный и вполне законченный план. Но… если бы М. Чехов не нарушил его с первой строки. Он не сказал, что такое система, он совсем не сказал, как она создалась. А об этом можно написать любовно и бережно много увлекательного. Зато М. Чехов, сверх обещания, долго и пространно рассказывает, как надо заниматься с учеником, что должен делать ученик.

Если это — практическое руководство, то оно не достигает цели, ибо практическую часть учения Станиславского нельзя изложить на 3-4‑х страницах журнала. На это нужно несколько томов (я не преувеличиваю). Если это ознакомление с системой лиц, в нее не посвященных, то эти лица получают ложное и неверное о ней представление благодаря отрывочным сведениям.

Если это даже конспект, то он попросту неверен, ибо он не систематизирован и далек от исторически сложившегося плана, выработанного самой жизнью. Система потому и система, что в ней все систематически последовательно. Если это — изложение учения К. С., то при чем тут практические советы {303} ученикам и руководителю, советы, занявшие три четверти статьи.

Совсем меня огорчило заявление М. Чехова о том, что он собирается дать «полное и подробное изложение» системы К. С.

Мне думается, что «полное и подробное изложение» может дать только тот, кто создал эту систему. Мне думается, что не посетует на меня автор статьи «О системе Станиславского», если я позволю себе усомниться в целесообразности и своевременности изложения учения К. С. до тех пор, пока сам К. С. не опубликует свой труд.

### К. С. Станиславскому

Химки, санаторий «Захарьино».  
25 марта 1919 г.

Дорогой Константин Сергеевич,

операция моя прошла благополучно. На этот раз не все было так гладко, как в прошлый, и первые шесть дней прошли мучительно. Мне вырезали четвертую часть желудка. Я много потерял в весе и сравнительно ослабел. Но с каждым днем медленно, но верно, поправляюсь. Выпустят меня к концу апреля, если все пойдет так, как идет.

Беру на себя смелость послать Вам вырезку с моей маленькой статьей к «пишущим о системе». Простите меня, если в ней что-либо не так, как надо. Кланяюсь Вам низко.

Любящий Вас Е. Вахтангов.

### М. Чехов Путь актера[[251]](#footnote-252)

Е. Б. Вахтангов был знатоком «системы» К. С. Станиславского. На его занятиях «система» оживала, и мы начинали понимать ее действенную силу. Педагогический гений Вахтангова творил в этом смысле чудеса. И, уча нас, Вахтангов сам развивался с необыкновенной быстротой.

— Ты знаешь, — говорил он мне незадолго до смерти, — я могу теперь постичь любое театральное положение, любую сценическую идею так же легко, как взять с полки книгу.

И он действительно рождал свои театральные мысли буквально на наших глазах. Сами собой складывались афоризмы в его речи, когда он говорил о театре с нами или со своими студийными учениками.

Его режиссерский талант известен всем по его постановкам. Но это всего лишь одна сторона; другая заключалась в том, как проявлялся режиссерский {304} гений Вахтангова в его работе с актерами во время процесса постановки пьесы.

Проблема взаимоотношений режиссера и актера сложна и трудна. Можно читать десятки лекций на эту тему, но они не приведут ни к чему, если у режиссера нет особого *чувства актера*. И этим *чувством* в совершенстве обладал Е. Б. Вахтангов. Он сам говорил о нем, как о чувстве, которое бывает, когда человека берут за руку и осторожно и терпеливо ведут его туда, куда нужно. Он как бы незримо становился рядом с актером и вел его за руку. Актер никогда не чувствовал насилия со стороны Вахтангова, но и не мог уклониться от его режиссерского замысла. Выполняя задания и замыслы Вахтангова, актер чувствовал их, как свои собственные. Эта удивительная способность Вахтангова снимала вопрос о том, кому принадлежит решающий голос в трактовке роли: актеру или режиссеру. И надо радоваться, что вопрос этот еще до сих пор не решен «теоретически», иначе деспотичные режиссеры и упрямые актеры дурно использовали бы любое решение его. Вахтангов решал вопрос практически. И это решение заключалось в человечности самого Вахтангова, в его уменье проникать в чужую душу и говорить на ее языке.

Во многом можно убедить человека, если начать говорить с ним на его языке, на языке его души. Вахтангов умел делать это. Он никогда не был сентиментален с актерами, и актеры никогда не мешали его замыслам своими прихотями и упрямством. Для того, чтобы стать режиссером типа Вахтангова, надо научиться человечности и внимательному отношению к людям вообще. Здесь снова сходятся вопросы искусства и вопросы морали.

Вахтангов обладал еще одним незаменимым для режиссера качеством: он умел *показывать* актеру то, что составляет основной рисунок его роли. Он не показывал образа в целом, он не играл роли вместо самого актера, он *показывал*, *играл* схему, канву, рисунок роли. Ставя «Эрика XIV», он показал мне таким образом рисунок роли самого Эрика, на протяжении целого акта пьесы, затратив на это не более двух минут. После его *показа* мне стал ясен весь акт во всех деталях, хотя их Вахтангов и не коснулся. Он дал мне основной, волевой каркас, на котором я мог распределить потом детали и частности роли. У него была особая способность *показывать*. Два несравнимых между собой психологических состояния переживает человек, если он только *показывает* или если *выполняет сам*. У человека *показывающего* есть известная уверенность, есть легкость и нет той ответственности, которая лежит на человеке *делающем*. Благодаря этому показывать всегда легче, чем *делать* самому, и *показ* почти всегда удается. Вахтангов владел психологией *показа* в совершенстве. Однажды, играя со мной на бильярде, он демонстрировал мне свою удивительную способность. Мы оба играли неважно и довольно редко клали в лузы наши шары. Но вот Вахтангов сказал:

— Теперь я буду тебе *показывать*, как нужно играть на бильярде! — и переменив психологию, он с легкостью и мастерством положил {305} подряд три или четыре шара. Затем он прекратил эксперимент и продолжал игру по-прежнему, изредка попадая шарами в цель.

Благодаря этой удивительной способности Вахтангова на его репетициях очень мало разговаривали. Вся работа протекала в показах, в демонстрировании образов и т. д. Он прекрасно понимал, что если актер много говорит о своей роли, то это значит, что актер ленится и оттягивает момент настоящей репетиции. Актеры и режиссеры должны выработать особый рабочий язык. Они не имеют права *рассуждать* друг с другом в процессе работы. Они должны научиться воплощать свои мысли и чувства в образах и перебрасываться этими образами, заменяя ими длинные, скучные и бесполезно-умные *разговоры* о роли, о пьесе и пр. Я твердо верю, что такое время настанет, когда актеры поймут, что их муки и терзания, связанные с их профессией, происходят в большинстве случаев от их *нехудожественных* методов при разработке *художественных* произведений.

Наконец, у Вахтангова было и еще одно удивительное качество: сидя на репетициях в зрительном зале, он всегда чувствовал зал как бы наполненный публикой. И все, что происходило перед ним на сцене, преломлялось для него через впечатление воображаемых зрителей, наполнявших зал. Он ставил пьесу *для публики*, и потому его постановки были всегда так убедительны и понятны. Он не страдал той режиссерской болезнью, которая так распространена в наши дни и которая побуждает режиссера ставить спектакль исключительно *для себя самого*.

Режиссеры, страдающие этой болезнью, лишены чувства публики и почти всегда подходят к своему искусству чисто интеллектуально. Они страдают особой формой умственного эгоизма.

Я счастлив, что судьба позволила мне довольно долгое время работать с Вахтанговым. Воспоминания о нем, как о мастере сцены, дают мне теперь много знаний, говорящих о правде театрального дела.

### И. Я. Судаков — Е. Б. Вахтангову[[252]](#footnote-253)

27 марта 1919 г.

Глубокоуважаемый и всем нам дорогой

Евгений Богратионович!

Пишу к Вам по поручению всей, теперь переформированной и измененной в своем составе, Второй студии. Прежде всего выражаем свою искреннюю глубокую радость тому, что Вы на пути к верному и скорому выздоровлению. В связи с разделением театра на три группы мы пересмотрели свои ряды и, освободившись, с одной стороны, от лишнего груза, который висел на нас, и приглашая в свою среду новых, полезных нам и деятельных членов, мы хотим создать более крепкую, самостоятельную и работоспособную группу. Думаем далее перебраться в другое помещение (для этой цели хлопочем получить театр «Драмы и Комедии», {306} что на Тверской) и расширить свою школьную и художественную работу. Стоя на грани этого перелома, мы всем своим коллективным существом тянемся к Вам и хотим Вас видеть своим учителем и руководителем. Мы не знаем как это возможно и возможно ли это, но мечтаем об этом страстно. Мы знаем, что Вы изъявили согласие войти в 1‑ю группу [Первую студию], но, может быть, Ваша работа у нас будет совместима с той[[253]](#footnote-254). Вы можете это сделать. Группа театра будет считаться с Вашим желанием, если только Вы этого захотите. Мы всегда относились к Вам с искренним уважением и любовью, и эти чувства созрели и укрепились в нас, а жизнь привела к сознанию, что только с Вами мы можем учиться и воспитывать себя и только Вы можете указать нам дальнейший путь развития. Мы хотим жить, работать, и в этом нашем устремлении Вы нам необходимы, как воздух. Мы готовы на всякие жертвы и лишения в еще большей степени, чем *было* до сих пор, придите же и помогите нам. Я не могу в письме сказать все то, что надо сказать, чтобы убедить Вас и нарисовать Вам картину наших планов и чаяний.

В понедельник 31 марта я с кем-нибудь из наших студийцев приеду к Вам — ведь это можно — и тогда мы изложим подробнее Вам и наши просьбы и наши надежды. Сейчас же, пользуясь случаем, посылаю это письмо для того, чтобы Вы имели возможность обдумать выполнимость нашей просьбы, но не со стороны препятствий к ее выполнению, а со стороны благоприятствующих условий. Пока же дай бог Вам скорейшего выздоровления.

Привет Вам от «Зеленого кольца», которое хочет видеть в Вас своего «Дядю Мику» вплоть до выполнения Вами этой роли в спектакле.

И. СУДАКОВ.

### К. С. Станиславскому

Ст. Химки, санаторий «Захарьино»,  
29 марта 1919 г.

Дорогой Константин Сергеевич,

я прошу Вас простить меня, что я тревожу Вас письмами, но мне так сейчас тяжело, так трудно, что я не могу не обратиться к Вам. 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, чтоб Вы знали, наконец, мое отношение к Вам, к искусству Театра и к самому себе.

С тех пор, как я узнал Вас, Вы стали тем, что я полюбил до конца, которому до конца поверил, кем стал жить и кем стал измерять жизнь. Этой любовью и преклонением перед Вами я заражал и вольно и невольно всех, кто лишен был знать Вас непосредственно. Я благодарю жизнь за то, что она дала мне возможность {307} видеть Вас близко и позволила мне хоть изредка общаться с мировым художником. С этой любовью к Вам я и умру, если бы Вы даже отвернулись от меня. Выше Вас я никого и ничего не знаю.

В искусстве я люблю только ту Правду, о которой говорите Вы, и которой Вы учите. Эта Правда проникает не только в ту часть меня, часть скромную, которая проявляет себя в Театре, но и в ту, которая определяется словом «человек». Эта Правда день за днем ломает меня и, если я не успею стать лучше, то только потому, что очень многое надо побеждать в себе. Эта Правда день за днем выравнивает во мне отношение к людям, требовательность к себе, путь в жизни, отношение к искусству. Я считаю, благодаря этой, полученной от Вас Правде, что Искусство есть служение Высшему во всем. Искусство не может и не должно быть достоянием группы, достоянием отдельных лиц, оно есть достояние народа. Служение искусству есть служение народу. Художник не есть ценность группы, он — ценность народа. Вы когда-то сказали: «Художественный театр — мое гражданское служение России». Вот что меня увлекает, меня — маленького человека. Увлекает даже и в том случае, если мне ничего не дано сделать и если я ничего не сделаю. В этой Вашей фразе — символ веры каждого художника.

В отношении к самому себе, я не верю в себя, ничего не люблю в себе, никогда не дерзаю думать о чем-либо смелом и считаю себя самым последним Вашим учеником. Мне стыдно перед Вами за каждый шаг свой и я всегда считаю недостойным показывать свою работу Вам, Единственному и Недосягаемому.

Вот кратко то, что есть во мне.

Сейчас к Вам ходят молодые люди из группы, с которой я работал и которую учил любить то, чему учился у Вас и Леопольда Антоновича. Эти молодые люди перестали верить мне. Я не знаю, о чем и как они говорят с Вами. Я не знаю, как они говорят обо мне, об отношении моем к Вам[[254]](#footnote-255).

Чтобы Вы знали истинное, чтобы Вы видели, что я «не зазнался», чтобы Вы могли получить впечатление обо мне непосредственно от меня, я и пишу Вам это. Если Вы верите мне, если верите, что человеку незачем кривить душой, когда дни его сочтены, если верите, что я бескорыстен, обращаясь к Вам, то Вы поверите и тому, что каждый шаг мой и каждый поступок мой там, где дело соприкасается с Вами, освящены непременным и неизменным требованием и от себя и от других чистоты, скромности и бережности к Вашему имени. Я был против показа Вам отрывков и сейчас против показа Вам других работ, ибо они не стоят Вашего внимания. Я прошу дать мне два года {308} сроку на создание лица моей группы. Позвольте принести Вам не отрывки, не дневник, а спектакль, в котором проявится и духовный и художественный организм группы. Я прошу эти два года, если я буду в состоянии работать, чтобы доказать Вам истинную любовь мою к Вам, истинное поклонение Вам, беспредельную преданность Вам. Я прошу верить, что у меня вообще нет мыслей о карьере, о желании играть какую бы то ни было важную роль, о каких бы то ни было дерзаниях.

Мне необходимо хотя бы маленькое Ваше доверие не к моим возможностям, а к чистоте моих намерений.

Любящий Вас Е. Вахтангов.

### Из записной тетради

31 марта 1919 г.

### О Народном театре

Искусство не должно быть оторвано от народа. Или с народом, или *против* народа, но не вне его.

Театр не *для* народа. Театр с народом.

Художник должен прозреть в народе, а не учить его. Художник должен вознестись до народа, поняв высоту его, а не поднимать его до себя, самомненно наделяя себя.

Искусство должно идти навстречу народной душе. Душа народа от встречи с душой художника, прозревшего в народе слова его души, должна дать истинно народное создание (миф, может быть).

Художественное устремление должно выхватить из груди народа скованное в этой груди слово. Без художника оно будет стелиться по земле и не найдет своей формы. Оно будет растоптано тяжелой ступней Времени.

Чтобы одержать победу, художнику нужна Антеева земля. Народ — вот эта земля.

Только народ творит, только он носит и творческую силу и зерно будущего творенья. Грех перед своей жизнью совершает художник, не черпающий этой силы и не ищущий этого зерна.

В мифе, в голосе народа, в этом вековом осадке творческих кристаллов души народной, в этом сгустке квинтэссенции веками отлагавшихся, нажитых народом богатств человеческих {309} чувств, в этом насыщенном вековой мудростью океане, где каждый, видевший солнце, оставил бессмертную часть себя, часть, которую он носил в себе и ради несения которой он был рожден видеть солнце, здесь — в мифе должен черпать художник живой огонь для своих устремлений к небу.

То, что отложилось в народе, — непременно бессмертно. Вот сюда должен художник устремить глаза своей души.

Народ *переживает* действительность, преломляет ценности этой действительности в свой душе и выявляет эти ценности, действительно пережитые, в образах, хранимых памятью народной — народным искусством.

Художник — кристаллизатор и завершитель образов и символов, до него хранившихся в искусстве народном.

Театр никогда не должен быть театром попечительства о народной трезвости.

Театр нельзя обращать в курильню опиума.

В народе есть чаяние и тоска по искусству. Художник, подслушай их.

Художник тот, у кого есть способность индивидуального интуитивного постижения.

[1919 г., без даты]

Прекрасная, чудесная книга[[255]](#footnote-256). Книга, о которой можно написать книгу. И не потому, что в ней есть что-либо особенно мудрое. И не потому что в ней есть что-либо особенно новое. Нет, этого в ней нет. Она простая и скромная. Но хочется говорить о ней, потому что она живая. Именно живая. Она говорит каждым словом своим. И биение сердца ее, сердца благородного, благодушного — сердца Р. Роллана — чувствуется в каждой строке ее. Надо верить в народ. В творческую силу народа. В здравый инстинкт его. В его безотчетное стремление ко всему, что есть Правда. Надо полюбить народ. Надо, чтобы сердце наполнялось радостью при мысли о победном пути народа. Надо, чтобы сердце сжималось от боли за тех, кто грубо и неталантливо, слишком поверхностно и эгоистично, недальновидно и малодушно отворачивается, бежит, прячется, уходит, уходит от народа, от тех, кто строит жизнь, от тех, чьи руки создают ценности и выращивают хлеб насущный.

### **{****310}** Режиссерская секция[[256]](#footnote-257)

[Март 1919 г.]

На Секции лежит вся организаторская часть всех заданий, требующих специально режиссерских разрешений. Секция

1) оживляет живой, действенной работой все относящиеся к ее компетенции задания всех секций ТЕО;

2) организует при Секции постоянную режиссерскую коллегию из представителей различных направлений в области театра и осуществляет ее начинания и постановления;

3) организует режиссерские собрания, приглашая на них персонально известных ей режиссеров;

4) проявляет свою инициативу, внося в соответствующие секции ТЕО тот или иной, общий или частный вопрос театра;

5) входит в соглашение со всеми известными ей режиссерами, привлекая их к творческой работе ТЕО;

6) организует систематическое наблюдение за районными театрами со стороны общей художественной постановки дела и дает ТЕО свои заключения;

7) входит в соглашение с отдельными театральными коллективами, шаг за шагом увлекая их на общую работу с ТЕО;

8) осуществляет мечту о прекрасном Народном театре, отдавая этой работе максимум своей организаторской инициативы и энергии;

9) бюро: заведующий Секцией, постоянные сотрудники (количество по требованию самой жизни). Штат сотрудников привлекается на каждый данный случай.

Постановки Народного театра должны быть непременно грандиозны, непременно с массовыми сценами, непременно героического репертуара.

Здание Народного театра должно быть построено вновь или под него должен быть приспособлен Большой театр.

Режиссерская коллегия из представителей режиссеров всех театральных направлений: Станиславский (Художественный театр), Таиров (Камерный), Комиссаржевский (Театр Комиссаржевской), Малый театр.

Иметь их на постоянной службе нельзя. Надо заручиться их {311} согласием на помощь ТЕО в моменты, когда ТЕО обратится к ним.

Надо зарегистрировать всех московских режиссеров.

Подать мысль о Доме театров — как о 1‑м типе Народного театра.

Дом театров отдать:

1‑й день — Художественному театру — чеховские пьесы.

2‑й день — Малому театру — пьесы Островского.

3‑й день — Камерному театру — Шарф Коломбины.

4‑й день — Театру им. В. Ф. Комиссаржевской.

5‑й день — Студии Художественного театра — Сверчок? Потоп? Двенадцатая ночь?

6‑й день — цирк, варьете, гастроли лучших и интереснейших постановок других театров.

У Режиссерской коллегии в смысле творческого осуществления большой идеи, в смысле инициативы, непосредственно идущей от Режиссерской коллегии, есть только одно — создание истинно Народного театра.

Талантливый режиссер — достояние народа.

Только настоящий и истинно народный театр, отражающий и растящий революционный дух народа, должен быть создан по типу предлагаемого мной Дома театров, то есть каждая школа (направление) должна осуществить в Народном театре свою постановку в духе своего направления, но в плане и масштабе Народного театра.

Народный театр, в котором даются представления в сценическом разрешении какой-нибудь театральной группы, — уже не народен. Он или Народный Художественный, или Народный Малый, или Народный Камерный. Нужен же просто Народный, то есть такой, где революционный народ найдет *все*, что есть у этого народа.

Если постановкой, скажем, «Зорь» увлекутся все пять театров, и каждый выполнит постановку по-своему, разумеется, то и в таком случае Народный театр не перестает быть Народным, если все пять постановок будут в этом театре.

Афиша Народного театра в этом случае будет проста:

Народный театр.

«Зори» Верхарна

Вторник — в исполнении Художественного театра.

Среда — в исполнении Малого театра.

{312} Четверг — в исполнении Камерного театра.

Пятница — в исполнении Театра им. В. Ф. Комиссаржевской.

Суббота — в исполнении Студии Пролеткульта.

Воскресенье — в исполнении приехавшей на гастроли труппы Рейнгардта или мастерской Петроградского Пролеткульта.

[Март 1919 г.]

### Ради чего хотелось бы работать в ТЕО

1. ТЕО должно чутко и деликатно *дать понять* всем типам (в художественном смысле) театров, что их дальнейшая жизнь по пути, ими намеченному, — в лучшем случае лучшие новые страницы их *старой* жизни. Что революция *закончила* рост театров, до сих пор существовавших. Она, так сказать, обрезала новые возможности на старых, может быть, и прочных рельсах. Что, если они не хотят стать «старым театром», театром-музеем, им надо *резко* изменить что-то в своей жизни. Театры, которые ко дню революции успели завершиться, — те будут в музее на почетных местах и в энциклопедии русского искусства займут по тому (Малый и Художественный театры). Те, кто не успел сложиться, — умрут.

Значит, надо дать понять людям, если они хотят творить новое, надо сохранить свое прекрасное старое и начать *снова* строить новое. Если это нельзя по условиям натуры человеческой вообще, то пусть доживают свои дни, пусть делают, что умеют.

2. *Новое* — это новые условия жизни. Надо же понять, наконец, что все старое *кончилось*. Навсегда. Умирают цари. Не вернутся помещики, не вернутся капиталы. Не будет фабрикантов. Надо же понять, что со всем этим покончено. И новому народу, темному и дикому, надо показать то хорошее, что *было*, и хранить это хорошее *только* для этого народа. А в новых условиях жизни, где главным условием новый народ, надо так же талантливо слушать, как и в старой жизни, чтобы сотворить новое, ценное, большое. То, что не подслушано в душе народной, то, что не угадано в сердце народа, — никогда не может быть долгоценным. Надо ходить и «слушать» народ. Надо втираться в толпу и преклонить ухо художника к биению ее. Надо набираться творческих сил у народа. Надо *созерцать* народ всем творческим существом.

Никакие дебаты, дискуссии, беседы, лекции и доклады не создадут нового театра.

Должны появиться художники — тонкие и смелые, чувствующие народ. Они должны появиться или из среды самого народа, {313} или это должны быть люди, «услыхавшие» бога народа. Вот тогда и придет новый театр.

Чтоб появились люди из самой среды народа — нужно время. Может быть, очень много времени. Для этого надо терпеливо создавать очаги, откуда они могут появиться. Для того, чтобы творцами нового были те, которые попали ко дню революции в старое искусство, — надо, чтобы они поняли, как дурно люди жили до сих пор, как прекрасно то, что сейчас совершается у человечества; что всему старому — конец. Им надо полюбить новый народ.

[Апрель 1919 г.]

### «С художника спросится…»[[257]](#footnote-258)

«С художника спросится, когда придет гость, отчего он не наполнил светильники свои елеем».

В. Иванов. «По звездам».

Революция красной линией разделила мир на «старое» и «новое». Нет такого уголка жизни человеческой, где не прошла бы эта линия, и нет такого человека, который так или иначе не почувствовал бы ее. Люди, желающие остаться в старом и защищающие это старое (вплоть до оружия), люди, приемлющие новое и также защищающие это новое (вплоть до оружия), люди, выжидающие результатов борьбы первых двух, так сказать, «пассивно приспособляющиеся», вот три категории (людей), резко оформленные резкой линией Революции. Материальная, духовная, душевная, интеллектуальная — все стороны жизни человеческой взбудоражены ураганом, подобного которому нет в истории Земли. Вихрь его все дальше и дальше, все шире и шире раскидывает истребительный огонь. Ветхие постройки человечества сжигаются. Растет круг, охваченный пожаром обновления. А все еще есть наивные люди, чаящие прибытия пожарной команды, способной погасить огонь, веками таившийся в недрах народных. Все еще мерещатся им поджигатели, и все еще ждут они, когда же переловят этих бунтарей (поджигателей), и снова вернется былое благополучие (с белой французской булочкой). Хоть бы взяли на себя труд взглянуть на страницы книг, рассказывающих не историю царей, а жизнь многоликого существа, имя которого — Народ. Это он своими руками возносит личность на вершины жизни, и это он несет гибель оторвавшимся от него. Это он вскрывает кратер своей необъятной души и выбрасывает лаву, веками копившуюся в {314} грозном молчании. Вы принимали это молчание за недомыслие! Вам казалось в порядке вещей ваше крикливое благополучие рядом с его молчаливой нищетой. А вот он крикнул. Вот он прорезал толщу молчания. Крикнул в мир. И крик его — лава, крик его — огонь. Это его крик — Революция.

А когда идет она, выжигающая красными следами своих ураганных шагов линию, делящую мир на «до» и «после», как может она не коснуться сердца художника? Как может ухо художника, услышав крик в мир, не понять, чей это крик? Как может душа художника не почувствовать, что «новое», только что им созданное, но созданное «до» Нее, уже стало «старым» сейчас же после первого шага Ее? Если то, что создано в старом, — прекрасно, то надо нести его в народ, ибо потому и перестал молчать народ, что это прекрасное всегда от него скрывалось, ибо сейчас он требует вернуть взятое у него же. У человечества нет ни одного истинно великого произведения искусства, которое не было бы олицетворенным завершением творческих сил самого народа, ибо истинно великое всегда подслушано художником в душе народной.

Когда приходит Революция, — а она приходит тогда, когда истинно прекрасное во всех областях жизни становится достоянием немногих, — это значит: Народ требует вернуть ему его же. Художнику не надо бояться за свое творение: если оно истинно прекрасное, народ сам сохранит его и сбережет. Есть в Народе эта необычайная чуткость. Долг художника сделать это.

Но это не все.

Если художник хочет творить «новое», творить после того, как пришла она, Революция, то он должен творить «вместе» с Народом. Ни *для* него, ни *ради* него, ни *вне* его, а вместе с ним. Чтобы создать новое и одержать победу, художнику нужна Антеева земля. Народ — вот эта земля.

Только Народ творит, только он носит и творческую силу и зерно будущего творенья. Грех перед своей жизнью совершает художник, не черпающий этой силы и не ищущий этого зерна. Душа художника должна идти навстречу народной душе, и если художник прозреет в Народе слово его души, то встреча даст истинно народное создание, то есть истинно прекрасное.

В голосе народном, где слышен вековой осадок кристаллов души народной, в этом драгоценном звучании веками отлагавшихся богатств человеческих чувств, действенно пережитых народом, в этом насыщенном вековой мудростью океане, где каждый, видевший солнце, оставил бессмертную часть себя, ту часть, которую он носил в себе и ради несения которой рожден был видеть солнце, здесь в голосе народном должен был учуять художник живой огонь своих устремлений к небу.

{315} Если художник избран нести искру Бессмертия, то пусть он устремит глаза своей души в народ, ибо то, что сложилось в Народе, — бессмертно. А Народ творит сейчас новые формы жизни. Творит через Революцию, ибо не было у него и нет других средств кричать миру о Несправедливости.

«Только на плечах великого социального движения истинное искусство может подняться из своего состояния цивилизованного варварства на достойную его высоту».

«Только Революция может из своей глубины вызвать к жизни снова, но более прекрасным, благородным и всеобъемлющим, то, что она вырвала у консервативного духа предшествовавшего культурного периода и что она поглотила».

«Только Революция, а не Реставрация, может дать нам вновь величайшие произведения искусства».

Так говорит Рихард Вагнер[[258]](#footnote-259).

Только Революция…

О каком же «народе» идет речь?

Ведь мы все — Народ.

О Народе, творящем Революцию.

### Заметки на режиссерском экземпляре «Сказки об Иване-дураке»[[259]](#footnote-260)

[лето 1919 г.]

Древний, древний, двухсотлетний старик. Белый, с длинной-предлинной бородой, с восковыми руками, как у святых. Мудрый, с живыми глазами. Все видит. Все преломляет через юмор. Смотрит прямо в глаза. И улыбается в глазах душа его, душа мудрого. Сейчас он сидит неподвижно. И кажется, что спит. Он слушает мир. Слушает его в себе. Слушает все, что прожил за долгую жизнь. Покой. Глубокий и содержательный.

Стук подъезжающей телеги. Слушает, что на дворе. Неторопливо пошел к окну, смотрит. (Телега в музыке.)

Поискать чертей от людей, что-то с характерностью человека. В отрепьях. Дикари. Нацепили все на себя. Не любят человека. Соблазняют. Разговоры ведут свои. Поработать над психологией черта. Зерно черта. Крадут. Обманывают. Любят деньги, карты. Спирт. Острые и возбужденные. Когда покойные — то смешные. Наивные. Приятные. Не страшные. Русские.

### **{****316}** Е. Калужский Лето в Шишкееве[[260]](#footnote-261)

[…] В начале 1919 года Вахтангов предложил Второй студии поставить инсценированную М. А. Чеховым «Сказку об Иване-дураке и его братьях» Л. Н. Толстого. Мы ухватились за это предложение, и вскоре начались репетиции. К участию в «Сказке» Евгений Богратионович привлек также нескольких своих учеников из организованной им небольшой студии, впоследствии ставшей Театром имени Евг. Вахтангова. По предложению Мчеделова и Вахтангова, было решено поехать всем коллективом на летние месяцы в местечко недалеко от станции Рузаевка и там репетировать. Эти два месяца, проведенные в ежедневном близком общении с Евгением Богратионовичем, оставили наиболее яркие воспоминания о нем.

1919 год был очень тяжелым для молодой Советской республики. Приехав в Рузаевку, коллектив Второй студии очутился буквально на улице, потому что в местечко Пайгарм, в котором мы по предварительной договоренности должны были поселиться, поехать оказалось неожиданно невозможным. Все помещения там были заняты частями Красной Армии, успешно сражавшейся на Восточном фронте против белогвардейцев. Прожив два‑три дня в бараке при станции, мы отправились в деревню Шишкеево. Разместиться всему коллективу и наладить необходимые бытовые условия оказалось делом довольно сложным. Часть деревенского населения была настроена к московским гостям подозрительно, а кое-кто просто враждебно, поэтому получить необходимое помещение для жилья и достать продукты для питания было не просто. В эти трудные дни Евгений Богратионович, который поехал вместе с семьей, вел себя очень скромно. Он не только не предъявлял никаких особых требований, но подчеркнуто держался на равном положении со студийцами. Его дельные практические советы, неизменно бодрое настроение, шутки, юмор ободряли приунывших и паникеров.

Вскоре после приезда начались репетиции «Сказки», которые назначались обыкновенно два раза в день — утром и перед вечером. В большинстве случаев они проводились на гумне или во дворе, а то и просто на улице. Лето было сухое и жаркое.

Сначала Евгений Богратионович разбирал пьесу по кускам, задачам, определял сквозное действие, говорил о «зерне» ролей — словом, работал точно по системе К. С. Станиславского. Одновременно он заставлял играть разнообразные экспромтные этюды, очень интересные по содержанию, как, например, этюды к образу Тараса-брюхана, которого играл Н. П. Баталов. То Баталов в образе Тараса-брюхана торговался с покупателями, стараясь их обмануть, то обедал, то сватался к невесте, то считал деньги, то пел песни… В это время и стал вырисовываться образ толстого, рыхлого, «смиренного» и «простоватого», вороватого купца с бегающими глазками и сипловатым, «жирным» голосом. В конце концов {317} оба не выдерживали и начинали хохотать, не говоря об остальных. На репетициях присутствовал весь наш коллектив, принимавший участие в общих этюдах и в разборе пьесы.

Евгений Богратионович вел занятия настойчиво, терпеливо, внимательно к исполнителю. Он не заставлял актера механически выполнять предложенную задачу, а применялся к его данным, умело и чутко подводил к тому, чтобы выполнение задачи стало органичным. Он строил мизансцены остро, смело и удобно, оправдывая их закономерность, точно определяя внутреннюю линию поведения актера. И все это наполнялось тонким, мягким юмором, необходимым в этой пьесе. Такие занятия и репетиции были полезной школой для молодых студийцев. Евгений Богратионович объяснял и показывал, как надо практически применять теоретический материал системы К. С. Станиславского и что значит действительно понимать и знать систему, а не пользоваться ею догматически.

Очень интересно определял и искал Евгений Богратионович «зерно» роли и ее ритмы. Удивительно просто, понятно и убедительно умел он объяснять, что ему нужно от актера.

Вахтангов искал не внешний образ, не интонации, а человеческий характер. Разорившийся купец Тарас-брюхан и Семен-воин, которого играл я, просят отца отделить им по третьей части имущества. В тексте просьба выражена коротко и каждым из братьев одинаково. Евгений Богратионович объяснял, что Тарас просит в затянутом ритме, стараясь слезливым смирением, напускным простодушием разжалобить отца и вызвать его сочувствие. Семен-воин скорее не просит, а без всякого стеснения требует, точно он пришел не получить, а завоевать у отца свою долю. У Семена, привыкшего постоянно командовать, ритм быстрый и отрывистый. А у Тараса короткая реплика должна была звучать растянуто, как целый монолог.

В образе Ивана-дурака (его репетировал Н. А. Антонов) Вахтангов старался уловить могутность, чистоту, ясность, добродушие и юмор русского мужика, в образе Тараса-брюхана — жадность, хитрость и ханжество хапуги-купца. Он добивался, чтобы образы отца и братьев, будучи совершенно реальными, были не бытовыми фигурами, а образами собирательными.

Евгений Богратионович был очень наблюдателен, умел сам и учил других наблюдать так, чтобы не копировать внешнюю линию поведения, а уловить связь между внутренним самочувствием человека и внешним его выражением.

Часто за нашими репетициями наблюдал, сидя на завалинке своей избы, старик крестьянин. Наблюдал он за нами и тогда, когда мы собирались где-нибудь поблизости от него в нерабочие часы. Он следил за нами своими острыми глазками с явным неодобрением, совершенно очевидно считая нас всех подручными «антихриста», а Евгения Богратионовича самим «антихристом». Один раз, когда у него на глазах репетировали сцену в «аду», старик вскочил, убежал в избу и, вынеся икону, стал кропить свой забор «святой водой», шепча не то молитву, не то заклинание. {318} Крестьянин этот был совсем неграмотный, «темный», но, несомненно, умудренный жизненным опытом, умный и пытливый. Вахтангов советовал А. М. Азарину, который играл отца, наблюдать за стариком. При этом он учил отбирать те черты, которые нужны были для образа опытного, мудрого, крепкого и строгого, очень «себе на уме» отца из «Сказки».

Увлекательно репетировал Вахтангов сцены в «аду», где действовали бес, его жена — ведьма и дети — чертенята. Сам он чрезвычайно легко и изящно показывал, как двигается, слушает или еще что-нибудь делает чертенок. Хотя он был без грима и костюма, да и ростом был велик для чертенка, но он так перевоплощался, так жил в этом образе, что действительно это был и не человек и не зверь, а какое-то сказочное существо. Для каждого чертенка он искал особое «зерно». Один был явным меланхоликом, другой — озорником, третий — избалованным, застенчивым «маменькиным сынком». Очень смешно они вели себя, когда в поощрение за какие-нибудь успехи или удачи отец-бес награждал своих детей ударом дубины по лбу. Каждый чертенок в своем «зерне» выражал удовольствие и благодарил за награду чиханием.

Для исполнителей «адских» сцен Вахтангов искал особого ритма, совершенно отличного от «земного». Вместе с исполнителями ролей чертенят искал ритм и сам Вахтангов, который был самым легким и ритмичным «чертом». Иногда «черти» лазили по деревьям, приникали к земле или ползали по ней; иногда, чтобы разбудить фантазию, Вахтангов предлагал им одеться и загримироваться во что угодно и как угодно, чтобы легче отойти от обычного земного ритма. Кажется, во время одной из таких репетиций и начал кропить «святой водой» свой забор наш недруг-старик. Для исполнителей «земных» ролей Вахтангов искал непрерывного, плавного ритма, гармонирующего с бесконечным ритмом природы. Для того, чтобы подчеркнуть вековую народную мудрость в образе старика отца, Евгений Богратионович придумал даже какую-то бесконечную плавную мелодию. Большое внимание уделял Вахтангов дикции и манере говорить каждого действующего лица.

На репетиции Евгений Богратионович всегда приходил подготовленным, бодрым, собранным. И от студийцев он требовал безукоризненной дисциплины, решительно восставал против ее нарушения, но никогда не вел себя по-диктаторски. Он держался с нами, как старший товарищ, хотя был полным и авторитетным хозяином репетиций.

Летом 1919 года Вахтангов успел заделать больше половины пьесы. Осенью, по возвращении в Москву, он уехал на гастроли с Первой студией и некоторое время с нами работал М. А. Чехов. В сезоне 1919/20 года Евгений Богратионович мог давать нам не больше двух — трех репетиций в неделю. Он рассчитывал закончить спектакль весной 1920 года. Однако все сложилось не так, как предполагалось. Кроме большой занятости в других местах, Евгений Богратионович стал часто болеть, и Второй студии пришлось перестроить свой план. С осени 1920 года Евгений Богратионович уже не имел возможности продолжать репетиций «Сказки». Работу над пьесой вел один из его учеников, молодой режиссер {319} Б. И. Вершилов. В сезоне 1920/21 года студия испытывала большие трудности с помещением и скиталась из одного места в другое. Вести сценические репетиции в таких условиях было невозможно. Весной 1921 года в постановке пьесы принял большое участие К. С. Станиславский, который приезжал прямо после работы в Художественном театре и занимался с нами по вечерам в старом помещении Второй студии, закрытом пожарной охраной для спектаклей.

Совсем готовый спектакль с осени 1921 года пришлось все же законсервировать до весны 1922 года, когда Вторая студия получила и отремонтировала новое помещение на улице Горького. Премьера «Сказки» состоялась только 22 марта 1922 года. Вахтангов готового спектакля так и не увидел.

Творческое общение с Евгением Богратионовичем летом 1919 года не ограничилось репетициями «Сказки». Вахтангов и Мчеделов предложили коллективу в порядке культурного шефства поставить для шишкеевских крестьян два спектакля. Они хотели поднять культурный уровень в большинстве неграмотного в то время крестьянского населения и преодолеть недоверие и нелюбовь некоторой его части к горожанам. Коллектив охотно пошел на это предложение. Хотя студия, не рассчитывая играть спектаклей, не привезла с собой никаких костюмов и декораций, при деятельном участии всего коллектива вопросы оформления спектаклей были успешно разрешены. В Шишкееве, а потом и в Рузаевке, крупном железнодорожном узле, были сыграны пьесы «На дне» Горького и «Потоп» Бергера. В спектакле «На дне», поставленном В. Л. Мчеделовым, Вахтангов играл роль Сатина, а «Потоп» шел в его постановке и с его участием в роли Фрэзера. […] Ставя «Потоп», Вахтангов показал свое зрелое мастерство режиссера. Эти репетиции были особенно интересны потому, что молодые артисты впервые и единственный раз в жизни провели с Вахтанговым работу от начала до выпуска спектакля. Общение с Евгением Богратионовичем, как с партнером, имело большое воспитательное значение. Для нас это был еще один наглядный пример того, как артист, обладающий профессиональным мастерством, должен понимать и практически применять на сцене богатейший материал системы К. С. Станиславского. Особенно ярко запомнилось живое общение Вахтангова-актера с партнером, его воздействие на партнера и реакция на действия партнера. В сцене с О’Нейлем оскорбительные намеки и прямые оскорбления мелкого, озлобленного неудачами и завистью биржевого маклера Фрэзера — Вахтангова звучали не только интонационно; они были действительно оскорбительны. И каждый раз по-иному, в зависимости от поведения партнера. В конце сцены Фрэзер — Вахтангов действительно лез в драку, а не только ловко выполнял мизансцену. Он действительно трусил, когда выведенный из себя, вначале невозмутимый О’Нейль тоже вступал в драку. Осторожно наступая, Фрэзер — Вахтангов действительно ловчился нанести исподтишка какой-нибудь недозволенный, убийственный удар, выбирая каждый раз новое приспособление. Достигая такой жизненности на сцене, Вахтангов в то же время никогда не был натуралистичен и неизменно сохранял сценичность, обаятельность {320} и юмор. В своем монологе в конце второго акта, перед лицом ожидаемой смерти, Фрэзер — Вахтангов захватывал нас — партнеров и зрителей — сильным, одухотворенным призывом к братству. При этом ничего специфического, актерски эффектного, приподнятого ни в его словах, ни в движениях не было. Все было очень просто, но каждое его слово, каждое прикосновение руки заставляло нас действовать как-то по-особенному искренне и наполненно. На сцене Вахтангов был необычайно легок, четок, заразителен и никогда не прибегал к заученным, хотя и испытанным, но мертвящим «штампам».

В свободное время Евгений Богратионович, беседуя с нами, много говорил об ответственности и этике актера, о чувстве коллектива, о различных театральных исканиях и течениях, о форме театрального спектакля, о Художественном театре и его создателях К. С. Станиславском и Вл. И. Немировиче-Данченко, о состоянии тогдашнего периферийного театра, об «амплуа» актеров и о целом ряде других творческих вопросов. Тем для бесед у Евгения Богратионовича была множество; говорил он увлекательно и убедительно.

### А. О. Гунст

1 сентября 1919 г.

Дорогой Анатолий Оттович,

Прилагаю при сем мое обращение к совету.

Не откажите познакомиться с ним и передать ею в совет. Вы — человек добрый. Вы, человек, знающий жизнь, должны понять этих двух молодых и хороших по существу людей. Если они ошибаются, надо сделать так, чтобы они поняли свою ошибку. Не надо смотреть на них как на преступников. Мы создаем не учебное заведение, а союз человеческих душ ради восприятия искусства.

Бывают заблудшие души, и надо уметь понять, простить и направить их[[261]](#footnote-262).

Если Е. А. Тауберт и М. А. Николаева останутся такими, как они проявляют себя теперь, то Тауберт никогда не станет членом Студии, а Николаева никогда не будет членом совета, и тем самым они уходят сами по себе.

Мне думается, во всем этом деле есть преувеличение и наличность ненужных чувств.

{321} Пожалуйста, известите меня, как решил совет и принята ли моя просьба за этих двух молодых и заблуждающихся. Адрес: Петроград, Малый театр (б. Суворинский), мне.

Баш Е. Вахтангов.

### Совету Студии А. О. Гунст

2 сентября 1919 г.

Я получил ваше постановление и долгом своим считаю сказать вам то, что я чувствую по человечеству.

1. Такое важное событие, как исключение из Студии, мне кажется, должно обсуждаться в совете при моем участии, пока я член этого совета, того самого совета, который я же организовал.

2. Член совета не может быть исключен из *Студии* по мотивам, которые имели место в вашем постановлении. Для исключения из *Студии* члена совета нужна наличность этического проступка, непоправимого и компрометирующего Студию. Таких проступков у М. А. Николаевой нет, и вы, принявшие ее в свою среду, должны были использовать все средства, чтобы сделать ее хорошим членом совета. Выбросить легко, и это не есть строительство. Сначала надо пытаться обратить в свою веру, и только потом, когда это не удается, прибегать к таким страшным средствам.

3. В самом худшем случае вы могли ограничиться относительно М. А. Николаевой переводом ее в группу кандидатов.

4. Что касается Е. А. Тауберт, то тут вы совсем неправы. Раз она переходит в старшую группу, тем самым она лишается возможности строить Студию, и, чтобы попасть к вам обратно, должна доказать делом, что ей дороги интересы Студии[[262]](#footnote-263). В старшей группе могут и постоянно будут люди, которым Студия чужда. В этой группе вы будете выбирать студийный материал и в этой группе при желании можно пробыть всю жизнь. Исключить из этой группы можно только за этический проступок, кладущий пятно на Студию. Перевод Е. А. Тауберт в эту группу означал: «Мы не считаем вас членом Студии. Учиться можете, где угодно и сколько угодно. Примем же вас в свою среду тогда, когда вы своим отношением к Студии докажете, что она вам нужна».

5. Не вводите в правила запрещение младшей и старшей группе работать на стороне. Это их дело. Участие в сторонних работах будет поставлено им в минус при обсуждении вопроса при зачислении в кандидаты. Не запрещать надо, а *убеждать* {322} не делать этого. Тот, кто поддался убеждению, тот и проявил свое отношение к Студии. И это должно быть поставлено в плюс.

6. Ваше постановление принимаю как акт, вызванный хорошими побуждениями, но не достигающий цели.

7. Предлагаю сделать так:

Прочесть и Е. А. и М. А. ваше постановление и заявить им, что они оставляются в Студии по просьбе Евгения Богратионовича, что Е. А. предоставляется самой себе до тех пор, пока она не проявит себя желающей строить Студию, что совет употребит все средства, чтобы доказать М. А., что быть в Студии ради личного интереса нельзя, что Студия тогда Студия, когда члены ее осуществляют идею, а не свои личные цели.

8. Я прошу оставить Е. А. в старшей группе, я прошу оставить М. А. в членах Студии (то есть не ниже кандидатов).

Вы проявили большую жестокость и несправедливость. Жестокость это потому, что Е. А. слишком молода, чтобы уметь решать самостоятельно. Ведь ей 18 лет всего. Вы не имеете права лишать ее возможности учиться в школе. (За Вами остается право не принимать ее в члены Студии.) Жестокость это потому, что М. А. чистый и убежденный, прямой человек, и вы, не переговорив с нею, не предупредив ее, не попробовав убедить ее, неожиданно для нее выбрасываете ее из своей среды (из группы, которая далеко еще не объединена крепко).

Несправедливость это потому, что Е. А. в школе, а не в Студии, и как сценический материал определилась как имеющая данные быть в будущем актрисой. Она не претендует на звание члена Студии. Исключая ее, вы берете на себя художественную оценку (студийная здесь неприложима), а этого делать вам нельзя, потому что вы не авторитетны еще в этой области. Несправедливость это потому, что М. А. работала для центра с самого начала, с первых дней возникновения Студии, и вы не прислушались к ее душе, не *помогли ей вернуться*, а резко прикончили с нею.

У нее нет ответа на вопрос: «За что вас *исключили*?»

*Исключить* — это положить пятно.

Подумайте, что вы сделали.

*Не принять* в свою среду — это одно, исключить — другое.

Мое требование, без удовлетворения которого я сейчас же прекращаю всякие сношения со Студией и уберу своих преподавателей.

Кандидаты *обязательно* вызываются *на все* работы совета. Они только не голосуют, но участие в строительстве Студии {323} принимают и здесь же на деле проявляют себя и здесь же *за дело*, за преданность делу принимаются в члены совета. Иначе они лишены возможности проявить себя студийно.

Е. Вахтангов.

### И. Рапопорт В Шаляпинской студии[[263]](#footnote-264)

Приняв к постановке «Зеленого попугая» А. Шницлера, мы пригласили в качестве режиссера Евгения Богратионовича Вахтангова. Это был лучший из молодых режиссеров — мы знали его работы в Мансуровской студии, восхищались им, как актером, в любимой нами Первой студии МХТ. В эти годы его буквально разрывали на части. Можно сказать, не было ни одной молодой студии в Москве, — а их было немало, — участники которой не мечтали бы о встрече с Вахтанговым. И он к нам пришел. Ненадолго — всего несколько репетиций «Зеленого попугая» и бесед о системе, да просмотр студийного спектакля «Революционная свадьба».

Студия имени Шаляпина помещалась в Большом Николо-Песковском переулке, ныне ул. Вахтангова, в доме № 13. В предоставленном Студии особняке была построена сцена и зал на 100 человек. В этом зале — нашем стационаре — мы показывали Евгению Богратионовичу «Революционную свадьбу» С. Михаэлиса.

Я помню, он пришел элегантно одетый, в коротком пальто и соломенной шляпе-канотье. Волновались мы очень. Вахтангов остался с нами после спектакля, одобрительно отозвался о нашей работе, некоторых из нас похвалил и согласился ставить «Зеленого попугая».

Он был, я бы сказал, ласково внимателен, видимо, в хорошем настроении. В глазах его светилось веселье и одновременно чувствовалась некоторая сдержанная подтянутость.

Было в нем что-то ястребиное, немного хищное и в то же время очень привлекательное.

Помню его скорее как гостя в этот вечер, его доброжелательные высказывания, но отнюдь не комплименты, его чрезвычайно располагающую улыбку. Несколько раз он заставил нас рассмеяться. Он был весел, повторяю, мы и не подозревали тогда о его болезни, о перенесенных операциях.

Затем Евгений Богратионович пришел на первую застольную репетицию «Зеленого попугая». Репетиционная комната была прибрана с особой тщательностью. Начался разбор пьесы.

Что прежде всего поражало меня в Вахтангове? Это то, что он все знал. Он знал все так, как будто был участником событий, как будто жил *в* этой стране, в это время, среди этих людей.

Конечно, Вахтангов знал многое о многом, но откуда эти подробности, это умение рассказать и показать жестом, взглядом, усмешкой — {324} живость француза, энтузиазм революционной толпы, разочарованность аристократа, любовь, страсть, ревность, убийство? Откуда это удивительное умение?

Возможно, оно было бессознательным проявлением его художнической, артистической натуры, его поразительной интуиции.

Хорошо помню беседу, посвященную моей роли. Я играл Проспера, хозяина кабачка, нечто вроде конферансье, который под видом шутовства высмеивает и оскорбляет своих титулованных посетителей. Он же автор и режиссер импровизированных сцен, разыгрываемых тут же его актерами, бродягами и бедняками. К нему в подвал — кабачок — приходят и друзья, ораторы революции, отдохнуть, выпить кружку пива. Роль Проспера, как и вся пьеса, несколько литературна. Язык персонажей мало индивидуализирован; роль построена хоть и хлестко, но резонерски, рационалистично.

Это понятно мне сейчас, тогда же, в 18‑летнем возрасте, я чувствовал только непреодолимую трудность и искусственность роли. И вот Вахтангов начинает фантазировать о том, что было с моим героем до начала пьесы. Оказывается, когда-то давно Проспер был студентом, жил в Латинском квартале. Вахтангов рассказал о бедной комнатке под крышей, о свече у постели, о книгах, о театре, где с галерки он увидел женщину, которую полюбил, о том, как он искал встреч с этой женщиной; как увидел однажды, что ее увозит старик аристократ в карете с гербами. Много лет он искал этого старика и не сумел найти. Вернувшись, наконец, в Париж, он выбрал способ мести аристократам, надел маску шута, чтоб говорить им правду в лицо и возбуждать умы и сердца парижан к восстанию.

Рассказ Вахтангова, которым он, чувствовалось, сам увлекся, раскрывал атмосферу пьесы, освещал личное, действенное начало роли, вдохновлял художественностью своего построения. Этот рассказ был выше роли и пьесы, он сделал роль живой, зримой, современной.

Я впервые ощутил, что такое сценическая биография — не словесная, литературная дань «системе», а настоящее творческое начало, которое непременно найдет свое выражение в построении образа, в действиях на сцене.

## **{****325}** Последние годы

**1920 – 1922**

*Письмо к Вс. Э. Мейерхольду*. — *Памяти Л. Н. Толстого*. — *7‑я годовщина Третьей студии МХАТ*. — *План лекций в Первой студии МХТ. — «Эрик XIV»*. — *Десятилетний юбилей. Гастрольная поездка Третьей студии МХАТ по Волге и Каме*. — *Письмо к С. Г. Бирман*. — *Работа над ролью мастера Пьера в пьесе Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил»*. — *План постановки «Плодов просвещения»*. — «*Свадьба» (второй вариант). «Чудо святого Антония» (второй вариант)*. — *Вахтангов и Мейерхольд*. — «*Гадибук*». — «*Принцесса Турандот*». — *Две беседы с учениками*. — *Последние дни Вахтангова*. — *Современники о Вахтангове*.

### Б. Захава Вахтангов[[264]](#footnote-265)

После революции, в течение последних лет своей жизни, Вахтангов успел поставить очень немного, всего только пять спектаклей: «Свадьбу» А. Чехова, «Чудо святого Антония» М. Метерлинка (второй вариант), «Эрика XIV» Стриндберга, «Гадибук» Ан-ского и «Принцессу Турандот» Карло Гоцци. И тем не менее эти пять спектаклей принесли Вахтангову всемирную известность, поставив его имя в одном ряду с именами крупнейших режиссеров нашего времени.

Если бы не было этих двух лет, имя Вахтангова хранили бы в своей безгранично благодарной памяти только несколько десятков учеников. Теперь же благодаря этому заключительному периоду его имя невозможно вычеркнуть из истории советского и мирового театрального искусства. Оно принадлежит художнику, который известен не только тем, что он создал ряд изумительных по своему совершенству произведений, {326} но также и тем, что он выступил в качестве родоначальника нового театрального направления, создателя особой театральной школы.

### Н. Н. Бромлей, которая именинница

[30 сентября 1920 г.]

Надя чудесная!

В последнее время я чувствую к Вам особую нежность и умиляюсь восторженно — мне радостно, что Вы такая талантливая писательница. Я знаю, что Ваша пьеса — событие и в области театральной формы и в области театральной литературы[[265]](#footnote-266).

Поздравляю Вас с Вашим праздником.

Простите бумагу и карандаш.

Е. Вахтангов.

### Вс. Э. Мейерхольду

Всехсвятский санаторий,  
10 ноября 1920 г.

Глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Я тяжело болею, не могу прийти к Вам лично, хотя чрезвычайно хотел бы ненадолго даже — Вы так заняты — повидать Вас. Прошу Вас принять моих молодых друзей — учеников, членов правления моей Студии — теперь Третьей студии Художественного театра. Я давно люблю Вас, как художника, и «Балаганчик», и «Незнакомку», и «Шарф Коломбины», давно ищу случая общения с Вами и вот, может быть, если Вам будет интересно, этот случай возможен через Третью студию. Здесь молодые, чудесные, не испорченные никакими «театральными» традициями люди. У нас умеют увлекаться и хорошо умеют быть восторженными. Может быть, Вам захочется что-нибудь осуществить с такими людьми, может быть, Вы придете когда-нибудь к нам побеседовать[[266]](#footnote-267)…

{327} Примите привет мой.

С чувством искреннего уважения к Вам.

Е. Вахтангов.

### Б. Е. Захаве

21 ноября 1920 г.

Дорогой Борис Евгеньевич!

Тороплюсь ответить Вам:

1. «Антония» надо сыграть или в среду, или в субботу, или в воскресенье[[267]](#footnote-268).

2. Вы должны известить меня заранее (чтобы успеть распределить билеты).

3. Будет подан к условному часу автомобиль (грузовик).

4. Начало спектакля в 7 час. вечера. Зритель — рабочий и санаторский. Всего 400 человек (из села Всехсвятского).

5. Приехать надо с утра. Скажем, автомобиль будет в Студии в 11 час. (еще лучше — раньше).

6. Вы проведете здесь весь день. Вас будут кормить и пр.

7. Уедете после спектакля.

8. Хорошо бы сыграть «Месяц»[[268]](#footnote-269), а то мало.

9. Спектакль бесплатный.

10. Если можно — дерюжки захватите. Есть два павильона.

11. Корм будет человек на 20-22-23.

12. Смотрите на спектакль как на отдых для себя, так его и организуйте. Здесь можно погулять. Чем раньше приедете — тем лучше.

13. Телефон пока не действует.

Посылаю несколько страниц для прочтения на Толстовском вечере. Найдите удобный (в смысле очереди) момент. Ничего серьезного там, ничего глубокого. Так, несколько, извините, воспоминаний. Всем кланяюсь, за всех волнуюсь. Хочу, чтобы всем было хорошо сегодня в нашей Студии. Прошу передать мой привет Владимиру Григорьевичу Черткову.

Ваш Е. Вахтангов.

Приветствую правление. Благодарю за сегодняшний день. Дай бог, чтобы он прошел хорошо и торжественно.

Е. Вахтангов.

### **{****328}** В Третью студию МХАТ

21 ноября 1920 г.

Дорогие мои!

Сегодня вы соберетесь вместе, чтобы вспомнить Л. Н. Толстого[[269]](#footnote-270).

Я хочу быть среди вас.

Посылаю вам эту тетрадку. Пусть Юра Завадский, или Лев Петрович [Русланов] или Борис Евгеньевич [Захава] прочтут вслух.

Это отнимет у вас две‑три минуты.

Я не мог написать много.

Кланяюсь вам.

Пусть вам будет хорошо сегодня.

Ваш Е. Вахтангов.

Приветствую Владимира Григорьевича [Черткова], если он среди вас, и присутствующих у вас гостей.

Е. В.

Я никогда не видал Толстого. Всегда хотел увидеть его и не пришлось. В детстве, в юношестве, когда приходишь в соприкосновение с великими людьми через их книги, привыкаешь к тому, что великие умерли, что они бывали раньше, что их теперь нет, и когда я *начал* читать и *читал* уже Толстого, то меня поражало, что он жив. Всегда меня влекло к нему, и всегда было страшно.

Однажды в университете студенты составили адрес, длинный и интеллигентский, — собрали по факультетам подписи. Выбрали «комиссию», которая должна была ехать в Ясную Поляну и прочесть адрес Толстому. В число выбранных попал и я. Нас было 10 человек. Я волновался ужасно. Мне казалось, что он увидит меня насквозь.

Меня смущало, что студент, собиравший подписи и, очевидно, сам желавший прочесть перед Толстым адрес, носился по коридорам университета важно-сосредоточенный, красный и хлопотливый, что он был в модном и новеньком зеленом сюртуке с накладными орлами на пуговицах и подложенными ватными плечами. Меня смущали его развевающиеся фалды и деловито шаркающие подметки легких башмаков. Я думал: неужели он не побоится стоять перед Толстым в этом сюртуке, с этим ерзающим пенсне, с такой хорошо подстриженной парикмахером бородкой? Будет держать адрес этими тоненькими {329} пальцами, копошащимися в английских манжетах, и манерой студента-юриста будет читать:

«Дорогой Лев Николаевич! Мы, студенты Московского университета, в день, который навсегда останется у нас в памяти, приветствуем Вас, великого писателя и мыслителя земли русской».

Я представляю себя в этой группе 10‑ти с глупым, идиотски-глупым лицом. Было беспросветно стыдно и за университет наш, и за чиновничью форму русского студента, и за слова, и особенно за лист, где каждый заботливо вывел свободным росчерком свою фамилию: и я, дескать, приветствую Вас, Лев Николаевич, я Семен Шипучин[[270]](#footnote-271)… Мне казалось, что если Толстой прочтет случайно эту фамилию, то непременно взглянет на меня. Мне казалось, что я и есть этот именно самый Шипучин.

Поездка в Ясную Поляну расстроилась. С меня свалилась гора. Я малодушно почувствовал, что я, провинившийся перед Толстым своею жизнью, избежал очной ставки.

Сулержицкий сидел в тюрьме за отказ от воинской повинности. Его посетил Толстой. Стояли они молча друг перед другом, разделенные решеткой.

Толстой покойно смотрел из себя на Сулержицкого. Сулержицкий, чуть наклонив голову, взглядывал на Толстого и покорно ждал.

— Пьете?

— Нет.

Молчание.

— Курите?

— Нет.

Молчание.

— А женщины?

— Нет.

Толстой ласково прищурился. Помолчал.

Простились тоже молча.

Вот и весь разговор.

Разве не страшно?

Не убий, не укради, не прелюбы сотвори.

У Сулержицкого был портрет Толстого с надписью: «Льву Сулержицкому от Льва Толстого».

Толстой звал Сулержицкого «Левушка».

Лев и Левушка.

В моей памяти они неразлучны.

{330} Сулержицкий рассказывал мне:

К Толстому приехал редактор новой газеты: маленький человек с козьей бородкой.

Целый час сидел в кабинете с Толстым и говорил ему о программе новой газеты.

«Надо сеять в народе просвещение» и пр.

Толстой молча слушал.

В столовой уже позвякивают ложечки и блюдечки.

А он все говорит и говорит.

Толстой встает.

Встает и человек с козьей бородкой. И все говорит, говорит.

Толстой направляется в столовую.

Он за ним.

И все говорит, говорит.

Наконец спрашивает:

— Ну, как, Лев Николаевич, Вам понятны наши намерения?

Толстой помолчал. Потом сказал нараспев:

— Неопределенно, — не поставив над «е» ни одной точки.

И пошел пить чай.

Разве не страшно?

Когда Сулержицкий рассказывал, мне казалось, что я и есть этот человек с козьей бородкой.

И мне было стыдно и за наши редакции, и за наши газеты, и за наши «намерения».

10 лет тому назад мы сидели вокруг стола в классе на уроке Сулержицкого.

Школьная сцена слабо освещена.

В самой зале полумрак.

Леопольд Антонович тихо о чем-то рассказывает.

Вдруг заходит Адашев.

— Господа, Толстой *исчез* из Ясной Поляны.

В груди что-то колыхнулось.

Мы ничего не поняли.

Сулержицкий привстал.

Мы смотрим на него.

Тишина.

Лицо Сулержицкого озаряется — он понял.

— Ах, Лев Николаевич, как это хорошо! Как это великолепно. Наконец-то, — сказал он в тишине восторженно.

Мы все молча встали. Стояли долго.

И молчание было долгое, насыщенное, торжественное и страшное…

Е. Вахтангов.

### **{****331}** В Третью студию МХАТ

5 декабря 1920 г.

О юбилее

Я *прошу* правление или Ц. О. устроить вечер без меня[[271]](#footnote-272). Я *настаиваю* на этом. Когда я вернусь — нам будет дорог каждый день — экзамены, «Антоний», «Турандот», Мейерхольд, К. С. и пр., и пр.

Не откладывайте.

Мое присутствие на празднике праздника не сделает, ибо я по состоянию своему физическому и душевному только помешаю свободе вечера.

Об «Антонии»

Режиссер пьесы — я, то есть ставлю пьесу я. Пока меня замещает Ю. А. Завадский. Художник в пьесе Ю. А. Завадский. Эскизы утверждает режиссер. План постановки (внешне) вырабатывается режиссером и художником совместно. Для Ю. А. то, что он делает сейчас, режиссерская работа, такая же, как, скажем, моя и Б. М. Сушкевича в Сервантесе[[272]](#footnote-273). Режиссер вечера Сервантеса — К. С. Мы ему помогаем. К. С. не мешает нам проявлять себя. Так и я не мешаю Ю. А. в его работе. Тем более что «Антоний» мною разработан (внутренне) достаточно.

Е. Вахтангов.

10 декабря 1920 г.

Дорогие мои!

Благодарю Вас за поздравление и шлю вам свое. У меня нет сейчас больших слов для нашего скромного праздника. Я верю, что скоро один из таких праздников найдет такие слова.

Я хотел бы, чтоб все, кто сейчас в Студии, помнили, что мы ответственны

перед МХТ,

перед К. С.

перед государством и

перед Революцией.

{332} Мне не жаль, что я сейчас не среди вас, не жалейте и вы: я должен вернуться в Студию таким, который может помочь вам делом, а я сейчас не имею даже слов. Целую всех по очереди. Знаю, что люблю вас. Знаю, что у нас есть Будущее.

Старикам поклон особливый.

Ваш Е. Вахтангов.

### В. В. Лужскому

19 декабря 1920 г.

Дорогой Василий Васильевич,

Я все еще лежу, поэтому простите мне карандаш (поправляюсь и скоро выйду).

Я очень прошу Вас принять хорошо то, с чем я и все мои ученики к Вам обращаемся.

Мы очень хотели бы видеть Вас у нас преподавателем. Мы так были бы благодарны Вам, если б Вы уделили нам часть своего времени для занятий со старшими. У Вас, разумеется, будет полная свобода. Мы сумеем окружить Вас вниманием и постараемся сделать все, чтоб Вам было удобно и приятно. Кстати, мы очень близко от Вашего дома.

Кланяюсь Вам и прошу простить мое обращение.

Неизменно любящий Вас, с уважением постоянным

Е. Вахтангов.

Не откажите передать привет опереточной группе, с которой я занимался[[273]](#footnote-274).

### Из записной тетради

(1921 г., без даты)

Прочесть в Первой студии лекции

1. О сценическом ритме.

2. О театральной пластике (скульптура).

3. О жесте и о руках в частности.

4. О сценизме (ритм, пластичность, четкость, театральное общение).

5. О режиссерской архитектуре (построение пьесы).

6. О театральной форме и театральном содержании.

7. Актер — мастер, созидающий фактуру.

{333} 8. Театр есть театр. Пьеса — представление.

9. Искусство представления — мастерство игры.

10. Сквозное действие театрального представления.

11. Мысль, слово, фраза, кусок роли.

Необходимые элементы театра: пьеса — предлог для представления; актер — мастер, вооруженный внутренней и внешней техникой; режиссер — ваятель театрального представления; сценическая площадка — место действия; художник, музыкант — сотрудники режиссера.

12. Каждый род представления требует своей формы площадок:

1) Шекспир,

2) Мольер,

3) Гоцци,

4) Островский и т. д.

### Из дневника

Всехсвятский санаторий,  
26 марта 1921 г.

Бытовой театр должен умереть. «Характерные» актеры больше не нужны. Все, имеющие способность к характерности должны почувствовать трагизм (даже комики) любой характерной роли и должны научиться выявлять себя гротескно.

Гротеск — трагический, комический.

Думаю о Мейерхольде. Какой гениальный режиссер, самый большой из доселе бывших и существующих. Каждая его постановка — это новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление.

Все натуралисты равны друг другу, и постановку одного можно принять за постановку другого. Мейерхольд самобытен. В тех работах, где он, ощущая подлинную театральность, не опирается на авторитет книг, где он интуитивно, а не путем реконструкции исторических планов и форм театра ищет эти планы и формы у себя. […] он почти гениален […]

Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему. Мейерхольд выше Рейнгардта, выше Фукса, выше Крэга и Аппиа. […]

И Немирович и Станиславский знают, благодаря громадной практике, актера. Мейерхольд совсем не знает. Мейерхольд не умеет вызвать в актере нужную эмоцию, нужный ритм, необходимую театральность. Это умеют сделать Немирович и {334} Станиславский — вернее, Немирович умеет только разобрать роль и пьесу психологически и вызвать у актера то или другое переживание. А Станиславский, плохо разбираясь в психологии, строит ее интуитивно (иногда гораздо выше и тоньше, чем Немирович). Идеально знает актера — с головы до ног, от кишок до кожи, от мысли до духа. […] Он мастер на образы и неожиданные приспособления действующих лиц. Но совсем не мастер форм театрального представления. […]

Личность Константина Сергеевича, его беззаветное увлечение и чистота создают к нему безграничное уважение. Я не знаю ни одного человека, который относился бы к нему без почтения. Но почему он один? Почему работать с ним никому, кроме совсем, совсем молодых, неинтересно и неувлекательно[[274]](#footnote-275)?

[…] Таиров, безусловно, талантливый человек. Абсолютно не знает актера. Ему необходимы ученики Художественного театра. Он никогда не создаст театра вечности… Но у него есть чувство формы, правда, банальной и крикливой. Ему недоступен дух человека — глубоко трагическое и глубоко комическое ему недоступно. Его театр […] пошлость (всякая мода — пошлость, пока она не прошла). Художественный театр хоть можно взять под стеклянный колпак и показывать, как музейную вещь. А Камерный, ежегодно меняющий моду, естественно, останется пошлостью.

Малый театр — старомодный. Он мил, как всякая бабушка в чепце и в строгом платье из черного стекляруса и в прюнелевых туфлях, когда уже носят трико, высокие ботинки и короткую шелковую рубаху с карманами. Его наивная убежденность в святости своей миссии — пробуждать добрые чувства современников — вместится под музейным колпаком по праву: грех снять с умершей бабушки ее прюнель и надеть ей в гроб высокие башмаки. Камерный театр когда-нибудь станет противной и выряженной, подмалеванной и разодетой по последней моде старой кокоткой.

Все театры ближайшего будущего будут построены в основном так, как давно предчувствовал Мейерхольд. Мейерхольд {335} гениален. И мне больно, что этого никто не знает… Я никогда ему не подражал и подражать не буду. […] я сам, за год до того, как Станиславский стал говорить о ритме и пластичности, дошел до чувства ритма, познал, что такое выразительная пластика, что такое внимание публики, что такое сценизм, скульптурность, статуарность, динамика, жест, театральность, сценическая площадка и пр., и пр. Сегодня перечел книгу Мейерхольда «О театре» и… обомлел. Те же мысли и слова, только прекрасно и понятно сказанные. Я не умею так говорить, не знаю столько, но чувствую, что интуиция у меня лучше, чем у Мейерхольда. Ему нужно изучать эпоху, чтобы понять ее дух, — я по двум-трем пустым намекам почему-то ясно и ярко чувствую этот дух и всегда почти безошибочно могу рассказать даже детали жизни века, общества, касты, привычки, законы, одежду и пр.

У Мейерхольда поразительное чувство пьесы. Он быстро разрешает ее в том или другом плане. И план всегда таков, что им можно разрешить ряд однородных пьес. […]

Пусть умрет натурализм в театре!

О, как можно ставить Островского, Гоголя, Чехова!

У меня сейчас порыв встать и бежать сказать о том, что у меня зародилось.

Я хочу поставить «Чайку». Театрально. Так, как у Чехова.

Я хочу поставить «Пир во время чумы» и «Свадьбу» Чехова в один спектакль. В «Свадьбе» есть «Пир во время чумы». Эти, зачумленные уже, не знают, что чума прошла, что человечество раскрепощается, что не нужно генералов на свадьбу.

У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется — это не лирика. Это или Пошлость, или Подвиг. Ни Пошлость, ни Подвиг никогда не были лирикой. И у Пошлости, и у Подвига свои трагические маски. А вот лирика бывала пошлостью.

Устал.

### Вл. И. Немирович-Данченко Из речи на торжественном вечере памяти Е. Б. Вахтангова[[275]](#footnote-276)

[…] Касаясь вопроса о том, куда вела и направляла деятельность Вахтангова как режиссера, должен столкнуться с утверждением о том, что Вахтангов оторвался от Художественного театра, или что если он не оторвался, {336} то должен был оторваться и т. д. Я не хочу подробно об этом говорить сейчас, хотя эта тема очень богатая, но это несвоевременно было бы для настоящего вечера. Кроме того, тут неверная терминология, и часто только из-за слов идут споры и расхождения, и мне кажется, что если остановиться, подумать, то люди сойдутся во многом, поймут.

Как я уже имел случай высказываться в заметках и в интервью, помимо того, что я имел этому доказательства в заявлениях от самого Евгения Богратионовича и от лиц, хорошо знающих его, Вахтангов в своем творчестве не стремился оторваться от Художественного театра, от того, что называется традициями Художественного театра в общем, но он оторвался от худых традиций Художественного театра. Несомненно, что от худых традиций он оторвался.

Что это за традиции? Это тот натурализм, от которого Художественный театр сам хочет оторваться и над чем работают многие из нас, искренне желающие избавиться от плохих традиций.

И вот этот натурализм, я бы сказал, сорный, нудный, может быть надоедающим, как может надоесть обстановка, даже великолепная, художественная, если ее поставить натуралистически, — комната сразу станет скучной. Вот от этого Вахтангов отрывался с какой-то стихийной стремительностью, он уходил как можно дальше от этого, был независим, не раболепствовал…

[…] Все второстепенные традиции Вахтангов отбрасывал, но он оставил самые главные и даже углубил их. В Художественном театре по крайней мере теоретически, потому что практически не всегда это удавалось провести, проводилась та мысль, что каждая пьеса требует своего особого подхода. Нельзя ставить «Бранда» так, как ставились чеховские пьесы, нельзя ставить Достоевского так, как ставился Ибсен. Тут должен быть новый подход. Если бы я подошел к Ибсену так, как к Чехову, то меня надо отодвинуть, отставить. Так же и актеры должны были подходить совершенно свободно к новой роли.

Этот принцип всегда проводился в Художественном театре, то есть тот, что каждая пьеса должна создаваться по-новому, если мы хотим, чтобы не было повторения предыдущей техники, и каждая пьеса должна быть новым рождением для актера. И тут Вахтангов не отошел от этой градации и даже еще более углубил ее, чем в Художественном театре. Он также говорил, что каждая пьеса должна иметь совершенно новый подход.

[…] Для Художественного театра потеря такого режиссера, как Е. Б. Вахтангов, громадна. Художественному театру казалось, что вот есть Станиславский, есть Немирович, налаживается деятельность Лужского как режиссера, а потом будут еще и еще. Но новые приходили и уходили, почему — оставалось неизвестным. И Сулержицкий, который много дал, скоро исчез. Затем пришел первый. Настоящий, который мог бы сказать: «Я знаю дверь к запертому театру, у меня есть ключи к этим дверям, я распахну их»…

{337} […] Вот почему Художественный театр со смертью Вахтангова несет огромную потерю и чем ее возместить — неизвестно. Потеря для Художественного театра настолько резка и близка, что все его ближайшие планы перевернуты.

### Б. Захава О творческом методе Театра им. Вахтангова[[276]](#footnote-277)

Несомненно, что творческий метод вахтанговского театра корнями своими уходит в систему К. С. Станиславского, в творческий метод Художественного театра. Отсюда выросло творчество самого Вахтангова, на этой же основе он воспитал и своих учеников.

Но несомненно также и то, что в результате перелома в творческом пути Вахтангова, наступившего под влиянием Октябрьской революции, определившей собой новый этап в его творчестве, Вахтангов стал в достаточной степени в определенную оппозицию по отношению к творческим воззрениям К. С. Станиславского. Станиславский, с точки зрения Вахтангова, «пришел к ложной формуле: “Зритель должен забыть, что он в театре”». «Это привело его в тупик, в трагический тупик», — говорил Вахтангов в одной из предсмертных бесед с учениками.

И этой […] формуле Станиславского Вахтангов противопоставляет свою собственную формулу, и эта формула гласит: «Зритель ни на секунду не должен забывать, что он в театре». Разумеется, что творческий метод театра, который стремится, чтобы зритель забыл, что он в театре, и творческий метод театра, который хочет, чтобы зритель ежесекундно помнил об этом — не может быть одним и тем же.

Однако мы знаем, что Вахтангов и после приведенных высказываний, несмотря на, казалось бы, диаметральную противоположность своих новых творческих позиций по отношению к установкам К. С. Станиславского, продолжает как в своей творческой практике, так и в педагогической работе пользоваться приемами и методами системы Станиславского. Что это — непоследовательность? Разлад между словом и делом? Нет. Сущность не в этом.

Сущность в том, что вахтанговское отношение к творческим позициям Станиславского, хотя и резкое, но отнюдь не «голое», не «скептическое», а такое, которое устанавливает связь и имеет в виду «удержание положительного».

### **{****338}** А. Дикий Режиссер и театр[[277]](#footnote-278)

[…] Художественный театр ставил Достоевского и Чехова и многих других, стоящих между этими двумя художниками. Созданный театром Станиславского стиль — есть стиль фотографической эмоциональности, психологизма и эмоционального натурализма. Вахтангов отправился на собственный риск и страх на поиски новых театральных форм на базе этих плодотворных мхатовских приемов.

До него, в предвоенные годы, и Комиссаржевская, и Евреинов, и Мейерхольд, вопия о «сумерках театра», выражали этим скорее свою горячую и честную природу художников, чем свое умение и готовность вести театральный корабль по застойным волнам предреволюционной эпохи У них не хватило прозорливости, чтобы в окружающих их предрассветных сумерках, которые им казались сумерками конца века, густых сумерках психоаналитического театра провидеть грядущие перспективы. Вахтангов эти перспективы своим внутренним зрением художника-революционера постигал. Ибо он, и никто другой, был в наши годы подлинным и бесстрашным революционером и экспериментатором на русском театре.

Он хотел развернуть перед уже застоявшимся коллективом МХТ все безграничное разнообразие еще не изведанных театральных возможностей. Своими студийными и полустудийными опытами он им как бы говорил: «Вот перед Вами хризолит, вот рубин, вот редкостный и драгоценный лунный камень, вот агат». А те отвечали ему: «А мы, Евгений Богратионович, в сущности, премного довольны и тем, что есть». Вахтангов очень часто брался за театральную интерпретацию драматургически слабых пьес, ибо самое главное для театра, считал он, — это не пьеса, а то, что из нее делают режиссер и актеры, то есть театр. Отсюда и его «Усадьба Ланиных» (Мансуровская студия), и «Гадибук», и «Архангел Михаил» Н. Н. Бромлей в Первой студии МХТ.

Но у Вахтангова его идеи, находки его бесстрашного и честного режиссерского темперамента не откристаллизовались еще в ясную и стройную творческую систему. Он говорил: «Я ненавижу МХТ (так, впрочем, всегда утверждают страстные любовники по отношению к объекту своей любви); я устал работать с учениками, мне нужны зрелые мастера. Но что я с ними, актерами МХТ буду делать? Там меня не послушают, там меня не поймут». А между тем именно МХТ должен был бы быть в первую очередь благодарен Вахтангову, который омолодил его организм, скрестив мхатовское мастерство со своими буйными театральными фантазиями. Это скрещение у Вахтангова дало обильное и красочное цветение в то время, как на старом стволе театра на Камергерском только изредка появлялись цветы, без красок и без аромата.

### **{****339}** Б. Захава Вахтангов[[278]](#footnote-279)

В течение последних двух лет своей жизни Вахтангов создавал как бы антитезу своим прежним творческим воззрениям. «Возвратить театр в театр», — говорил теперь тот самый Вахтангов, который, начиная свою театральную деятельность, мечтал «изгнать из театра театр».

Вместо творческих радостей «для себя» — широкая дорога большого, подлинно народного искусства; вместо лозунга «изгнать из пьесы актера» — стремление утвердить актера как мастера; вместо «каждый раз новых приспособлений» — точный рисунок и вычеканенная форма. Словом, такое впечатление, как будто бы все наоборот.

Между тем это не совсем так. Самое главное осталось незыблемым. Стремясь реализовать свои новые взгляды, Вахтангов не зачеркнул того основного, чему он научился в Художественном театре, а именно: способности создавать на сцене органическую жизнь, вызывать в актерах живую правду человеческого чувства или, как любил выражаться Станиславский, создавать подлинную «жизнь человеческого духа роли». Поэтому какова бы ни была форма поставленных Вахтанговым спектаклей и как бы ни была далека манера актерской игры в этих спектаклях от жизненной повседневности, зритель всегда видел перед собой не мертвые театральные маски, а живые образы, которые мыслили, чувствовали и действовали, оправдывая и наполняя внешнюю форму определенным внутренним содержанием. Свою задачу возрождения театральности Вахтангов осуществлял на основе той живой правды актерских переживаний, которую Художественный театр утвердил как *незыблемую основу театрального искусства*.

Провозгласив ряд новых лозунгов (театральность, форма, внешняя техника, мастерство, ритм, пластика и т. д.), Вахтангов тотчас же приступил к их практическому осуществлению, но, проводя их в жизнь, не переставал в то же время пользоваться в своей практической деятельности и тем, чему научился у своих учителей. Он показал нам блестящий пример того, каким образом следует осуществлять лозунг о практическом овладении культурным наследством. Он двигался вперед, не теряя по дороге ничего подлинно ценного из того багажа, с которым отправился в это путешествие по новым, не исследованным еще путям. И он имел полную возможность убедиться, что не напрасно захватил с собой этот драгоценный груз, неоднократно спасавший его от различных опасностей. Это и обеспечило ему в конечном счете ряд блестящих побед.

{340} 22 марта 1921 г.

### «Эрик XIV»[[279]](#footnote-280)

Эрик… Бедный Эрик. Он пылкий поэт, острый математик, чуткий художник, необузданный фантазер — обречен быть королем. Честолюбие короля зовет его протянуть руку через море к Елизавете Английской, сердце которой занято графом Лейстером. И рядом ищущая выхода мятежная душа художника приводит его в таверну «Сизый голубь», где он встречает дочь простого солдата, сердце которой занято прапорщиком Максом. Ему нужен друг, он ищет его среди знати и приближает к себе аристократа Юлленшерна, ибо это «человек прежде всего». И рядом, в той же таверне «Сизый голубь» обретает гуляку Персона, «негодяя, который кончит на виселице», и делает своим советником, ибо «он друг, он брат, он хороший человек».

Разослав приглашения всей придворной знати на свадебную церемонию, он лично приглашает и солдата Монса с его бедными родственниками. Знать отказывается, и он велит послать на площади и улицы, велит созвать нищих с водосточной канавы и уличных развратниц из кабака.

Совсем как евангельский царь.

Но вот он бьет их ногами и клеймит «сволочью». Когда же Юлленшерн хочет остановить чрезмерно разгулявшийся народ, он — милостивый — не позволяет трогать «этих детей». Пусть они веселятся. Он, женатый, задумывается: «На ком же мне жениться?» Он просит Персона быть советником в государственных делах, ставит его всесильным прокуратором, но если Персон даст ему почувствовать вожжи, он «сбросит его». Он, смирившийся, венчается с дочерью солдата и тут же, сейчас же после венца, пришедший в ярость от поступка дворян, кричит ей, простершей к нему успокаивающие руки: «Убирайся в ад!» «Надо поступать не в ущерб закону и праву», «я не хочу убивать с тех пор, как со мной мои дети», «война всегда бесчеловечна», «что говорит по этому случаю закон», — вот его слова на каждом шагу его страшной жизни. И сейчас же без колебаний он подкупает, предлагает убийство, зовет палача, даже, отстранив его, сам берет меч, идет убивать и убивает. Обвиняя дворян в измене, он созывает совет государственных чинов и передает ему дело. Персон добивается обвинения дворян. А Эрик уже оповестил страну о том, что он помиловал их.

Эрик — человек, родившийся для несчастья.

{341} Эрик создает, чтобы разрушить.

Между омертвевшим миром бледнолицых и бескровных придворных и миром живых и простых людей мечется он, страстно жаждущий покоя, и нет ему, обреченному, места. Смерть и жизнь зажали его в тиски неумолимого.

Он, настроенный раздавать дары, отказывается от польской принцессы и разрешает свататься к ней брату Иоанну. И через несколько минут велит догнать Иоанна, «схватить его живым или мертвым, отрубить ему руки и ноги, если будет сопротивляться».

То гневный, то нежный, то высокомерный, то простой, то протестующий, то покорный, верящий в бога и в сатану, то безрассудно несправедливый, то безрассудно милостивый, то гениально сообразительный, то беспомощный до улыбки и растерянный, то молниеносно решительный, то медлительный и сомневающийся.

Бог и ад, огонь и вода. Господин и раб — он, сотканный из контрастов, стиснутый контрастами жизни и смерти, неотвратимо должен сам уничтожить себя. И он погибает.

Простой народ вспоминает притчу о евангельском царе, придворные трубы играют траурный марш, церемониймейстер относит оставленные Эриком регалии — корону, мантию, державу и скипетр — Следующему, и этот Следующий в ритм похоронной музыки идет на трон.

Но за троном стоит уже палач. Королевская власть, в существе своем несущая противоречие себе, рано или поздно погибнет. Обречена и она.

Стрелы в короне, стрелы на мече, стрелы на одеждах, на лицах, на стенах.

Студия Художественного театра, остановившись на пьесе Стриндберга (интерес к которому в Германии вырос до «культа», по сообщению «Культуры театра»), поставила себе задачей дать театральное представление, в котором внутреннее содержание оправдало бы форму, далекую от исторической правды. Преломление всех положений пьесы — внешних и внутренних — шло от современности.

И тема пьесы, и манера игры (мир мертвый — придворные — монументальность, статуарность, лаконичность; мир живой — Монс, Карин, Макс — темперамент и детали), и отвлеченный от всех существующих манер стиль декораций и костюмов — все продиктовано чувством современности.

Это опыт Студии в поисках сценических, театральных форм для сценического содержания (искусства переживания). До сих пор Студия, верная учению К. С. Станиславского, упорно Добивалась овладения мастерством переживания. Теперь, верная учению К. С. Станиславского, ищущему выразительных форм и указавшему средства (дыхание, звук, слово, фраза, {342} мысль, жест, тело, пластичность, ритм — все в особом, театральном смысле, имеющем внутреннее, от самой природы идущее обоснование), теперь Студия вступает в период искания театральных форм. Это первый опыт. Опыт, к которому направили наши дни — дни Революции.

### Ю. Соболев. Первая студия МХТ. «Эрик XIV»[[280]](#footnote-281)

Когда раздвинулся знакомый занавес Студии, показалось на минуту, что начался спектакль Камерного театра, — настолько, на первый взгляд, был схож тот декоративный фон, на котором предстояло быть разыгранным «Эрику XIV» — с тем обычным для Камерного театра условным, или, как его называли раньше, неореалистическим фоном, который был создан А. Я. Таировым и работавшими с ним художниками.

Подумалось, что Студия сдвинулась с мертвой точки — от излюбленных ею «углов» и «сукон», придя к каким-то новым достижениям.

Но при ближайшем внимательном рассмотрении это подобие Камерному театру начало исчезать. Несомненно, *нечто* было взято от тех декоративных построений, которые вместе с футуристами и их эпигонами пришли на ту сцену, на подмостках которой были сыграны «Саломея» и «Король Арлекин», «Фамира Кифаред» и «Обмен». […] Это «*нечто*» было в условности декорации, в ее построениях, намекающих, правда, робко, на кубы, в попытке изломать плоскость подмостков и разрешить проблему сценической площадки. Но декоратор не пошел дальше намеков, а режиссер не был последовательным в своем революционном новаторстве, — говорю революционном, ибо даже сочувственный кивок на «футуризм» — революция в традициях академического стиля, а ведь Студия — *театр академический*.

Не был режиссер последовательным и потому, что дав для картин, изображающих королевские покои, условную — *не бытовую* — декорацию, он для картин, происходящих вне дворца, сохранил старый студийный прием пользоваться декорацией бытовой.

Дальше: захотев изломать сцену, построив на ней ступени и возвышающиеся площадки, он в сущности ими не воспользовался, так как все свои мизансцены сложил, не прибегая к ним, *вне их*.

Еще: будучи, хотя и робко, новатором в работе над декоративным фоном, удачно, например, разрешив проблему пространства, — дав на крохотной сцене иллюзию простора, смело пользуясь светом, — режиссер в то же время во всех остальных приемах компоновки спектакля держался все тех же канонизированных Студией методов: актеров одел и загримировал, точно сообразуясь с историей и бытом. Получился явный диссонанс: обстановка почти условна, а костюмы реальны и выдержаны в стиле эпохи.

И затем, самый, конечно, важный грех, естественный для той нерешительной половинчатости, на который вступил режиссер Е. Б. Вахтангов, — это грех *толкования* пьесы. Правда, и в этом моменте есть нечто для Студии новое. Это окажется неожиданностью для защитников {343} абсолютной «девственной» чистоты авторского текста, Студия — *академическая студия* — произвольно изменила авторский текст, переработав весь финал пьесы, и кажется, чуть ли не дописав его за Стриндберга… Но и это, уже явно революционное посягательство, кажется в общем плане спектакля едва ли не случайным. *Конец* пьесы приписан, сделан сценичнее, чем он был у автора, — отеатрален, а вот вся пьеса в общем и в целом трактована *не театра ради*, не во имя ценностей театральных, а так, как трактует Студия решительно все, что она играет, будь то Шекспир или автор «Потопа», Гауптман или Словацкий; трактует, сообразуясь не с законами театра, о которых писал еще Пушкин, а с теми законами «системы», которая желает помочь актеру, играющему и Диккенса и Шекспира, создать как бы идеально средние человеческие чувствования.

Борьба со штампом приводит в конце концов к тому же штампу: герои Словацкого, Стриндберга и кого хотите выходят внутренне удивительно друг с другом схожими, — и вы не отличите, где кончается, скажем, Мальволио «Двенадцатой ночи» и где начинается дьячок из чеховской «Ведьмы».

И в таком плане разрабатывается Студией каждая играемая ею пьеса. Вот идет сейчас «Эрик». Афиша называет это пьесой Стриндберга. Не знаю, так ли на самом деле называет ее сам автор, но что по внутреннему своему тону *пьеса* настоящая *трагедия*, это не подлежит сомнению. Трагедия — по огромному охвату страстей, скрещивающихся в ряде столкновений ряда действующих лиц, — трагедия по глубокому замыслу представить не только личную драму короля Эрика, но и потрясающую трагедию *власти вообще*.

Но трагедия не по плечу театру, создающему тип «идеального среднего», очень человечного, но отнюдь не героического, что ведь всегда сверхчеловечно, а потому пьеса Стриндберга в толковании режиссера и актеров Студии пребывает в плоскости показа личной душевной драмы короля, который, однако, страдает и переживает свою драму вовсе не как Эрик XIV Скандинавский, — а как тот собирательный средний человек, который носит в себе черты и Мальволио, и дьячка, и рыбака из «Гибели “Надежды”», и биржевика из «Потопа»…

И во всем остальном и у всех остальных то же самое. И потому та трагедия разложения власти и угнетения народа, которая намечена Стриндбергом — она не охвачена театром и исполнителями не нащупана. Отсюда и то естественное недоумение, которое невольно овладевает зрителями, когда они в последней картине вдруг сталкиваются с народом, который при смене правительства ведет себя в сущности так же, как «безмолвствующий» народ пушкинского «Бориса».

Но вся эта вторая сущность пьесы, та, которая лежит и дальше, и глубже личной трагедии короля, сущность, могущая вполне оправдать появление в современном репертуаре пьесы Стриндберга, — она не проявлена, она запрятана под спудом отлично, правдиво и верно, но мелко и отнюдь не театрально найденных исполнителями «человеческих» штрихов и штришков, тончиков и приемов.

{344} А между тем, если эта, таящаяся в самой социальной природе пьесы сущность не обнаружена, не освобождена, не вознесена на театральные подмостки, — то что же остается? Растянутая, плохо монтированная, сценически бледная пьеса, изображающая душевные потрясения Эрика XIV, психически больного короля, — причудливую смесь царя Федора и Павла.

Остается «бедный Эрик», и изображению болезни этого Эрика посвящен весь спектакль. Его герой, конечно, Чехов — Эрик. Но это герой не театра, а клиники, ибо то, что изображает Чехов, а изображает, — нет, точнее сказать, *переживает*, — он превосходно, это, конечно, прежде всего есть изображение, изумительно верное, душевного заболевания. Замечательный грим — смелый и даже несколько не реальный, *не бытовой*, первое, что бросается в глаза и что заставляет внимательно насторожиться и ожидать, что вот сейчас и начнется театр. Но театра нет. Есть «Палата № 6» — клиника для душевнобольных.

Сделано это в смысле техническом безукоризненно, почувствовано это до жути глубоко. Говорю до жути, ибо безумные вспышки «бедного Эрика» болезненно и жутко отдаются в душе зрителя. Но точность и четкость клинического рисунка (о, как губительны такие опыты для души актера!) заслоняют внутреннюю сущность этого же самого Эрика. Ведь не только по истории знаем мы о нем, что, страдая навязчивыми идеями, был он все же человеком ярким, умным и даровитым, талантливым писателем между прочим, — и сама пьеса дает нам материал для суждения о нем не только как о безумце.

У Стриндберга Эрик последней картины это тот «рыцарь бедный», о котором в русской поэзии так проникновенно говорил Пушкин. Рыцарь бедный, просветленный, в безумии своем ставший мудрым сердцем, познавший покаяние и гордо встретивший свою гибель. Но всечеловеческого, не возвышающегося над изображением «палаты № 6» Чехов не дает. Запоминается, и если хотите, потрясает ужасом, безумец. Только два момента на мгновение озаряют иным, подлинно духовным светом эту клиническую темноту: момент, когда перебирает Эрик детские игрушки, и тот момент, когда он в отчаянии и ужасе кричит о страшной участи, ожидающей детей его, взятых заложниками.

Запоминается и движение Чехова в последней картине, когда он сбрасывает с себя тяжелый королевский наряд, и черное, словно иноческое платье рисует тонкий, почти юношеский стан Эрика, добровольно пьющего губительную отраву.

Но такие моменты — они уже иной окраски, а ее слишком немного, чтобы заслонить тот желтый отблеск клинически точно изображенного безумия, который лежит на всем этом ярком, сильном, но не от театра и не для театра, исполнении.

В плане обычного для Студии психологизма трактованы остальные роли. У одних это выходит глубже, а потому и сильнее (в особенности, конечно, у Б. Сушкевиче, играющего Персона — амальгаму из шута, Мефистофеля, мудреца и подлеца), у других мельче, а потому и фальшивее. Есть и просто слабые, уязвимые места ансамбля. Укажу на палача (В. Готовцев), который словно выскочил из «театра ужасов», причем он пугает, {345} а никому не страшно. Напротив, все улыбаются. Укажу на солдата Монса — А. Бондарева — по тону совершеннейшего Фламбо из недоброй памяти «Орленка».

Особое в оценке исполнителей место занимают двое: Дейкун и Серов. Дейкун, играющая Карин, возлюбленную Эрика, требует особого упоминания благодаря тому душевно-ясному и чистому рисунку женственности, который она дает, причем рисунок сделан, разумеется, по тому же психологическому методу переживания, но выполнен тонко и глубоко. Серов — герцог Иоанн Рыжебородый — резко выпадает из общего ансамбля по той рельефной театральности (я бы даже сказал — гротеску, не грубому, но четко намеченному), которого так вообще недостает во всем спектакле, спектакле (признаем это все же), делающем первую робкую попытку приблизить Студию сперва хотя бы внешней формой к новым путям.

### Федор Чужой. Московские письма. «Эрик XIV» (Первая студия Московского Художественного театра)[[281]](#footnote-282)

Историческая пьеса Августа Стриндберга, малосодержательная, как и большинство его сценических произведений, к тому же незаконченная — посредственный материал для театральной работы, даже в наше время отсутствия репертуара.

Быть может, артиста М. А. Чехова заинтересовала роль полусумасшедшего Эрика (а это вернее всего), быть может, пьеса Стриндберга привлекла студию заманчивой работой над историческим материалом — но как бы там ни было, выбор неудачен: драма полоумного короля, заключающаяся в том, что он тиранит и других и себя, пока его не столкнули с престола, — и мало для нас интересна, и не особенно сценична.

Самое примечательное в новой работе Студии Художественного театра — постановка Е. Б. Вахтангова и декорации Игн. Нивинского.

Пьеса трактована и осуществлена в несколько новом *для Студии* плане режиссером Вахтанговым, который упорно ищет новых путей, отказываясь от натурализма театра Станиславского.

Особенно чувствуется это в декорациях Игн. Нивинского. Еще с первого акта огромные, золотистые, резко угловатые молнии на черном фоне заднего плана предвещают трагическую развязку; в обстановку четвертого акта входит куб («что это: Московский Камерный? Экстер, Фердинандов?» «Нет, нет — *Студия Московского Художественного*!»), а впечатление колонны достигается усеченной призмой, в которую упирается опрокинутая пирамида.

Сценическая площадка изломана, в зависимости от чего mise-en-scène чужды бытовой схеме.

Герой пьесы Эрик XIV — М. А. Чехов с большим увлечением ведет свою роль, с которой свыкся до того (более полугода работы!), что в некоторых местах (даже в условности) буквально живет на сцене; сильно {348} драматические моменты проводятся им однообразно, преимущественно на голосовых средствах, и только в низших тонах артист дает театральное выражение страданиям мятущейся души.

Друг Эрика Иеран Персон — в исполнении знакомого Петербургу по гастролям Студии и по постановке «Разбойников» в Большом Драматическом театре Б. М. Сушкевича — своим образом человека огромной воли, большого ума и безжалостного характера часто отодвигал немощную фигуру короля на второй план.

Четвертый акт, незаконченный у Стриндберга и сделанный Вахтанговым, развивается не совсем естественно с точки зрения сюжета и с некоторыми погрешностями со стороны театральной; чрезмерно явственные шумы толпы, которые два раза внезапно умолкают и также внезапно начинаются, как бы предупреждая, что сейчас будет диалог и что диалог окончен; продолжительная предсмертная беседа Эрика с Иераном после отравления, напоминающая развязку в мещанской трагедии Шиллера, недостаточно театральная толпа и некоторые другие детали говорят о неполной законченности работы.

При всем этом постановка «Эрика XIV» в Студии имеет несомненное значение, — и в первую очередь как отказ от фетишизма достижений Московского Художественного театра и вступление на путь искания новых театральных форм.

### Юрий Анненков. «Единственная точка зрения»[[282]](#footnote-283)

Разумеется, из трех спектаклей, показанных Петербургу в этот приезд Московской Студией, наименее удачна последняя работа «Король Эрик XIV». Впрочем, я не сомневаюсь также и в том, что именно эта постановка породит наибольшее количество толков и восторженных отзывов. Такова обычная психология зрителя: дерзкое откровение начинающего театра, как бы значительно оно ни было, вызывает, в лучшем случае, порицание, а даже самая очевидная ошибка театра уже признанного и канонизированного вызывает восторг.

Студия Московского Художественного театра никогда не хватала звезд с неба, не пыталась дерзновенно провозгласить новое, ею впервые открытое слово; она трудолюбиво, послушно и упорно развивала традиции своего великого учителя и потому была канонизирована в первый же час своего рождения.

И вот, в 21‑м году, повинуясь общему сдвигу, она взлетела с невидимого трамплина и упала в объятия Таирова.

Чтобы мне ни говорили об особенностях постановки «Эрика», для меня остается непреложным одно: эклектизм московской Студии. Все это — и кубизированные гримы, и деревянные голоса, и застывшие позы — мы уже не раз видали у Комиссаржевского, у Мейерхольда и в Камерном. Декорации к «Эрику» с барочно-футуристической лепной орнаментикой точно взяты напрокат у Жоржа Якулова. Постоянная схема первого {349} плана в одинаковой мере свойственна каждому условному театру. Костюмы, за редкими исключениями, просто плохи: голубые одежды придворных и весь облик палача выпадают из общего тона и режут глаз откровенным безвкусием. Платье Карин неожиданно заимствовано из этнографического альбома.

Исключение составляют: великолепная в своей цельности яркая фигура вдовствующей королевы (Бирман) и совершенно необычайный, прекрасный и гармоничный до жути, почти сверхъестественный по совершенству образ Эрика — Чехова. Подобного грима я не видел *никогда*. Он поражает и потрясает при первом же появлении короля.

Не знаю, продиктован ли этот грим постановщиком пьесы, но думаю, что он целиком исходит от исполнителя. В лице Эрика, с огромными врубелевскими глазами, нет ничего кубического, кроме зигзага левой брови, — оно ровное, и бледное, но рядом с ним бледнеют даже самые цветистые гримы партнеров.

Игра Чехова столь же совершенна, как и его внешность. Эрик Чехова незабываем. Творческий диапазон Чехова изумителен. От Калеба через Эрика и Хлестакова амплитуда колебания чеховского таланта. Лучший актер современной России. Ни Монахов, ни Юрьев, ни даже Качалов не в состоянии дать того, чего достигает Чехов. Хороши Подгорный[[283]](#footnote-284) и Сушкевич, но Сушкевич точь‑в‑точь такой же, что и в «Потопе»: та же согбенная фигура, тот же наклон головы и те же интонации разбогатевшего parvenu.

Пьеса «Эрик XIV» — далеко не лучшее творение Стриндберга. Тема безумного короля банальна и заезжена, как торцы на Литейной.

Постановка «Эрика» — грубая ошибка Студии, она не эволюционизировала, не шагнула вперед, по своему пути, а просто перешла на соседний…

### С. Бирман Судьба таланта[[284]](#footnote-285)

Парадоксально прозвучала в театральном мире постановка Вахтангова «Эрик XIV», вызвав восхищение и отрицание, признание и яростный отпор. Это признак нового. […]

Вахтангов не был твердокаменным, он тяжело переносил порицание и насмешки. И все же натура человека, разведывающего новые пути, гнала его по непроторенным дорогам. […]

Когда Вахтангов пригласил художника Игнатия Нивинского, не признававшего бытовизма, разве не хохотали над эскизами декораций некоторые из будущих исполнителей?

И до сих пор кое-кто из театральных судей отвергает ценность этой {350} вахтанговской постановки: форму спектакля считают «плащом», то есть чем-то накинутым сверху, а не воплощением мысли произведения.

Но на деле в часы спектакля зрители принимали его горячо. Горячо было признание, жгуче отрицание, а это значит, что спектакль был живой. Форма была «плотью мысли» драматурга Стриндберга, режиссера Вахтангова, актеров-исполнителей, а мысль — смертный приговор абсолютизму — была «душой жизни» спектакля.

Спектакль «Эрик XIV» говорил о том, что народ — единственно живой, но что он обезличен знатью — мертвецами в парчовых одеяниях, что его священное достоинство поругано безумным монархом.

Вахтангов любил ясность мысли и, как скульптор, ощущал форму. В «Эрике» ему удалось достичь единства глубокого содержания с острейшей формой. […]

Помню, что волнение не покидало нас, исполнителей, во все время репетиций и в дни спектаклей. В особенности взволнован был сам Вахтангов.

Началась репетиционная работа: читали пьесу по картинам. Вахтангов перед началом и во время чтения много говорил, вернее, мечтал вслух, а мы слушали его. Наверное, какие-то «заветные» слова перелетали от Вахтангова к нам и будили наше воображение. […]

Прежде чем начать читать свою роль, я вдруг зашуршала по паркету подошвами туфель:

— Правда, королева вот так ходит по длинным коридорам дворца? Она скользит? — обратилась я к Вахтангову. Он с этим согласился.

«Шуршание» так понравилось всем, что потом, на репетициях Чехов часто просил меня: «Будь добра, пошурши».

Мы, исполнители спектакля, не нуждались в режиссерском администрировании: Вахтангов организовывал спектакль своей целеустремленной творческой волей, своей художнической мечтой.

[…] Самое волнующее и до сих пор живое впечатление осталось от работы Вахтангова с Михаилом Чеховым — исполнителем Эрика. […]

Чехов — артист, выходящий из ряда вон, огромный по своим достоинствам и недостаткам. Как можно, говоря о Вахтангове, не сказать об «Эрике XIV»? Как можно, вспоминая Эрика, промолчать о Чехове? Эрик XIV — герой пьесы; Чехов был героем спектакля.

Вахтангов вел репетиции тяжко больным, и подозревал характер своей болезни. Презирая грызущую боль, он обращался всем существом к радостному труду творчества. И все же плоть боролась с духом. Бывало, что репетиции прерывались. «Минутку!» — шептали губы Евгения Богратионовича… Он весь съеживался, низко клонил голову, стискивал зубы, чтобы не закричать от яростной боли. Затем он вынимал из кармана коробочку с содой, глотал щепотку и оставался на какие-то секунды неподвижным… Проходил болевой пароксизм, лицо его расправлялось, он выравнивался: «Продолжаем».

Да, это было геройство въявь. Жизнью души своей он попирал болезнь. Оставаясь в зрительном зале, он весь уходил на сцену, превращался в зрение и слух.

### **{****351}** А. Дикий Повесть о театральной юности[[285]](#footnote-286)

[…] Вахтангову виделась в «Эрике» возможность найти сценическое обобщение «трагедии королевской власти», заклеймить ее средствами театрального гротеска, показать ее обреченность в любом проявлении, в том числе обреченность «доброго короля». Эта идея была исторически несостоятельна… Королевская власть «вообще» — понятие, думается мне, абстрактное, лишенное реальных основ. Той же абстрактностью был отмечен поставленный Вахтанговым спектакль.

Борьба народа с его коронованными властителями развивалась в спектакле в форме отвлеченного противопоставления добра и зла, мира «мертвых» и мира «живых». Если на долю «живых» приходились реальность, быт или, по выражению самого Вахтангова, «темперамент и детали», то фигуры придворных представали на сцене, как застывшие сценические маски, — этим подчеркивались их «мертворожденность», призрачность, неизбежность их капитуляции под нравственным напором «живых». […] На изломанной сценической площадке, среди нагромождения кубов и выступов непонятного свойства, в хитроумных сплетениях лестниц метались бледные тени придворных с удлиненными лицами и скользящей походкой, еще усиливающей ощущение призрачности, которой был пропитан спектакль. Полоса сиреневого цвета, прорезающая лица «мертвых», дополняла их сходство с маской, была необъяснима в реалистическом плане, мешала свободе выявления чувств актеров, многие из которых были вполне способны создать яркие образы социального и исторического порядка.

[…] При всем том спектакль не порывал окончательно с правдой чувств как основой сценического поведения актера. Вахтангов требовал логики и последовательности мыслей, действий, поступков, эмоций, как от «мертвых», так и от «живых». Но это естественное для Студии стремление к внутренней психологической правде разбивалось о рифы сценической условности, во многих случаях оставалось для зрителя «вещью в себе».

Но было в этом спектакле другое, то, что шло уже от самой Студии, от ее жизненного тонуса, но не всегда сознавалось нами, с головой погруженными в профессиональные дела. Тема крушения, мыслимая Вахтанговым в социальном плане, оборачивалась в спектакле Студии затаенной скорбью о непрочности мира, о неумолимости социальных потрясений, жертвой которых становится человек. Извечный, отвлеченный характер темы, как она намечалась Вахтанговым («королевская власть, в существе своем несущая противоречие себе, рано или поздно погибнет»), декларированная им «форма, далекая от исторической правды», способствовали тем современным ассоциациям, которые нес в себе этот спектакль. Не случайно он звучал трагически, тогда как замысел Вахтангова, {352} казалось бы, наталкивал театр на интонацию обличительную и утверждающую. Это был, вопреки намерениям Вахтангова, спектакль не об окрыляющей победе народа, но о горестном положении тех, кто силой исторических свершений оказался поставленным между народом и государством. Он воспринимался как исповедь театра, еще далеко не нашедшего себя в крутых социальных сдвигах эпохи.

Душой спектакля, его внутренним обоснованием был М. Чехов в роли Эрика XIV… Мысль Вахтангова об Эрике как о человеке, «рожденном для несчастья», терзаемом «мертвыми» и «живыми» и не приставшем ни к одному из берегов, весьма отвечала личному чеховскому ощущению действительности. И потому так совершенна была игра актера, создавшего в пределах взятой темы острый, хватающий за душу образ.

### М. Чехов Путь актера[[286]](#footnote-287)

Мне пришлось готовить одновременно две большие роли: Эрика XIV с Е. Б. Вахтанговым и Хлестакова с К. С. Станиславским. Мой рабочий день делился на две части — утром я репетировал «Ревизора» в Художественном театре, днем переходил в Студию и работал над «Эриком XIV». Вахтангов каждый день спрашивал меня о ходе репетиций в Художественном театре, и я должен был рассказывать и даже показывать ему, как идет работа над Хлестаковым. Он часто смеялся и был по-видимому доволен.

Но вот настал день закрытой генеральной репетиции «Эрика». Вахтангов с несколькими товарищами сидел в зрительном зале. Раздвинулся занавес, и начался первый акт. Вахтангов не сделал мне ни одного замечания. Второй и третий акты прошли также без замечаний. Редкий случай! Я плохо понимал, что происходило на сцене. Это была первая репетиция в костюмах и гримах. Такие репетиции называются обыкновенно «адовыми». Они отличаются тем, что актеры теряют всякое самообладание, затрачивают массу ненужных сил, волнуются, нервничают и плохо играют.

По окончании репетиции я поинтересовался мнением Вахтангова, но странным образом не мог его узнать. И только после следующей репетиции мне сказали, что по окончанию предыдущей репетиции Вахтангов совершенно убитый сидел в зрительном зале. Его убила моя игра. Она была до такой степени плоха, что Вахтангов стал думать об отмене «Эрика». Было решено дать мне еще одну репетицию. Я провел ее удачнее первой, и мне открыли смысл таинственного молчания и убийственного замысла Вахтангова.

Когда перед постановкой «Эрика» в нашем художественном совете распределялись роли этой пьесы, то Вахтангов закрыл мне ладонями уши {353} и сказал громко, чтобы я мог услышать: «Я прошу дать мне возможность дублировать Чехову в роли Эрика». Ему очень хотелось сыграть эту роль, для него были сшиты костюмы, но болезнь его не позволила ему осуществить желание. Играть он любил, но играл очень мало. Репетировал он всегда интереснее, чем играл. Я помню одну из репетиций «Сверчка на печи», когда Вахтангов репетировал роль Текльтона с таким вдохновением, какого я никогда не видел в нем потом, в течение всего длинного ряда спектаклей. Может быть, он был тогда в самочувствии режиссера, *показывавшего*, как нужно играть Текльтона?

### О. Пыжова Призвание[[287]](#footnote-288)

Дружба Чехова с Вахтанговым — это не только взаимное расположение и восхищение. Они были необходимы и полезны друг другу. Через много лет, уже в Америке, Чехов своим друзьям актерам высказал странное соображение, что со смертью Вахтангова его цикл в искусстве закончился. Был ли прав Чехов? Ведь и после 1922 года он замечательно сыграл много ролей. Но есть в этих словах и доля правды. Вахтангов пристально и неутомимо искал в искусстве обобщенную, острую форму выражения. Чехов, следуя видению Вахтангова, делал все живым, плотным, неотразимым. Работая с Чеховым, Вахтангов-режиссер дразнил его фантазию, открывал новые возможности. А Чехов мог скорректировать любые поиски Вахтангова: если что-нибудь не получалось и у Чехова, значит, режиссерские искания зашли в тупик, проба — ложна…

Вахтангов любил в театре высокую меру обобщения — защищенный гением Чехова, он мог пробовать, искать, рисковать, его спектаклю не грозила бескровная стилизация. Как человек, наделенный огромной физической мощью, жаждет помериться силами с достойным противником, чтобы ощутить сладость истинной победы, так и Чехов-актер жаждал трудностей и преодолений. Этим равным по силе «противником» становилось то, что мог предложить ему Вахтангов-режиссер. Потеряв Вахтангова, а затем и Станиславского, Чехов навсегда лишился тех, кому было действительно по силам управлять его гением. Быть же самому себе режиссером он не сумел.

Когда я увидела «Эрика XIV» весной 1921 года, меня поразила новизна этого спектакля, его энергия, щедрость и постановочная определенность… Именно в этом спектакле, как никогда раньше, проявила себя та творческая взаимопредназначенность Вахтангова и Чехова, о которой я говорю. В «Эрике XIV» прекрасно играл не один Чехов. И Бирман, и Готовцев, и Серов, и Дейкун немногим уступали ему. Но Чехов был вершиной спектакля, поставленного Вахтанговым.

### **{****354}** С. Гиацинтова С памятью наедине

В Студии главным событием 1921 года был «Эрик XIV» в постановке Вахтангова. Спектакль вызывал различную реакцию — от необузданного восторга до полного неприятия… Впрочем, его необычность и талантливость признавали все, только рассматривали под разным углом зрения.

«Эриком» Вахтангов откликнулся на революцию, которую воспринял соответственно своему характеру — остро и горячо. Противники спектакля упрекали его в измене реализму Художественного театра, сторонники восхищались смелостью, новаторством. Теперь мне их споры кажутся нелепыми. Представления о реалистическом искусстве стали более гибкими, широкими. И сегодня, думаю, такой спектакль не пробудил бы мысли ни о формализме, ни о безумной творческой дерзости. Просто Вахтангов умел смотреть и идти вперед — это положение уже давно не требует доказательств.

[…] Каждый раз, возвращаясь памятью к Чехову, я не могу найти слов, отвечающих его гению. И, может быть, в большей степени это относится к страшному, странному, противоречивому образу шведского короля. Из‑под темных, начесанных на лоб и виски волос и резких от лба к углам глаз бровей с белого лица смотрели застывшие, казалось, мертвые глаза. Но в них, мгновенно чередуясь, вспыхивали воспаленная мысль, любовь, мрачная подозрительность, детская беззаботность, сердечная мука, злобная исступленность. И всегда — горькое отчаяние, непоправимое безволие, удушающее одиночество.

Но вопреки многим рецензентам, «клиника», на мой взгляд, не выходила за грань дозволенного на сцене. Что бы ни делал, как бы ни играл Чехов — это был художник, мастер, творец. И если все вокруг наполняло душу тревогой, то его Эрик олицетворял в спектакле идею обреченности — неизбежной, трагической, безысходной. Зрители рвались в театр и уходили потрясенные…

[…] В работе над «Эриком» задачи режиссуры и главного исполнителя не совпали. Вахтангова и работавшего с ним Сушкевича увлекала тема пробуждающегося народа и бессильной уже власти. А Чехов считал, что с Эриком гибнет последнее добро в окружающем его жестоком и страшном мире. Подобного конфликта достаточно, чтобы вообще погубить спектакль — только такие два таланта, как Чехов и Вахтангов, при уже вполне осложненных отношениях, но и при восторге, испытываемом друг к другу, смогли создать незабываемое сценическое творение.

**1981 г.**

### **{****355}** Н. Волков Человек, заглянувший в будущее[[288]](#footnote-289)

Вспоминаю, как на генеральной репетиции «Эрика XIV» в Первой студии мы стояли с Евгением Богратионовичем у окна, выходящего на Советскую площадь. Вахтангов был взволнован. Он расспрашивал меня, еще совсем молодого театрального критика, о том, какое впечатление произвел на меня спектакль. Впечатление было огромным. Эрика гениально играл Чехов. Он был достойным учеником своего товарища и друга.

### Л. Дейкун Из воспоминаний[[289]](#footnote-290)

Я играла жену Эрика — Карин. Все большие сцены я присутствовала на репетициях. И не было больше наслаждения, чем смотреть, как гармонично и с каким творческим увлечением занимались Вахтангов и Миша Чехов.

Женя бросал мысль, предложение, а Миша сейчас же это подхватывал и развивал. Это было настоящее сотворчество. Женя сам хотел после Чехова играть роль Эрика, и когда уже несколько раз прошел спектакль, он стал репетировать под режиссерством Миши и Сушкевича. 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». Он так и не сыграл Эрика.

[…] Необычайно ярко запомнился вечер просмотра Константином Сергеевичем Станиславским нашего спектакля «Эрик XIV».

Вахтангов настолько был неуверен в благосклонном приеме Константином Сергеевичем всего комплекса новшеств, введенных в спектакль «Эрик XIV», острой формы всего спектакля, условности декораций, костюмов, грима, трактовки образов, разрешения отдельных сцен, яркой броскости мизансцен, что в день показа Константину Сергеевичу (это был четвертый или пятый спектакль на публике) сказался больным; да и на самом деле он был уже болен, и в этот вечер его не было в Студии.

Спектакль кончился, все *мы* собрались в нашем небольшом фойе для публики. Появляется Константин Сергеевич, оглядывает нас, собравшихся участников спектакля и… его первые слова: «А где режиссер?» Кто-то робко объясняет, что Евгений Богратионович в связи с обострением болезни уехал в санаторий.

«Очень жаль», — пауза, и отчетливо, резко, как приговор, звучит: «Футуризм!» И потом опять мучительная, как удушье, пауза. Все собравшиеся, весь актерский состав «Эрика», сидят, как на эшафоте перед казнью.

{356} И вдруг, как яркое солнце сквозь грозовую тучу: «Но такой футуризм я понимаю!» И пошел ряд восхвалений режиссерскому замыслу, исполнителю заглавной роли М. Чехову, всему строю спектакля, выразительным мизансценам, яркой трактовке образов и т. д. Одним словом, спектакль был целиком принят Константином Сергеевичем и с добрыми пожеланиями самого Станиславского отправлен в дальний, дальний путь.

### В. Подгорный Отрывки воспоминаний[[290]](#footnote-291)

Постановка «Эрика» была большой победой уже вполне зрелого мастера, нашедшего свойственный ему стиль, убедительные по своей выразительности приемы работы. Не все товарищи сразу поверили в его новое на театре слово. Не все из своих замыслов он смог, благодаря этому, претворить в сценическую жизнь. Но для всех эта постановка ясно показала, что в театр пришел крупнейший художник, что ему суждено произнести новое слово, что в нем заложены огромные творческие силы.

### Из блокнота

*7 апреля 1921 г*.[[291]](#footnote-292)

В течение 10 лет Вашей сценической деятельности Вы сыграли:

1) Гитариста в «Живом трупе» (незабываемый образ). 2. Нищего в «Федоре Иоанновиче» (невиданный образ).

3) Офицера в «Горе от ума» (блестящий образ).

4) Гурмана в «Ставрогине» (хлесткий образ).

5) Еврея в «Вишневом саде» (выдающийся образ).

6) Посыльного в «Лапах жизни» (красочный образ).

7) Придворного в «Гамлете» (яркий образ).

8) Женскую роль королевы в «Гамлете» (нежный образ).

9) Сахар в «Синей птице» (утонченный образ).

10) Крафт «Мысль» (тонко-психологический образ).

11) Доктор в Мольере (стильный образ).

12. Текльтона «Сверчок» (своеобразный образ).

13) Фрэзера [«Потоп»] (образ, достойный Чехова).

14) Дантье «Гибель [“Надежды”»].

15) Нордлинга в «Потопе».

16) Шута в «Двенадцатой ночи» (изящный образ).

17) [Пастуха Филона] в «Балладине» (поэтический образ).

{357} Ровно десять лет тому назад.

Леопольд Антонович Сулержицкий представил меня К. С.

— Очень рад познакомиться, — и ушел.

А. И. Адашев, Владимир Иванович.

— Садитесь. Что вы у нас хотите делать? Садитесь. У меня даже Болеславскому нечего делать. Садитесь. Если хотите учить — учитесь сами.

Если хотите учиться, — садитесь. Я так и не сел.

После работы над «Праздником мира» К. С. сказал:

— Знакомлюсь. Очень рад.

После «Потопа»:

— Очень познакомился. Рад.

После «Росмерсхольма»:

— Очень…

После «Эрика»:

— Рад.

Никогда я не чувствовал себя так неуютно в Студии, как сегодня.

Я бродил один.

От меня отшатывались, как от зачумленного.

Я зашел в дамскую уборную.

— Уходите, уходите, — замахали на меня девушки.

Зашел в столовую.

Чехов с учениками шепчутся. Нагнулись с карандашом над бумагой.

— Женя, уйди, голубчик.

Направился в мужскую уборную.

Подгорный с Ключаревым шепчутся.

Наклонились над бумагой с карандашом.

— Вы, извините, чуть нам мешаете, — делово, на хорошей дикции сказал Подгорный.

Ушел. Сел в нашем фойе.

Чебан трудолюбиво слюнит карандаш и тяжело водит по бумаге.

— Уйди, голубчик Евгений, — пробасил он дружелюбно.

Поднялся вверх. Едва вошел на верхнюю площадку, на меня напустились Готовцев и Бондарев:

— Нельзя. Сюда нельзя.

Спустился.

Пошел в среднее фойе. 10 голосов и 20 рук.

— Уходите, уходите, сюда нельзя, — кричат барбизонцы[[292]](#footnote-293).

{358} Ушел. Сел за рояль.

Пришли Гиацинтова и М. Г. Бирман[[293]](#footnote-294).

— Женечка, уйди, милый, на минутку.

— Куда же уйду?

— Наверх иди.

Пошел на сцену.

Афонин гонит.

— Нельзя на сцену.

Стал в передней. Проходит Дейкун.

— Что же вы, Женя, стоите? Возьмите стул.

Поставила мне кресло в передней, у входной двери, за портьерой. Так и просидел.

Подошел Чехов. Поцеловал в лысину. Задвинул портьеру. Через некоторое время заглянул Сушкевич.

— Сидишь? Сиди, сиди.

Сижу. Смотрю вниз, на лестницу. Идет Пыжова. Несет в руках сверток. Две лилии. Отворяю ей дверь. Проходит, не взглянув. Проходит Асланов.

— Позвольте поцеловать Вас, неофициально. Растите большой, большой.

Поцеловал… Ушел. Пробегает Гиацинтова.

— Ах, Женя, все ты везде попадаешься.

Соскучился. Пошел опять в наше фойе.

Проходит Бромлей с Сушкевичем.

— Ну, здесь нельзя. Здесь Вахтангов. Уйдите…

### С. Бирман Судьба Таланта[[294]](#footnote-295)

Помню день, когда праздновалось десятилетие театральной деятельности Вахтангова. Утреннее собрание по этому поводу. Помню большую комнату Первой студии, носившую громкое имя «фойе». Помню, что сгрудились студийцы вокруг Вахтангова, но отдельных лиц не вижу, не вижу даже лица юбиляра…

Но вижу большие руки Станиславского: руки прикалывают Чайку к борту пиджака нашего Жени: Станиславский только что снял ее со своей широкой груди. Знак основателя Московского Художественного театра и по размеру больше обычных и золотой. Сам еще полный жизни, дерзаний, надежд, Станиславский благословил молодого Вахтангова этим знаком первооткрытий. Тем обрекая его на труд, творчество, искания; тем даруя сердцу терпение, надежды, силы. И в этом поступке Станиславского было такое чудесное, такое теплое дыхание жизни, дыхание земли.

{359} Не один десяток лет канул в Лету после этого вечера, а помнится этот день, день признания Станиславским Евгения Вахтангова.

### К. Я. Миронову, Б. М. Королеву, Н. М. Горчакову[[295]](#footnote-296)

3 июля 1921 г.

В письмах, которые я получил, о вас хорошо, тепло и с благодарностью отзываются. Мне кажется, что я достаточно хорошо знаю вас, чтобы, не будучи с вами, видеть, как вы работаете. Мне хочется ободрить вас, если вам трудно; если вас ободрит моя благодарность, мое напоминание, что вы делаете не только дело поездки, но дело большой человеческой важности, что вы помогаете мне строить ваше же будущее, то цель этой короткой записки оправдана.

Помогите тем, которые не умеют, помогите, прощая их немудрость. Особенно помогите тем, которые не умеют оценить вас, поддержать вас и которые не открыты чувству благодарности. Это у них от преувеличенной любви к самим себе. Право же, они достойны снисходительной улыбки, ведь это же так очаровательно: вы подумайте, сидит человек на своих тючках и чемоданчиках, ничего не делает, перешептывается по адресу «администрации», обижен на весь мир за невнимание к его персоне. Вы ведь не виноваты, что есть на свете клопы, которые кусают этих расчетливых материалистов.

Не виноваты. Ну вот. А это они от клопов брюзжат, поверьте. А по сущности они смешные, эти маленькие эгоисты. Будьте мудрыми, обнимаю вас сердечно.

Е. Вахтангов.

### Н. М. Горчакову

[13 июля 1921 г.]

Дорогой Николай Михайлович!

Спасибо Вам за Ваше обстоятельное, хорошее письмо. То, о чем Вы беспокоитесь, не может погибнуть, ибо Студия Вахтангова во мне, и дело ее будущего не зависит от тех, кто ничего не делает.

Пусть те люди, которые этим занимаются, не беспокоят Вас, как не беспокоят они меня. Вы перечтете их по пальцам, Вы увидите, что их мало, тех, кто не поддерживает нас. Остальные мне помогают активно, как умеют, или подчиняются {360} доверчиво и безропотно — это уже поддержка. Если Вы сделаете это, ложась сегодня спать, — подсчитаете, сколько числом тех, которые не умеют быть чуткими и благодарными, — Вы успокоитесь.

Дорогой Николай Михайлович, их так мало, что они не могут помешать нам. Взрыва не будет, поверьте моей опытности, я слишком хорошо знаю, когда его надо опасаться. Сейчас я спокоен и тверд. Тех, которые не сумеют выдержать поездки в форме, достойной нашей Студии, в Студии с осени не будет. «Будем сейчас снисходительными, будем добры безмерно. Это необходимо, чтобы быть безмерно требовательными при подсчете итогов лета», — так я напишу всем.

Обнимаю Вас. Прощаю Вам Ваши накладки прошлые, настоящие и будущие до 1 сентября.

Е. Вахтангов.

### В Третью студию МХАТ

Всехсвятское, 13 июля 1921 г.

Студия и школа!

Не ради сентиментальной красивости обращаюсь я к вам вторично: к этому побуждает меня дело, дело нашего будущего.

Тем, которые брюзжат, тем, которые недостаточно добродушны, кто требует от других больше, чем они могут дать, кто нетерпелив, кто не умеет учитывать обстоятельства и умерить пыл своих требований, кто оценивает жизнь через призму собственных удобств, — тем говорю я — помогите мне, поступитесь своим самолюбием, своим благополучием. Давайте будем безмерно добрыми сейчас, чтобы осенью иметь право быть безмерно требовательными. Я готов прощать вам сейчас каждый ваш нечуткий и немудрый шаг, чтобы осенью, когда *придет день подсчета итогов лета*, иметь право сказать тому, кто не помог мне: «Шаг за шагом я прощал вам от всего сердца и не победил вашего упрямого себялюбия. Идите своей дорогой. Теперь и я не хочу помогать вам жить в радостях театра. *Я не хочу и не могу* с вами работать». Я сделаю это. А сейчас я добр. Сижу, можно сказать, в тюрьме, занят своими Эриком, Гамлетом, Турандот и Архангелом[[296]](#footnote-297). Скучаю по вас и знаю, что люблю вас.

Е. Вахтангов.

### **{****361}** К. И. Котлубай — Е. Б. Вахтангову[[297]](#footnote-298)

18 июля [1921 г.]

Дорогой Евгений Богратионович!

Отделенная от Вас расстоянием, я отношусь к Вам с пафосом и не стыжусь его, хотя и не умею его выразить. Хочу называть Вас учителем. Хочу говорить с поклонением моим красоте в Вас, о гордости, переполняющей меня, за Ваше Сегодня и за Ваше Завтра.

За обедом во время чтения Вашего письма в Студии была такая особенная глубокая тишина. Замолкло последнее слово, а тишина еще продолжалась напряженная, еще более напряженная и жуткая.

Лица Ваших учеников, пишущих к Вам, преображенные склоняются к бумаге и взволнованно ищут выражения для своих серьезных чувств.

Когда на дискуссии об Антонии (Вам писали наверное об этом) Ваше имя произносилось с таким уважением и знанием того, что Вы делаете, было так странно и естественно, гордо и просто. Вся лучшая часть народа нижегородского знает Вас прекрасно и очень чутко улавливает новое Ваше. Говорили очень хорошо и верно.

Устроили вечер для Ваших учеников. Пригласили Антокольского читать стихи. Это было в прекрасном музее. В части музейного зала между двумя витринами рядом с бюстом Павла I стоял наш Павлик и читал прекрасные стихи о революции, «На рождение ребенка» и другие. Стихи звучали торжественно, еще по-новому. Павлик был в ударе и произвел на устроителей, их гостей и на нас большое впечатление. Нас принимали тепло и трогательно. Устроили нам чай.

Павлик постепенно приходит в себя, здоровеет, и глаза начинают блестеть по-прежнему и по-новому. Как хорошо, что Вы его приняли в Студию и он опять с нами[[298]](#footnote-299).

Я предвкушаю много радостного от него: работа по «Турандот», помощь, которую он мне обещает в «Маскараде»[[299]](#footnote-300), его непосредственное влияние, как талантливого человека, на студийцев. Последнее меня очень волнует, и мы с Павликом обдумывали, как раскачать обывательщину, прочно засевшую в современный быт Студии. Это очень трудная задача, особенно потому, что по своему развитию, культуре и воспитанию большинство, почти все молодые студийцы и не очень молодые, представляют довольно мрачный пейзаж.

Жду, когда Павлик перезнакомится со всеми, и надеюсь, что радостная настоящая духовная жизнь вечно горящего Павлика заинтересует и, может быть, увлечет.

Много, много хотелось бы Вам сказать, Большой Учитель Театра и Жизни, о мыслях, об учениках, об огорчениях и надеждах, о своих грехах и слабостях.

{362} Напишите, что Вам не скучно слушать, что ничего, если не так. Сын Ваш без устали живет.

Наверно, не хватает ему времени ни на что: то гребет, то ловит рыбу, то купается, живет бодро и хорошо. Надежда Михайловна хорошо поправляется.

Отдыхайте, здоровейте. Об этом думает каждый из нас.

Преданная Вам

Ксения КОТЛУБАЙ.

### С. Г. Бирман

8 августа 1921 г.

Дорогая Симочка,

Ваша записка в Габиме тронула меня до слез[[300]](#footnote-301). Так и понимайте буквально. Я верю Вам, верю и благодарю. И я хочу, чтоб все было хорошо.

Я хочу, чтоб на будущий год все были дружные и внимательные, и снисходительные к недостаткам друг друга, и чрезмерно требовательны друг к другу и в этике театральной и особенно там, где мы встречаемся, — на сцене и репетициях.

Я жажду, именно жажду работать до безграничной усталости. Мне чудятся новые театральные перспективы.

Мне кажется, что в Гамлете я опять найду новую форму. И мне важно, особенно важно, чтоб Студия бережно отнеслась даже к ошибкам и отходам в сторону, ибо без этого ничего не найдешь.

Пока мы шли по проторенной Художественным театром дорожке, мы шли покойненько и удобненько и не имели никакого понятия, что значит поставить и играть пьесу. Мы из одного и того же теста делали то бублик, то кренделек, то пышечку, то рогульку, — а вкус был все один и тот же. Шли мы по этой дорожке и дошли до роскошного кладбища.

Теперь мы знаем, что нам делать.

Не презирая стариков, наоборот, еще больше их уважая, мы должны делать теперь *свое* дело.

И будем.

И надо быть дружными, делово дружными.

Без сантимента и самолюбий.

Отдавать в жертву общему свое частное.

И я готов помогать жить в нашем театре всем, и Лиде [Дейкун], и Соне [Гиацинтовой], и Маруче [Успенской], и Анночке [Поповой] и Вам.

Нам надо обновить старый репертуар новой формой, новыми, {363} современными принципами театральной игры. И если хватит у меня здоровья, — я вместе с теми, кто захочет мне помогать, берусь поставить заново все пьесы так, чтоб они звучали современно. Без посягательств на образы.

Отдыхайте, Вам предстоит трудное. Я думаю, что Вы в будущем году будете заняты настоящей режиссерской работой.

Поклонитесь от меня всем девушкам и всем мальчикам — стареньким и новеньким.

Я был очень болен. Заражение крови и отек гортани. Более или менее подробно о болезни я написал Бор. Мих. [Сушкевичу].

Сейчас я скелетообразен и слаб, и без голоса. 8 дней лежал в жару и ничего не ел, не пил.

Обнимаю Вас, дорогая, хорошо, хорошо. И благодарю за Вашу такую теплую, человеческую записку. Кланяюсь Вам низко.

Ваш Женя.

### К. С. Станиславский — Е. Б. Вахтангову

[Август 1921 г.]

Милый, дорогой, любимый

Евгений Богратионович!

Перед самым отъездом из Москвы узнал о Вашей болезни. Думал звонить ежедневно отсюда в клинику, но телефон испорчен и сообщения с Москвой нет. Поэтому живем здесь и волнуемся. Сейчас зашла сестра из Всехсвятского санатория и сказала, что Вам лучше. Дай бог, чтоб это было так. Пока не поправят телефон, буду искать всяких новостей о Вас.

Верьте, что мы Вас все очень любим, очень дорожим и ждем Вашего выздоровления.

Да хранит Вас господь.

Сердечно любящий Вас

К. СТАНИСЛАВСКИЙ.

Я только третий день отдыхаю, так как мой сезон в этом году только что кончился, а 15 августа, говорят, начнется опять. За это время я поставил три оперных спектакля — и если прибавить к этой работе «Ревизора» и «Сказку»[[301]](#footnote-302), плюс возобновление трех старых пьес, то выйдет, что я недаром ем советский хлеб и могу отдохнуть.

Ваш К. СТАНИСЛАВСКИЙ.

### **{****364}** К. С. Станиславскому

11 августа 1921 г.

Дорогой и любимый Константин Сергеевич,

я так несказанно благодарен Вам за письмо ко мне и за Ваше внимание к моему здоровью. Теперь я совсем поправился и уже опять в санатории. Разумеется, похудел и ослаб, но это скоро восстановится. Было местное заражение крови и отек гортани. Организм победил и то и другое. Так неожиданно это случилось и так хорошо все кончилось.

Желаю Вам, от всей души желаю, отдохнуть после такого трудного сезона.

Дай бог Вам здоровья, дай бог Вам сил.

Кланяюсь Вам низко.

Прошу передать привет Марии Петровне [Лилиной].

Любящий Вас и преданный Вам до конца

Е. Вахтангов.

Нет ни бумаги, ни чернил — простите, Константин Сергеевич.

Сейчас мне сообщили, что умер Блок.

### К. И. Котлубай — Е. Б. Вахтангову

31 августа [1921 г.]

Спасибо за весточку, дорогой, единственный Евгений Богратионович. Я счастлива, что Вы здоровы и быстро поправляетесь. Но что за наказание — почему Вас преследует болезнь? Что это значит? И не болезнь простая, как у всех, а такая мучительная, неожиданная, смертельно опасная. Оттого, что я верю в Ваше большое призвание в жизни — искусстве, верю, что Вам дано пройти свой собственный, особый от всех других художников путь, я склонна все события Вашей жизни оценивать как необходимость, как очищение, как подготовку, как жертву. Еще больше меня в этом держит Ваше поведение — например, уверенность в том, что Вы не умрете, большущее терпение, с которым Вы переносите страдания, и другие вещи.

Дорогой мой учитель, желаю Вам в наступающем году — очень знаменательном для Вас, вероятно, — здоровья и сил для осуществления воли художника-мастера — искателя новых смелых путей, своих путей.

Извините меня за слова, неуместные, может быть. Так чувствую — плохо нахожу слова.

Радостно хочу помогать Вам. Жду года с волнением. Все мы отдохнули, накопили энергию, соскучились о Вас и о дружной работе в Студии.

Ваша преданная ученица

Ксения КОТЛУБАЙ.

### **{****365}** Из хроники[[302]](#footnote-303)

Б. М. Сушкевич ставит […] новую пьесу Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил» с Е. Б. Вахтанговым в главной роли. Читка последней пьесы произвела настоящую сенсацию в театральных кругах Москвы. Превосходный отзыв о пьесе дал Всероссийский союз писателей. А. В. Луначарский считает, что за последние двадцать лет не появлялось ничего более сильного, более яркого, чем «Архангел Михаил».

Автор этой пьесы артистка Первой студии Надежда Николаевна Бромлей сообщила нам, что «Архангел Михаил» «драматический фарс», как она ее назвала, и как пьеса настолько сложна, что синтезировать ее содержание в нескольких фразах совершенно невозможно.

В основание фабулы положена идея духа человеческого, мстящего человеку за предпочтение ему телесного начала. Действие происходит в средние века, до эпохи Возрождения, в то время, когда в народе особенно силен был дух суеверия и мистицизма.

### Заметки на рабочем экземпляре «Архангел Михаил»[[303]](#footnote-304)

Лето 1921 г., Всехсвятское

Из чего слагается фарс

Из элементов тоски и непосредственности, легкомысленного отношения к фактам.

Наивность.

Это не чудачество.

Люсиль (толпа) она необычайно проста.

У Пьера от фарса к трагедии.

По существу — трагическая фигура.

Фарс — краска.

Актер должен верить в свое отчаяние, упоение, смех.

Никто не думает (кроме Керри).

Нет момента без *жадности*. Кровь.

Первая репетиция 13 октября (беседа).

Тембр голоса.

Рот.

Акцент.

Ритм.

Тело.

Глаз.

{366} Гримаса.

Обертон.

Градус.

Апостроф.

Мотив

В прологе пьян.

Циничен.

Бесстрашен, как пьяный.

Не издеваться, а чувствовать себя правым.

Верить в свою фантазию Жуавильскую.

Погиб, но забыл, что погиб, — заливает вином.

Жадность.

Он осаждаем видениями.

Взлохмачен.

Свистит.

Суставы грузны.

Опух.

Пьер — глубоко моральное существо, иначе он не мог бы так пасть.

Его не прельщает Содом.

Пролог

Бред.

Бунт.

Статуя.

На единоборство.

7 декабря

Надо тяжелее, старше. Моя цель — реабилитировать ад (Н. Б.)[[304]](#footnote-305).

Народ требует чудес, эксплуататор красоты (Н. Б.).

Пьер и Анн созвучны.

Она любит его таким, каким он был в молодости. Для него: трагично.

Творческий дух человека выше религиозного, социального.

### Н. Бромлей Путь искателя[[305]](#footnote-306)

[…] Вахтангов искал новых путей, новых решений трагедии. На этой почве началась наша дружба. «Архангел Михаил» и «Аббат Симон» — две легенды, в которых Бромлей, фантазируя без меры, искала того же предела человеческих падений и взлетов и шла тем же путем «неясности и заблуждений».

{367} Из дневника 1920 года: «Я две ночи читала “Архангела”. Это была борьба с Вахтанговым. Последний акт победил. Женя стал мягким и сказал со светлым глазом, и ударяя себя в грудь, что ему легко хвалить потому, что по-настоящему талантливо, очень необычайно».

Дальше деловая сторона всей этой истории принимает парадоксальный характер. Требуется разрешение на постановку. Е. К. Малиновская (репертком) прочла и сказала: «Опасно и недопустимо». Дальше — из дневника 1921 года: «Нарком (Луначарский) приехал и, прослушав пьесу, сказал:

“Это изумительнейшая, совершенно замечательная вещь. За последнее десятилетие ни в русской, ни в иностранной литературе не было ничего равного”. И еще из его письма на бланке Наркомпроса: “Ставить эту вещь совершенно необходимо — пьеса написана самой твердой мужской рукой, ее великолепная железная рама чудесно сливается с содержанием пьесы. Еще раз считаю нужным сказать о той громадной радости, какой явилась для меня Ваша пьеса”», и т. д.

Что же такое этот «трагический фарс» о великом ваятеле, сотворившем крылатую фигуру из гремящей меди? Это рассказ о падении и позоре человека, забывшего себя, разменявшего свой дар, о его поздней встрече «с самим собой», с этой медной статуей, ныне творящей чудеса; отчаяние; гибель статуи; попытка создать ее вновь; и вот падший человек создает чудовище. Ирония пьесы направлена против церковников. Они требуют запретить чудеса, творимые простой скульптурой, до того, как она будет канонизирована в качестве «Архангела». […]

Текст пьесы и силен и неряшлив, стихи негармоничны (в дневнике: «Мараю, спешу, стихи прямо-таки лошадиные»), лексикон пестрый, много озорства, все приметы первой пробы и профессиональной беспризорности.

Вероятно, права была Малиновская: ставить это было опасно и недопустимо. А возможно был прав Вл. И. Немирович-Данченко, сказавший: «Это написано в температуре 3000 градусов, но такие вещи погибают, если не побеждают сразу». Во всяком случае буря в зрительном зале на всех шести генеральных, ссоры до крика подтверждают правоту этого мудрого художника.

[…] Когда «Архангел Михаил» был принят и разрешен к постановке, Вахтангов спросил (и спросили другие): «Вот вы это написали, теперь объясните, как это играть!» Через день или два, не долго думая, я завела речь о том, что такое актерская «виртуозность», и рассказала, как я представляю себе приемы речи и движения в этом спектакле. Чтение и сочинение стихов всегда были моим пристрастием. Отсюда все и пошло. Перемены ритма, темпа, тембра, мелодия, голосоведение, подача лейтмотива, остановка, все, как и в музыке, — легато, скерцо, синкопы и т. д. И во всем этом обязательно живая человеческая интонация. Я принялась играть и читать текст монологов и реплик. Вахтангов подумал и говорю: «Это хорошо, это музыкальная лепка».

Я совершенно не помню, как он репетировал. Все отодвинула смерть.

### **{****368}** Б. Сушкевич Встречи с Вахтанговым[[306]](#footnote-307)

[…] Мне хочется сказать о роли, которую он страстно хотел сыграть, роль, которая, я считаю, обогатила бы наше искусство, потому что все известные мне приемы актерской выразительности были рождены в этой работе. Я говорю о роли мастера Пьера в пьесе «Архангел Михаил».

В «Архангеле Михаиле», работе трех авторов — Бромлей, Вахтангова и, может быть, меньше всего моей, родились приемы выразительности, нужные для театра больших чувств, большой патетики. Что такое ритм для театра — впервые было произнесено здесь. Что такое тембр, что такое артикуляция, что такое слововедение, что такое жест, каковы законы жеста — все было рождено в этом спектакле. Мне горько, что мы не видели Вахтангова в роли мастера Пьера. Я видел его только в первом акте, который он довел до конца на прогоне, и ушел с него на тот консилиум, где стало известно, что он болен безнадежно. Эта роль была сделана страстным художником, который давно не играл. Сделана им на материале, которым он был предельно увлечен и который позволил ему как теоретику-педагогу осознать новые законы театра. […]

**1940 г.**

### А. Наль Из воспоминаний[[307]](#footnote-308)

Мне посчастливилось увидеть работу Евгения Богратионовича как актера. У меня было впечатление, что он очень увлечен этой работой, самой ролью. Репетировали мы таким образом: группа народа садилась на стулья. Перед нами была дверь, из которой после долгого ожидания появлялся Сушкевич, затем Евгений Богратионович в рыжем парике, в черном плаще. Перед нами расставлялась мебель и начиналась репетиция.

Я помню слова, с которыми Евгений Богратионович выходил: «Взгляни на этот лоб, на эти скулы, на этот череп и вихры».

Меня очень поразило, как эти слова произносились, — с особой лепкой, с очень твердыми согласными. Страшно резко, броско и весомо подавался текст.

Затем после долгого перерыва мы пришли опять в эту комнату, и я был тогда очень поражен: так же открылась дверь, так же в рыжем парике, {369} в том же плаще выскочил М. А. Чехов и буквально копируя, абсолютно точно тонируя, так же, как это делал Евгений Богратионович, стал репетировать тот же текст. В первую минуту мне даже показалось, что он это делает нарочно, настолько это было похоже.

Когда Евгений Богратионович был уже болен, роль стал играть Чехов. Спектакль вышел неудачный. В самом спектакле мне было очень понятно, что Чехов делает похожие вещи, буквально повторяя Евгения Богратионовича, вобрав целиком все, что можно было взять у него в смысле метода работы над ролью, раскрытия этой роли.

Может быть, благодаря этому впечатлению, когда я затем увидел Чехова в роли Хлестакова, я и здесь сильно почувствовал присутствие Евгения Богратионовича.

**1937 г.**

### План постановки «Плодов просвещения»

10 декабря 1921 г.

Надо предложить К. С.[[308]](#footnote-309)

Пролог

Открывается занавес.

На сцене часть нижнего фойе Художественного театра. Длинный стол, который обычно ставится для репетиций.

За столом и по скамьям вдоль стен сидят все исполнители «Плодов просвещения», так, как они есть, то есть без грима и в обычных простых костюмах (мне думается, лучше, если даже сохранить будничный костюм, в котором мы видим обычно наших актеров на репетициях).

Кроме исполнителей, могут быть и лица, не запятые в постановке. Эти каждый раз могут быть новые — кто случайно присутствует в театре. Может быть, даже и не актеры, а рабочие, администрация. Иногда, когда это можно, и друзья Л. Н. — Чертков, Горбунов и др. И они могут говорить.

Может быть Владимир Иванович.

На первых представлениях даже желательно, чтобы был Владимир Иванович.

На первом представлении может быть весь состав Художественного театра, то есть все группы — студии, рабочие, оркестр и т. д.

В центральном месте за столом сидит К. С. (и Вл. Ив.)

К. С. дает общий короткий звонок и начинает речь к собравшимся. Он говорит:

⎧ {370} 1) О современном искусстве театра.

⎪ 2) О требованиях к актеру.

⎪ 3) О современном зрителе.

Все очень кратко, ⎨ 4) О задачах Художественного театра.

популярно и чеканно ⎪ 5) О том, почему ставятся «Плоды».

⎪ 6) Идея пьесы.

⎩ 7) О том, что он видит только одну современную форму для «Плодов», которую он, исходя из только что изложенных требований к актеру — maximum выразительности и внутренней и внешней, предложит потом.

Затем Вл. Ив. или кто-нибудь другой скажет на тему, которая в данный момент (момент исполнения пьесы), волнует Художественный театр или театр вообще.

Затем Вл. Мих. Михайлов кратко рассказывает историю первого представления «Плодов»[[309]](#footnote-310). Говорит о том, что Л. Н. написал эту пьесу для своих друзей и гостей, пожелавших поставить спектакль.

Во время рассказа могут быть реплики — вопросы любого из присутствующих.

Затем К. С.

«Вот все, о чем здесь говорилось, и определяет план постановки. Предположим, что спектакль идет в одной из комнат или террас Ясной Поляны. Мы дадим копию, натуралистическую копию этой комнаты или террасы. Предположим, что мы приготовили эту пьесу здесь, в репетиционном помещении Художественного театра, и, скажем, захотели бы показать ее Л. Н. Предположим, он жив, а приехать не может, потому что нездоров.

Мы едем в Ясную Поляну. Не берем ни грима, ни костюмов, ни обстановки. В нашем распоряжении мебель и вещи Ясной Поляны. Простыни, ковры, платки, табуреты, кадки с цветами — вот скромные средства, обычные в домашнем спектакле, которыми мы располагаем. (Для реквизита и обстановки, верхней одежды, то есть шуб, шляп и прочего, надо взять вещи — копии с вещей Л. Н., а еще лучше — его вещи)».

Затем К. С. идет к рампе — в зрительный зал дается свет. Занавес закрывается.

К. С. говорит публике приблизительно так:

«Вот такое заседание было у нас до репетиции “Плодов просвещения” такого-то числа. Мы долго и много работали. Сегодня мы даем спектакль (такие-то исполнители).

{371} Благоговейное отношение к памяти великого человека не оставляло нас.

И вы, пришедшие сегодня в театр, вспомните его действенно.

Сделайте его живым. Пусть он будет сейчас с вами, здесь, в зрительном зале. Пусть спектакль идет как бы в его присутствии в Ясной Поляне.

Перенесите себя на часы, когда идет действие, туда, где прожил Л. Н. столько-то лет и откуда бежал, чтоб умереть. Смейтесь, когда захочется смеяться, ибо и Л. Н. тоже смеялся бы, ибо, смеясь, с улыбкой написал он эту пьесу».

К. С. уходит за занавес.

За занавесом уже дан поворот сцены — стоят комната и терраса Ясной Поляны, уже приготовленные для спектакля.

В зале убирается свет.

Дается занавес, и пьеса начинается.

Без гримов, без костюмов. Все актеры со своим лицом, одеты так, как оделись бы, если б сегодня ехать к Л. Н.

На одной из стен может быть портрет Л. Н.

После первого акта дается занавес.

На сцене переставляют в том же павильоне вещи на второй акт и т. д.

(Может быть, это делается один раз на публике самими актерами.)

В последнем действии, при последних словах пьесы на сцену выходит К. С. и направляется к рампе.

Занавес за ним закрывается, и он, оставшись перед занавесом, говорит:

«Представление окончено. Следующий спектакль такого-то».

Как некогда делали в императорских театрах, когда первый актер объявлял со сцены афишу.

Таким образом, мне думается, будет достигнуто:

1) Современность в постановке.

2) Оправданы натуралистические декорации.

3) Оправдан натурализм обстановки и вещей.

4) Спектаклю сообщен торжественный характер.

5) Выполнено желание не загромождать мастерство актера гримом, париком и костюмом.

6) Создана атмосфера величия спектакля в зрительном зале и на сцене.

7) Все, даже маленькие, роли вырастают для актера до страшно значительных и ответственных.

8) Из комедии сделана мистерия.

Е. Вахтангов.

### **{****372}** Р. Симонов С Вахтанговым[[310]](#footnote-311)

Чеховская «Свадьба» шла вначале в спектакле, называвшемся «Чеховский вечер»[[311]](#footnote-312). Спектакль включал три одноактные пьесы: «Воры», «Юбилей» и «Свадьба».

«Чеховский вечер» представляет с моей точки зрения большой интерес прежде всего потому, что это был важный этап формирования режиссерского мастерства Вахтангова. Работая над этим спектаклем, Вахтангов подошел к поискам новых возможностей расширения реалистического направления школы Художественного театра. Вахтангова волновала проблема раскрытия драматургических жанров в театре, проблема сценической формы, выражающей идейную сущность произведения, мировоззрение автора, стилистические особенности его творчества, проникновение в дух эпохи, когда было написано произведение. И, наконец, ощущение того времени, когда пьеса воплощается на сцене. Работа эта впервые объединила основную группу будущих артистов Вахтанговского театра.

Тогда, бесконечно увлеченные работой с Вахтанговым, мы воспринимали ее прежде всего как прекрасную школу мастерства. Новаторство вахтанговского замысла не было нам вполне ясно. Только много позже, вспоминая о том, как готовился «Чеховский вечер», мы стали постепенно проникать в сокровенные глубины принципиально новых сценических решений, найденных тогда Вахтанговым. Это было подлинное открытие: Вахтангов дал современное сценическое толкование произведению Чехова, значительно отличавшееся от толкования чеховских пьес в Художественном театре дореволюционной поры.

Думая о бурных днях первого послереволюционного пятилетия и вспоминая вахтанговское прочтение «Свадьбы», еще больше убеждаешься в том, что в вахтанговском спектакле было удивительно точно и полно выражено характерное для тех лет современное ощущение Чехова, […]

После Великой Октябрьской революции режиссер уже не мог подходить к Чехову с позиций «жалостливого», сентиментального отношения к человеку. Надо было возможно более активно выразить свое отношение к мещанству, к обывательщине и всепожирающей пошлости, столь характерными для старого буржуазного общества.

Этого нового для нас Чехова тогда не только понял, но и раскрыл Вахтангов. Доискавшись до сути произведения, до того, что волнует автора, режиссер пока сделал только полдела в осуществлении замысла писателя. Важно найти выразительные средства, которые позволили бы наиболее энергично воплотить верно схваченную мысль. Заслуга Вахтангова {373} в том и состоит, что он не только правильно понял Чехова, но и нашел наиболее верные средства сценической выразительности для претворения в жизнь своего замысла спектакля, близкого и понятного его современникам, зрителям двадцатых годов.

Выразительные средства для воплощения картин уходящего мира, по мысли Вахтангова, должны были быть яркими, мужественными. Нужна была гневная страсть умного сатирика. Но Вахтангов не пошел путем карикатуры, а избрал путь углубленного реализма, конденсируя, преувеличивая внутренний и пластический рисунок спектакля до предельной выразительности, до гротеска. […]

Вахтангов нашел ту степень, то чувство меры в преувеличении, которое допускала пьеса Чехова «Свадьба». […]

Гротескные, трагикомические черты определяют звучание, которое хотел придать «Свадьбе» Вахтангов. В этом спектакле, поставленном в первые годы после революции, Вахтангов говорил о жизни, только что существовавшей и только что уничтоженной. Отголоски этой жизни были еще слышны и ощутимы в молодой Советской России. Своей интерпретацией Чехова Вахтангов высмеивал, как бы навсегда изгонял мещанский мир из новой, революционной действительности. Прием преувеличения и гротеска, избранный Вахтанговым, идеально соответствовал и драматургическому материалу и его современному восприятию. Прием этот был органичен и для самого Вахтангова — ему как актеру был в высокой степени свойствен предельно выразительный рисунок роли. Достаточно вспомнить его Текльтона в «Сверчке на печи» — с прищуренным левым глазом, с застывшей недовольной, иронической и злобной улыбкой на лице, с глухим и дребезжащим голосом, или его Фрэзера в «Потопе» — темпераментного, подвижного, ловкого. […]

Бравурная кадриль открывала действие спектакля, Под быстрые, но унылые, дребезжащие звуки расстроенного рояля, под выкрики распорядителя танцев кружились, встречаясь и расходясь, малознакомые, чужие друг другу люди. Сталкиваясь и разлетаясь в стороны, они шумели, веселились, но в их шуме и веселье чувствовалась пустота и бездушие этого свадебного праздника.

Вахтангов показывал вначале действенный парад персонажей, режиссер знакомил с ними зрителей.

Вот они летят в танце один за другим. Распорядитель танцев (Горчаков) с начесом бабочкой на лоб, во взятом напрокат фраке, лихо отплясывает, крутя «шеншинуаз» с двигающимися к нему навстречу гостями. Вот несется, танцуя скорее вприсядку, чем кадриль, матрос Мозговой (Захава). Вот с огромными, пушистыми усами и с торчащей копной черных волос — «иностранец греческого звания по кондитерской части» Харлампий Спиридонович Дымба (Симонов), — этот бог весть что танцует, даже не может попасть в такт. Навстречу летят и мелькают все новые фигуры гостей: с азартом выделывая ногами «кренделя», мчится телеграфист Ять (Лобашков), приплясывает юный гимназистик, попавший на свадьбу (Горюнов), плывет акушерка Змеюкина в ярко-пунцовом платье (Ляуденская). Этот своеобразный «парад-кадриль», найденный Вахтанговым, {374} вводил зрителей в атмосферу «Свадьбы», шумной, но не веселой как всегда бывает, когда собираются мало знакомые друг другу люди, да еще ожидающие главного гостя — «генерала».

Но вот обрываются звуки кадрили. «Променад!» — кричит распорядитель, и, словно по команде, прекращается танец, а с ним и веселье. Пары расходятся кто куда. Дамы, одетые в безвкусные мещанские платья, обмахиваются дешевыми веерами. Кавалеры поправляют сбившиеся прически, съехавшие набок галстуки. Тут же начинается музыкальный антракт, как говорилось тогда, «музыка для слуха» — модный вальс с «заманчивым» названием «Зефир младой играет». Этот вальс был, в противовес бурной кадрили, томительным, томным, выматывающим душу.

### Б. Вершилов Страницы воспоминаний[[312]](#footnote-313)

Летом 1920 года я встретил Евгения Богратионовича в Кисловском переулке. Был светлый вечер. Вахтангов шел в «Габиму». Мы разговорились.

— Я сейчас создаю новую систему, — сказал он, — систему «представления». Систему «переживания» я сдал на первый курс Ксении Ивановне [Котлубай]. Теперь меня интересуют рты.

О «руках», которые составили целую симфонию в «Гадибуке», тогда еще речи не было. Но замечание о «ртах» я вспомнил, когда смотрел «Свадьбу» А. Чехова в Третьей студии. В этом спектакле неожиданно, необычно играли на сцене рты, то круглые, широко раскрытые, бессмысленно, тупо орущие нелепое «ура», то сухие, поджатые, злые, возмущенные недостойным поведением «генерала» Ревунова-Караулова. Мы смотрели и вспоминали офорты Гойи, одного из самых любимых художников Вахтангова.

### А. В. Луначарскому[[313]](#footnote-314)

20 октября 1921 г.

Глубокоуважаемый

Анатолий Васильевич,

простите мне дерзость моего обращения, — я не решился бы на него, если бы не острота положения Третьей студии — мы можем погибнуть: вот уже пятый месяц Студия ничего не получает ни в счет долга, ни в счет сметы.

Дело, с таким трудом налаженное, может развалиться со дня на день. Мы заканчиваем «Турандот». Сегодня я начал {375} «Гамлета» — (Завадский), Михаил Александрович Чехов пришел ко мне в Студию ставить «Марию Магдалину» Метерлинка (Е. Г. Сухачева)[[314]](#footnote-315), Начаты работы над «Женитьбой» Гоголя[[315]](#footnote-316). Полным ходом идут работы всех трех курсов Школы. Все сбились с ног, заканчивая ремонт зрительного зала[[316]](#footnote-317). Принята к постановке пьеса В. Каменского «Лестница на небо». Заказаны декорации к «Чуду святого Антония». Но силы надорваны. Все продают все, что у них есть, вплоть до книг. Преподавателям платить нечего. Рабочие уходят. Декорации задержаны. Труппа живет ужасно. Мы не можем сделать ни одного шага, даже маленького, ибо он связан с расходами. Необходима скорая помощь — хотя бы 100 миллионов. Совершенно необходимо начать сезон в своем помещении, которое уже почти готово. Главное — нельзя дать погибнуть такому дисциплинированному, страстно увлеченному строительством, художественно воспитанному, крепко сплоченному организму.

Придите к нам, глубокоуважаемый Анатолий Васильевич, и Вы в полчаса убедитесь, что я не преувеличиваю ни опасности, ни ценности Студии.

Помогите нам. Мы строим новое, мне думается, нужное, важное и большое для государства дело. Помогите нам.

С глубоким к Вам уважением

Евг. Вахтангов.

### М. Д. Открытие Третьей Студии МХТ[[317]](#footnote-318)

Третья студия МХТ поставила 13 ноября в день открытия своего театра «Чудо св. Антония» Мориса Метерлинка.

Несмотря на ряд недочетов, сопряженных со спешной постановкой пьесы в новом помещении, спектакль выявил яркое художественное достижение и выпукло показал большую ценную работу студии.

Фигуры, грим и игра действующих лиц — все в духе Гойи, в стиле уродов Леонардо да Винчи, в тонах грангиньольской жути.

Навряд ли можно назвать шаржем или гротеском эти взмахи пера сильного и свирепого художника сатирика. К этой постановке Вахтангова *мы* еще вернемся.

### **{****376}** Ю. Завадский Одержимость творчеством[[318]](#footnote-319)

Во втором варианте «Чуда святого Антония» острые, гротесковые характеристики, четкий, чеканный режиссерский рисунок поднимали спектакль и его персонажей до обобщений, до символа. Там впервые в решении массовых сцен Вахтангов ввел понятие «точек» — застывших на мгновение скульптурных мизансцен. Впервые он с такой отчетливостью и решительностью поставил вопрос о сценической выразительности, о мастерстве актера и режиссера, подсказывающего актеру точную и чеканную форму. Так возник второй вариант «Чуда святого Антония» — острый, выразительный, умный, злой, стремительный и в то же время человечный и обаятельный. […]

В период работы над вторым вариантом «Чуда святого Антония» Вахтангов поставил перед исполнителями ряд новых требований, заставил их заново понять, что такое артистическое мастерство. Воспитанные до тех пор в почти полном небрежении к внешней форме, в заботе только о внутренней правде существования в роли, актеры были поставлены в необходимость видеть себя как бы извне, по выражению Вахтангова, — лепить фигуры в пространстве, чувствовать себя частью выразительного барельефа. Расчет, владение собой, строжайший и требовательнейший сценический самоконтроль — вот те новые качества, которые Вахтангов предложил актерам воспитывать в себе.

### В. Яхонтов Театр одного актера[[319]](#footnote-320)

В ту пору Вахтангов работал над спектаклем «Чудо святого Антония» Метерлинка. Вот этого я действительно не видел еще в других студиях. Те же задачи, то же общение, те же куски, но все это звучало совсем по-новому.

«Чудо святого Антония» — ироническая издевка Вахтангова над тем классом, против которого восстал русский пролетариат. Вместо былого психологизма, индивидуалистических переживаний, был человеческий материал и гениальный скульптор, который лепил из него яркие фигуры. На светлом фоне декораций с необычайной выразительностью располагаются группы мужчин в визитках и фраках, напоминающие воронов. Корректно и сдержанно встречают благонравные буржуа смерть своей родственницы, затаенно мечтая о наследстве. Но внезапно появляется святой Антоний. Он совершает никому не нужное чудо: воскрешает умершую… О!.. Как встрепенулись черные вороны, застывшие в ханжеской скорби! Какое смятение… Как играют руки, как разработано каждое движение! Мастер лепил сознательно, отчетливо, дышалось свободно и легко, {377} как под небом Италии, где добывают знаменитый белоснежный, прозрачный мрамор. Каждая фигура восхищала своей отделкой…

Идя от свойств материала, от актерской индивидуальности, Вахтангов дал возможность Ю. А. Завадскому сыграть своего Антония. Трактуя Антония как простого мужичка с хитрецой, Вахтангов говорил: «Это не чудо, нужно вытравить окраску метерлинковского Антония». Но свойство материала громко заявляло свои права, актер встал на страже автора. Вопреки всем спорам и раздумьям, образ Антония смотрелся как решенный образ, он подчеркивал окружающий его страшный мир, контрастировал ему. Спектакль «Чудо святого Антония» походил на прекрасный паноптикум с вылепленными восковыми фигурами, и единственный живой человек между ними — Антоний. Поведение каждого действующего лица доведено до предельной ясности, как бы пунктиром прочерчены все роли, от начала до конца, в их причудливой взаимосвязи. Зрители, неотрывно читая сюжет, следят за его движением и внешним воплощением, запоминают блестящие штрихи, яркие детали, скульптурно отработанные рукой мастера. Зрители как бы присутствуют при процессе ваяния: играют так четко, пластично, что нет сил отвести глаза…

### Л. Русланов Памяти учителя[[320]](#footnote-321)

На последних репетициях «Чуда» Вахтангов окончательно доделывал и отшлифовывал спектакль. Он был неутомим. Десятки раз поднимался он из-за своего маленького режиссерского столика, легкой походкой взбегал на сцену, и тут начиналось настоящее чудо искусства, чудо вахтанговского режиссерского показа. Он весь преображался — внутренне и внешне.

Вот он показывает Басову одного из наследников — господина Гюстава. Заложив салфетку за воротник, из-за кулис выходит самодовольный, сытый, подвижный человек, дожевывая кусок и причмокивая губами. Его зачем-то вызвала эта бестолковая служанка Виржини. Он видит оборванного человека, который называет себя святым Антонием. Еще весь под впечатлением завтрака, от которого его сейчас оторвали, он смотрит на Антония с видом недоумения, смешанного с возмущением. Он бросает короткие вопросы:

— Что это такое? Что вам надо? Кто вы такой?

Когда Антоний называет себя, Вахтангов — Гюстав оглядывается, чтобы поделиться своим возмущением, кругом никого нет, и он тихо говорит с интонацией предположения:

— Вы сумасшедший?

Он замечательно виртуозно показывал Шихматову роль полицейского комиссара, который пришел арестовать Антония. Строгий человек в черном цилиндре и перчатках. Быстрая походка, военная выправка, показная {378} учтивость, острый, профессиональный взгляд, деревянная фальшивая улыбка, оскалившая лицо, и ласковое твердое приказание: идем скорее, дети мои, в участок, в участок…

Сколько великолепных образов — слуги, гостей, племянников, племянниц, старых важных дам — показывал он своим ученикам.

**1936 г.**

### Я. Тугенхольд. Возрождение Метерлинка[[321]](#footnote-322)

Было время, когда имя Метерлинка являлось лозунгом борьбы с реализмом на сцене, когда оно служило знаменем в руках Комиссаржевской и Мейерхольда, когда оно было синонимом особого театра — условного, символического, неподвижного. Тогда, в метерлинковских «Смерти Тентажиля», «Пелеасе» и других выдвигался на первый план момент мистики и сказочности, и пьесы эти ставили в заглушённых и мягких полутонах старинного гобелена.

С той поры утекло немало воды. Метерлинк почти сошел с русской сцены. И вот снова, как сам св. Антоний, его воскрешает перед нами Е. Вахтангов, а, воскрешая, старается вдунуть в него новую яркую жизненность — остроту современности, выразительность, «гротескность» новейшей сатирической графики.

Говорю «графики» потому, что едва ли может быть сомнение в том, что вахтанговская постановка «Чуда св. Антония», построенная на чередовании черных и белых пятен, навеяна не столько аналогичным опытом Художественного театра — «Жизнью Человека», сколько рисунками Валлотона, этого мастера blanc et noir. И несомненно, замысел талантливого режиссера был весьма интересен: пользуясь мотивом траура в семье родственников мадмуазель Ортанс, он превращает всех действующих лиц в черные сатирически подчеркнутые силуэты, четко контрастирующие с белизною фона, мебели, венков, даже свечей на стенах.

С другой стороны, чтобы еще больше подчеркнуть сатирический характер пьесы, режиссер сообщает действующим лицам схематизированные стадно-однородные движения. Таковы коллективные жесты и возгласы этой толпы приглашенных, пошлого стада мещан и мещанок: особенно хороши здесь женщины с их разнообразно уродливыми профилями и одинаково автоматическими движениями. И многозначительно контрастируя с этими черно-белыми карикатурами, выделяются средь общего фона только два красочных пятна: св. Антоний и прислуга Виржини.

Сочетать оба эти мира, то есть Антония с прислугой и всю остальную буржуазную компанию — являлось проблемой чрезвычайно трудной. Ведь мы, в конце концов, так и не знаем, кто такой этот старик: просто ли больной с большой нервной силой или (по мысли Метерлинка) святой, лишь проживающий в больнице (ибо иначе откуда взялся бы свет, зажигающийся вокруг него и видимый объективно другим?). Этот элемент тайны режиссер мудро сохранил: в св. Антонии чувствовалась «нездешность», еще более подчеркнутая указанным цветовым контрастом.

{379} Вместе с тем эта «изолированность» Антония стала чрезвычайно убедительной благодаря своеобразно парадоксальному впечатлению: на сцене только он и Виржини кажутся живыми, настоящими людьми среди мелькающих черных арабесок, фантомов, механических кукол. Вахтангову удалось перенести центр тяжести мистики с фигуры святого на самую толпу. Это она кажется нереальной, как китайские тени — тени человеческой пошлости.

Это, конечно, не настоящий Метерлинк, ибо у последнего, как в жанрово-религиозной живописи старых фламандских мастеров, небесное и бытовое перемещены равномерно; по Метерлинку следовало бы сделать св. Антония фигурой такой же бытовой, как и все остальные персонажи. Но что дал Вахтангов — это своеобразная попытка «гофманизировать» и осовременить Метерлинка, и в качестве таковой она интересна. Во всяком случае, ученик перерос учителя. Вахтангов сделал большой шаг вперед по сравнению с Художественным театром и его традицией.

### Любовь Гуревич. «Чудо святого Антония»[[322]](#footnote-323)

У руководителя этой Студии Е. Б. Вахтангова есть вкус к остроте художественного рисунка на сцене, к художественно оправданным карикатурным изломам. Не порывая с лучшими традициями МХТ, заботясь о том, чтобы молодые артисты подходили к своей творческой задаче изнутри, воссоздавая в собственной душе все характерные для данной роли чувствования, он требует от них внешнего мастерства, ищет четких, иногда резких контуров для намеченных сценических фигур, и его режиссерская фантазия охотно останавливается на тех драматических произведениях, которые могут быть инсценированы в стиле художественного шаржа или гротеска.

«Чудо св. Антония» принадлежит к таким именно произведениям. В центре его — величавая фантастическая фигура св. Антония, а кругом нее — множество человеческих уродов, типичных представителей замкнутой, спертой в своих низменных интересах французской буржуазной среды. Они смешны, отвратительны и почти страшны в своем психическом и умственном окостенении. Только одна фигура представлена у Метерлинка в мягких, теплых, человеческих тонах — фигура Виржини. Она тоже в некоторой степени принадлежит к миру уродов, потому что ей трудно освободиться от страха перед теми, кому она служит, но ее простое чистое сердце тяготеет к тому миру высших откровений и чудес, из которого пришел св. Антоний.

Дать на сцене яркий контраст этих двух миров, сочетать возвышенно-фантастическое с карикатурно-реалистическим, подчинив все исполнение какому-то внутреннему художественному единству, — задача очень большая: нужно признать, что театр разрешил ее. Артист Завадский дал превосходный образ св. Антония, чуждый елейности, свободный от условности, — строгий, почти суровый и благородно-величавый. Высокий рост, {380} глубокий низкий голос, крайняя сдержанность и спокойствие движений, сосредоточенный в себе взгляд, которому не нужно следить за происходящим вокруг, потому что св. Антоний и так все знает, — таковы внешние черты этого образа, создающего впечатление сверхчеловеческой силы и высшей мудрости, которой открыты все законы — и те, которыми, ведомо для людей, управляется их земное бытие, и те, которые должны навсегда остаться за гранью человеческого опыта и разумения.

Мир человеческих уродов представлен множеством фигур, из которых одни кажутся все же «одушевленными», внутренне подвижными, другие — совершенно застывшими, кукольными. Почти все они очерчены извне острыми и характерными чертами, которые делают толпу их — с чисто живописной стороны — разнообразною.

### Н. Волков. «Три студии»[[323]](#footnote-324)

Как всякий третий, как всякий последний — Третья студия — еще недавно просто Студия Вахтангова, — более своенравна, более своеобычна, вообще «сама по себе». Прежде чем пристать к берегу Художественного театра, она вела долго самостоятельную жизнь. И эта самостоятельность придала раньше, чем можно думать, определенность ее характеру. Ее первый эмбрион — студенческий кружок, где Вахтангов был преподавателем. Вряд ли иначе, чем с улыбкой участники его вспоминают свой первый дебют «Усадьбу Лениных» в Охотничьем клубе. Это был один из самых робких и беспомощных любительских спектаклей. Его заслуга — чисто символическая. Вышедшее из него ядро Третьей студии, думая о первом шаге, может радоваться, что он сделан на подмостках, освещенных первыми шагами молодого Станиславского.

В московский обиход Третья студия вошла «Чудом св. Антония» и Чеховской «Свадьбой», и в той, и в другой работе показав, что старое вино Художественного театра переливается ею в мехи новых сценических форм. У нее широкие планы, у Третьей студии, у нее беспокойный нрав. Она хочет не только стать театром, но стать новым театром, сказать несказанное слово.

То, что она показала, — свежо и крепко. И Метерлинк и Чехов, трактованные в приемах преувеличения, контраста, сгущения, — все это дало интересные результаты. Правда, воробьиное слово еще не найдено. Но уже самый подход к театральным задачам, самый нерв говорит о его жадном поиске. И то, что гоцциевская «Принцесса Турандот», ближайшая премьера театра — это тоже говорит за необычайный ход Студии. Став Студией МХТ, — студия на Арбате все же осталась Студией Вахтангова. И оттого, что Вахтангов сейчас ищет новых путей, — не отстают от него и птенцы его гнезда. Вместе с ним они пытаются преодолеть и хребет психологического реализма и ущелье бездушной театральности, дабы вступить в цветущую долину новых театральных садов.

{382} То, что Третья студия пришла к Художественному театру со стороны — придает ей характер усыновленного, а не родного ребенка. Но, если усыновил ее Художественный театр, значит, в духе ее узрел сыновние черты. И оттого Третья студия не случайный, но необходимый член семьи художественников.

### Э. Лойтер Подвижник в искусстве[[324]](#footnote-325)

Осенью 1921 года Вахтангов дал согласие работать в еврейской театральной студии «Культур-лига», которая собиралась тогда переехать из Киева в Москву, и в январе 1922 года приступил к работе.

Почему же Вахтангов в столь тяжелое для него время, как осень 1921 года, а тем более начало 1922 года, взялся за работу в нашей студии со всем вахтанговским пылом, со всей свойственной Вахтангову пламенной страстностью и преданностью? Здесь, конечно, играло решающую роль отношение Вахтангова к своей театральной работе (особенно после Октябрьской революции) как к священному общественному долгу, как к святой миссии. Он считал своим долгом распространять учение Станиславского среди театральной молодежи. Несомненно, немалую роль в решении Вахтангова работать в нашей студии сыграла также другая замечательная черта его творческой индивидуальности — неутомимая жажда встреч с новыми людьми, с новыми театральными коллективами, в частности с молодежными.

Мог ли *Вахтангов* остаться равнодушным, узнав, что коллектив молодых студийцев, обучавшихся у многих видных педагогов в течение двух с половиной лет и выступавший с успехом в студийных спектаклях и «Вечерах», готов ради глубокого ознакомления с учением Станиславского — в частности, в ее вахтанговском понимании, — вновь сесть за ученическую парту. Мог ли *Вахтангов* остаться равнодушным, узнав, что для этой цели коллектив готов переехать надолго в Москву, да еще в голодную и холодную зиму 1921 – 1922 годов, не считаясь с предстоящими неизбежными тяжелыми испытаниями?

Ответ на этот вопрос может быть только один:

— Нет! Не мог.

Вахтангов говорил, что первое время у нас в студии он посвятит главным образом просмотру этюдов, которые студийцы приготовят под руководством его помощников. Анализ и корректуру этих этюдов он использует как конкретный материал для своих бесед о системе Станиславского (при этом он добавил: «Как я, Вахтангов, ее понимаю»).

С какой искренней простотой, с какой поражающей скромностью великий режиссер Вахтангов, который через несколько месяцев потрясет театральный мир своими спектаклями «Принцесса Турандот» и «Гадибук», сказал:

{383} — Я буду учить вас играть, но учить вас ставить спектакли должен Мейерхольд.

Прищурив глаза, он задумался. Вдруг стал быстро, энергично выписывать что-то в воздухе указательным пальцем и тут же вслух прочел «написанное». Оказывается, он написал латинскими буквами «V + M». Указывая на «написанное», Вахтангов медленно сказал:

— Вэ плюс Эм — Вахтангов плюс Мейерхольд… Мне кажется, что таким должен быть путь вашего молодого театра.

Вахтангов признался, что он очень бы хотел, чтобы наша студия была «нейтральной территорией», где он и Мейерхольд могли бы одновременно вести систематическую работу по воспитанию молодых актеров и режиссеров. Нетрудно было сразу представить себе, какие творческие просторы откроются перед нашей студией, если оба выдающихся мастера советского театра будут у нас работать. Взволнованный этими перспективами, я горячо поблагодарил Вахтангова за его глубоко и широко обдуманные планы работы студии и заверил его, что студия будет счастлива осуществить его замысел. Так и было! Всеволод Эмильевич Мейерхольд также согласился работать у нас. Тепло и задушевно он говорил о долгожданной возможности систематически работать вместе с Вахтанговым и об их творческой встрече на «нейтральной территории».

После встречи с Мейерхольдом я поспешил сообщить Вахтангову, что он согласился работать у нас и очень рад предложению о «нейтральной территории». Вахтангов сорвался с места, хлопнул в ладоши и после небольшой паузы сказал:

— Теперь дело у нас пойдет!

У меня создалось впечатление, что эти слова были обращены не ко мне, что не о нашей студии говорил Вахтангов, видимо, он ответил своим мыслям об удачном завершении чего-то давно задуманного.

Я познакомил его с предложением Мейерхольда о занятиях по движению. Вахтангова особенно заинтересовал «тренаж по движению», связанный с курсом Мейерхольда по биомеханике, и он выразил желание побывать раз-другой на уроках.

Когда я сейчас просматриваю свои тетради, в которых подробно записывал уроки Вахтангова, Мейерхольда и педагогов — помощников Вахтангова[[325]](#footnote-326), меня поражает, с какой точностью он выполнил свое обещание. Он говорил, что до премьер «Гадибука» и «Принцессы Турандот» он будет давать только один урок в неделю, правда, многочасовой. В течение января Вахтангов действительно дал пять уроков. Как трудно было в январе 1922 года тяжелобольному Вахтангову ко всем своим работам прибавить еще одну — мы уже говорили. И все же он благородно сдержал свое слово!

Свой третий урок Вахтангов назначил на 15 января и предложил попросить Мейерхольда прочесть вступительную лекцию в тот же день вслед за его (Вахтангова) уроком.

{384} — Мы здесь у вас встретимся, побеседуем немного и я сам представлю Мейерхольда студийцам, — сказал Вахтангов.

Мейерхольд был очень доволен предложением и обещал прийти точно к концу урока Вахтангова. С каким радостным чувством студия ждала дня и часа встречи двух великих мастеров советской сцены на своей «нейтральной территории».

Но… встреча не состоялась!

15 января, незадолго до назначенного часа, Вахтангов сообщил, что вынужден перенести свой урок на 16 января. Он просил сейчас же предупредить Мейерхольда и вместе с глубокими извинениями передать просьбу отложить свой первый урок на завтра. Как мы ни старались найти Мейерхольда и предупредить его — напрасно! Он явился точно в назначенное время. Узнав, что Вахтангова нет, он на несколько секунд застыл в задумчивой позе, а потом вынул из кармана листок бумаги, вероятно, расписание его репетиций в театре и лекций в руководимых им Государственных высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ), долго рассматривал его и, наконец, сказал:

— Да, жаль! Завтра никак не могу. Успеете заранее это передать Евгению Богратионовичу?

Мейерхольд надеялся, что ему и Вахтангову снова удастся назначить свои занятия на один и тот же день. Случилось же так, что ближайший урок Мейерхольда состоялся в феврале, а 29 января Вахтангов провел в нашей студии свой последний урок.

[…] Однажды Вахтангов предложил ответить на вопрос: что такое роль, которую актер играет? Ответы, а их было немало, по сути сводились к одному: роль, это — кого я играю в спектакле. Вахтангов возражал, говорил, что это, в лучшем случае, лишь частичный ответ на вопрос.

Раньше всего, роль — это что я делаю в спектакле. Играть, значит — действовать. Нельзя играть чувства (печаль, радость, тоску и т. д.) и их внешнее выражение (плач, смех и т. д.). Сценическое чувство — результат действия. Когда мы говорим о чувстве как результате действия, мы не думаем, что чувство возникает после действия или в конце действия. Чувство возникает во время действия. Процесс действия одновременно и процесс чувств.

После небольшой паузы Вахтангов обратился с вопросом:

— Какое по вашему мнению, сквозное действие Гамлета?

И посыпались ответы:

— Гамлет проносит сквозь всю пьесу свои страдания из-за господствующей несправедливости.

— Исполнитель должен показать Гамлета как «выразителя мировой скорби».

— Гамлет наивно ищет правды в окружающем его мире лжи и ханжества.

Как же смущены были все, кто пытался в таком немного выспреннем стиле ответить на вопрос Вахтангова, когда он несколькими простыми словами объяснил:

{385} — Сквозное действие Гамлета — отомстить за смерть отца.

Заметив, что у некоторых это вызвало недоумение, он предложил всем продумать его определение сквозного действия Гамлета (лучше всего с пьесой «Гамлет» в руках), поделиться своими мыслями на одном из ближайших уроков и перешел к другой теме.

**1963 г.**

### Н. Н. Бромлей[[326]](#footnote-327)

[октябрь 1921 г.]

Хорошо, Надя, я буду скромным.

«Я буду скромен, буду тих»[[327]](#footnote-328).

Мне больно и стыдно, что кругом люди так рассудочны, что боятся преувеличить.

Я *знаю*, что я не преувеличиваю.

Мне радостно видеть большое и хочется, чтобы этой радостью жили и другие.

Когда же я вижу, что до них эта радость не доходит, я чрезмерно огорчаюсь их благоразумием. Легко уходить в одиночество, когда есть горе, и почти невозможно радоваться в одиночестве — вот почему я недостаточно скромен.

Е. Вахтангов.

Видите, я из скромности не написал «любящий Вас».

### Н. П. Яновскому

[январь 1922 г.]

Милый Николай Павлович! Вот мои дни:

С 2 час. — «Архангел Михаил» до 4 1/2.

5 час — занятия с К. С. до 8 – 7 1/2[[328]](#footnote-329).

8 час. — или Третья студия, или «Габима», или играю. После спектакля репетирую там же. Ложусь ежедневно в 6 – 7 час. утра (до 1 часа). Видите, дорогой, я не имею минуты, и это буквально.

{386} Верьте, что очень хочу видеть Вас. Скорей, скорей поправляйтесь. Обнимаю Вас сердечно. Пусть Вера Васильевна[[329]](#footnote-330) простит мне — как выпадет 1/2 часа, я приду представиться ей.

Ваш Е. Вахтангов.

### Н. Д. Волкову

13 января 1922 г.

Многоуважаемый Николай Дмитриевич!

Ни состояние моего здоровья (у меня открылась язва желудка), ни спешка с выпуском в мир двух постановок, ни прочая обстановка моей жизни — ничто из этих знаков скорби не позволяет мне быть аккуратным: я вынужден отказаться от Вашего предложения — написать о К. С. Станиславском[[330]](#footnote-331). Когда минут несчастья, я, может быть, сам предложу свои услуги, если не будет поздно.

Благодарю за честь и прошу простить меня: я знаю, что подвел Вас. Но посмотрите на меня — я сложился пополам — и Вы поверите мне.

С уважением к Вам Е. Вахтангов.

### Вс. Э. Мейерхольд — Е. Б. Вахтангову

3 января 1922 г.

Любимый Collega, в Вашем тихом кабинете беседовал (и отдыхал) с солдатами Вашей Армии. Хорошие прожил минуты, жаль только Вас не было. Очень хочется повидаться. Скоро ли Вы покажете нам «Турандот»? Скоро ли поговорите со студентами ГВЫРМа? Вас очень ждут солдаты моей Армии. Привет.

В. МЕЙЕРХОЛЬД.

Оставляю место секретарю моему.

Ждем Вас в ГВЫРМе все очень.

З. РАЙХ[[331]](#footnote-332).

### **{****387}** Вс. Э. Мейерхольду

17 января 1922 г.

Дорогой, любимый Мастер!

Неизменно благодарный Вам за все, что Вы делаете в театре, я благодарен Вам и за каждый момент, когда Вы касаетесь и нас — восторженно Вас любящих. Мне жаль, что я не встретил Вас тогда — давно уже хочу посмотреть на Вас. Знаю, что Вы сердитесь на меня; но я болен, очень болен, но я хожу сгорбившись, но у меня мутные глаза. И вот еще — сдаю 23‑го «Гадибук» (приглашение и Вам, и Бебутову, и Аксенову пришлют)[[332]](#footnote-333), а 30‑го «Турандот»[[333]](#footnote-334). С утра до утра хилый работаю.

Вам не понравится ни то, ни другое: в первом нет определенности, второе недостойно Вашего внимания, потому что слишком субъективно. Это откровенное признание Третьей студии: «Вот чем мы пока занимаемся. Ругайте нас, если не можете подождать следующих шагов».

Простите меня, Большой! Когда-нибудь — дайте чуть отдохну — я искуплю свою вину. Скажите солдатам своей Армии, что я болен чрезвычайно (снова открылась язва желудка и припадки без конца). Обнимаю Вас нежно, если позволите. Хотел бы услышать, что Вы снимаете с меня чувство вины.

Любящий Вас Е. Вахтангов.

### К. С. Станиславскому

21 января 1922 г.

Дорогой Константин Сергеевич,

я совсем расхворался, так что последние дни даже лежу.

Вот почему я не ищу Вас для «Моцарта»[[334]](#footnote-335), вот почему не могу прийти к Вам поговорить о «соединении», вот почему не могу быть сегодня на заседании дирекции. Сейчас надо сдать «Дибук» (23‑го в понедельник) и «Турандот» (предполагаю 30‑го) и тогда я лягу отдохнуть в санаторий.

Несколько раз мне передавали, что Вы обвиняете меня и Мишу Чехова в сепаратизме. Дорогой Константин Сергеевич, это ошибка. Пусть мои товарищи по студии скажут, как горячо я защищаю проект соединения ради пантеонных спектаклей[[335]](#footnote-336). {388} Миша немного путает с Третьей студией. Это его увлечение.

Третья студия — это маленькая лаборатория и она никому мешать не может, и никаких планов, о которых говорит Миша, у нее нет, это просто мелькнуло как-то у Миши и теперь прошло совсем.

Любящий Вас Е. Вахтангов.

### К. С. Станиславский — Е. Б. Вахтангову

[23 января 1922 г.]

Дорогой Евгений Богратионович!

Я в большой грусти: не могу быть на спектакле[[336]](#footnote-337), так как захворал: температура, доктора не выпускают из дому.

Желаю успеха и удовлетворения.

Давай Вам бог!

Ваш К. СТАНИСЛАВСКИЙ.

### К. С. Станиславскому

23 января 1922 г.

Дорогой Константин Сергеевич!

Я огорчен Вашим письмом безмерно. Вы — единственный человек, которому я хотел показать эту работу: об этом знают и здесь — в «Габиме», и в Третьей студии.

Разрешите, когда Вам станет лучше, побеспокоить Вас еще раз.

{389} Как жаль, как жаль.

Благодарю Вас за Ваше письмо.

Любящий и преданный Вам

Е. Вахтангов.

### Вступительное слово к генеральной репетиции «Гадибука»

[1921 г.]

[Черновые наброски][[337]](#footnote-338)

Пьеса Ан-ского написана по-русски. Переведена им же на разговорный еврейский язык. По предложению «Габимы», переведена большим еврейским поэтом Бяликом на древнееврейский. Написана натуралистически, пьеса бытовая. С этой стороны для сценического разрешения предстояла трудность. Надо было разрешить либо натуралистически, либо реалистически. Ни то, ни другое не могло быть принято, ибо время, в которое мы живем, требует форм, звучащих в современности, а ни то, ни другое, как нам казалось, сейчас не будет живым. Хотелось дать театральное представление (насыщенное темпераментом), сохранив сущность бытовых положений.

Тогда я попробовал форму, которую я назвал бы театральным реализмом. В основу сценической игры положено настоящее органическое внимание актеров друг к другу и настоящее переживание по школе Художественного театра, то есть то, чему я учился у Константина Сергеевича. Средства же выразить это внимание и переживание искались мною в теперешней жизни, в сегодняшнем дне.

Сотрудниками в работе были художник Н. И. Альтман, Ю. Д. Энгель, который писал музыку, в танцах помогал Л. А. Лащилин, в гримах — Ю. А. Завадский и М. Г. Фалеев.

Вся «Габима» во главе с Н. Л. Цемахом беспримерно внимательно помогала мне в специальных вопросах (давала справки по вопросам специального характера).

### Натан Альтман Моя работа над «Гадибуком»[[338]](#footnote-339)

31 января 1922 года состоялась премьера спектакля «Гадибук» в театре «Габима» в Москве.

{390} Ставил спектакль Вахтангов, оформлял спектакль я. Почти полвека прошло с тех пор, и многих подробностей моей работы над этим спектаклем память моя не сохранила, но одно событие я помню живо.

«Габима» была театральной студией, каких много было в то время в Москве и Петрограде. В таких студиях юноши и девушки с энтузиазмом приобщались к театральному искусству. Но многим «Габима» и отличалась от других студий. Над ней шефствовал МХТ, и собиралась она играть свои спектакли на языке, на котором никто тогда не говорил и который немногие знали.

Вахтангов не знал ни еврейского языка, ни местечкового быта, ни национальных обычаев, легенд и суеверий, то есть всего того, на чем строитесь пьеса «Гадибук». В своей работе он поневоле должен был руководствоваться указаниями студийцев. Они тянули его в сторону бытовизма, а пьеса была экстатической и героико-трагической.

Я работал над эскизами декораций и образов в Петрограде, где я тогда жил, а Вахтангов в это время работал со студийцами в Москве. Художник должен создавать все, что участвует в спектакле: декорации, облик актера — то есть костюмы, грим, характер, а также реквизит. Естественно, что так поступил и я.

Люди, которых я изобразил на эскизах, были трагически изломаны и скрючены, как деревья, растущие на сухой и бесплодной почве. В них были краски трагедии. Движения и жесты были утрированы. Я стремился к предельной выразительности формы. Сами формы должны были действовать на зрителя, так как слова, которые произносили актеры, больней частью слушателю непонятны. Движения и жесты должны были породить на танец.

У Вахтангова был уже готов первый акт, когда я привез эскизы. Они очень отличались от того, что сделал Вахтангов. Я не знаю, что он почувствовал, когда впервые увидел эскизы, но я знаю, что он перечеркнул все сделанное и начал работать, отталкиваясь от моих эскизов.

Работа над спектаклем продолжалась в каком-то невероятном возбуждении, почти экстазе. Наконец наступил день, когда спектакль был показан.

Студия «Габима» помещалась в Нижнем Кисловском переулке, в двухэтажном купеческом особняке. Зрительный зал представлял собой небольшое помещение, разделенное на две части. Часть зала занимали скамьи, расположенные ступенями, одна над другой, как в цирке, другая часть была сценой, которая не имела никакого возвышения, — опять же, как арена в цирке.

Не помню всех, кто был на премьере. Помню Луначарского. Рядом со мной сидел Шаляпин. Впечатление от спектакля было ошеломляющее. И так было всегда и везде, где показывали этот спектакль.

В день премьеры перестала существовать студия «Габима», и в Москве родился новый театр «Габима».

### **{****391}** Ю. Завадский Одержимость творчеством[[339]](#footnote-340)

Сюжет пьесы С. Ан-ского основан на старинной еврейской легенде, родственной буддийским верованиям о переселении душ, об их совершенствовании в различных перевоплощениях. По еврейскому преданию, иногда две души соединяются в одном теле и таким образом находят свое совершенство. Это и есть «Гадибук».

Вкратце содержание пьесы заключается в том, что Лея, дочь богатого купца Сендера, и бедный юноша Ханан любят друг друга. Их отцы в молодости были друзьями и обещали поженить своих детей, если родятся мальчик и девочка. Отец Ханана умер бедняком, а Сендер разбогател и забыл о своем обещании; он выдает дочь замуж за другого. Ханан, узнав об этом, внезапно умирает. Во время свадебного обряда Лея отталкивает жениха: в нее вселилась душа умершего юноши. Невесту приводят к цадику — «святому», который изгоняет из нее душу Ханана — «Гадибук». Но Лея не может жить после того, как душа Ханана отторгнута от нее: она умирает.

В трактовке Вахтангова пьеса прозвучала гораздо глубже, шире и значительнее, чем лежащая в ее основе мистическая легенда. Она приобрела удивительную силу правды о чудовищной несправедливости жизни, о нищих и имущих, об отчаянии обездоленных и о самодовольстве сытых, о любви, побеждающей смерть. Это была настоящая философская поэма, для которой Вахтангов нашел неповторимые приемы сценической выразительности.

К этой работе Евгения Богратионовича я имел близкое отношение, так как он попросил меня помочь ему с гримами. Спектакль был оформлен талантливейшим художником Натаном Альтманом, оформлен смело, с решительным отказом от натуралистического правдоподобия, даже с некоторым смещением форм и линий в декорациях и костюмах, что, естественно, требовало и особого решения гримов. Натуралистически-реалистические гримы тут не годились. Я применил гримировальную палитру, состоящую из чистых цветов, и рисовал на лицах, как на бумаге или на холсте.

[…] Спектакль «Гадибук» обладал поразительной силой воздействия. Как глубоко Вахтангов воспринял и сумел передать самую сущность, поэтическую силу этой еврейской легенды, воплощенной в драматической форме! Спектакль играли на древнееврейском языке, которого Вахтангов, конечно, не знал, но он сумел объединить всех исполнителей вокруг основной темы пьесы, насытить весь спектакль в целом, весь коллектив, каждого исполнителя самой маленькой роли тревожной, страстной, протестующей поэзией.

Он нашел чеканный режиссерский рисунок, спаял в одно целое все элементы театрального представления — текст, музыку, оформление, актеров. И спектакль в буквальном смысле слова потрясал даже тех, кто {394} почти ничего в нем не понимали или приходили совсем не подготовленными для его восприятия. […]

Это было грандиозно, и хотя спектакль игрался в крохотном помещении театра «Габима», казалось, что силой искусства вы вырваны за пределы времени и пространства. Вы буквально забывали, где вы и что с вами происходит. И, когда вы просыпались, вы понимали: да, это был изумительный театр. […]

Когда я сегодня думаю об уроках этого спектакля, то мне кажется, что основным его достоинством была идейно-художественная целостность, которой сумел достичь в нем Вахтангов. […]

### М. Чехов Жизнь и встречи[[340]](#footnote-341)

Он просил меня однажды прийти на закрытую репетицию «Дибука» в «Габиме». В зрительном зале никого, кроме нас, не было. Во время репетиции я несколько раз выражал ему свои восторги, говоря, что пони-мага происходящее, несмотря на незнание языка. Он оставался равнодушным к моим похвалам и молча ждал окончания репетиции. Когда последний занавес опустился, он вызвал актеров так, как они были, в гримах и костюмах, в зрительный зал и при всех спросил меня *все* ли я понял из того, что происходило на сцене? Я сказал, что только немногие места остались мне непонятными за незнанием древнееврейского языка. Он просил меня сказать, какие именно сцены остались для меня непонятными. Я перечислил их, и Вахтангов, обратившись к актерам, сказал:

— То, что Чехов не понял в спектакле, зависело не от языка, но оттого, что вы плохо играли. Хорошая игра должна быть понятна всем, независимо от языка. Мы будем репетировать снова все сцены, названные Чеховым.

Он репетировал до глубокой ночи и достиг поразительных результатов. Я был изумлен, как много может сделать одна игра, если актер перестает надеяться на *смысловое* содержание текста, данного автором, и ищет средств выразительности в *своей* актерской душе.

### В. Яхонтов Театр одного актера[[341]](#footnote-342)

Кто не помнит Вахтангова в пять часов утра, после ночной работы, когда он, легкий-легкий, тающий от болезни, выходит на Арбат, поднимает шляпу и исчезает, чтобы через два‑три часа начать новую репетицию!..

[…] И вот он уже в «Габиме», в низком маленьком зале. Все бодрствуют, засыпают только нечаянно, от усталости. Вахтангов работает вдохновенно. Во время репетиций звенел веселый, заразительный смех. Это {395} Евгений Богратионович морщил бровь, прищуривал глаз, говорил ясные, точные вещи, шуткой помогал заблудившемуся актеру. В последние годы он разучился спать, его мучила болезнь. И он искал людей, которые бодрствовали бы вместе с ним и так же, как он, разучились спать. Если в Третьей студии к Евгению Богратионовичу относились с благоговением, то в театре «Габима» его любили страстно, не раздумывая, понесли на руках и назвали своим пророком.

Столик в зрительном зале, за ним Евгений Богратионович. На столе цветы. Идет прогонная «Гадибука».

### А. Карев Веселый, неуемный художник[[342]](#footnote-343)

Их было много таких репетиций. В моей памяти они сливаются в одну. Эта работа громадного творческого запала. Там не было тишины и покоя. Там гений Вахтангова в одну минуту зачеркивал труд длинных, вдохновенных ночей, и в течение последней минуты поздней ночи создавал знаменитый второй акт «Гадибука». Там острый профиль Вахтангова мелькает среди танцующих нищих, выбираясь из толпы страшных калек, изуродованных жизнью, выбираясь, как утопающий из тины. Это Евгений Богратионович показывает невесте — Ровиной ее линию в танце. Там из маленькой ложи слышен грозный окрик Евгения Богратионовича актеру: «Вы не чувствуете мелодику речи пьесы Ан-ского. Вы говорите на нижегородском наречии». И снова бешеный танец нищих, наступающих на обезумевшую невесту, одетую в длинное белое платье. Она стоит среди них, защищаясь длинными белыми руками, в ужасе, ничего не понимая, только ощущая ненависть этих отверженных жизнью неудачников.

Эти танцы поставил балетмейстер Большого театра Лев Лащилин. В них чувствовалось знание фольклора, но то были обычные народные танцы. «Мне нужны не еврейские танцы, мне нужен танец нищих на свадьбе у богатого купца». Евгений Богратионович показывает каждому исполнителю его танец: «Вы — хромой, вам неудобно танцевать. Танцуйте, танцуйте. Вы слепой, вы ничего не видите, вы не умеете танцевать, вы не должны танцевать. И все же танцуйте, танцуйте. Мне нужен танец-протест, танец-крик». В этой пляске нищих Вахтангов раскрыл социальную идею пьесы. […]

Руки — это глаза тела! Евгений Богратионович в большом творческом подъеме. Мы в зрительном зале. Стройный, легкий, он быстро по трем-четырем ступеням спускается на сцену. Он на сцене один. Он вспоминает знаменитый портрет Репина. Толстой стоит в своей длинной рубахе, повязанной поясом. Руки заткнуты за пояс. Так прожил он жизнь, связанный по рукам. Форма об этом рассказала: традициями своего класса он связан по рукам. Мечтал о правде, о справедливости. И, уже подходя к концу своего жизненного пути, он рванул руками этот проклятый {396} пояс (Евгений Богратионович показывает, как Толстой освобождает свои руки). Рванул — и умер.

Беседа длится до глубокой ночи. Беседа о руках актера, беседа о теле актера, беседа о «форме, которая любит облекать родное содержание», о том, как «растекается содержание, почувствовав слабость сдерживающей формы». Завороженная и зараженная буйной фантазией неуемного художника, слушает учителя студия. И вдруг снова веселый окрик режиссера Вахтангова: «На сцену!» И снова и снова начинают свой бешеный танец нищие, калеки, люди, изуродованные другими людьми ради пресыщения, ради золота. В ложе зорким, всепроникающим серым глазом смотрит орлиный, острый профиль Вахтангова. […]

Иногда, сидя за столом в маленьком фойе, он говорил: «Давайте поговорим, какие руки у вас, играющего Прохожего?[[343]](#footnote-344) Как вы ходите? Какой характер рук и походки подсказывает вам ваша фантазия? Любите, лелейте ваш образ, любите его нутро и любите очень, очень любите форму, несущую ваше содержание. Мы мало любим форму. Войдите в комнату: мешок за плечами, палка в руках. Вы — Прохожий. Подымите немного правое плечо, выдвиньте его вперед. Идите, идите. Вы — *Прохожий*. Не отрывайтесь от того, чем он живет, что он принимает, чего он не выносит. Идите, идите. Вот так я ищу. Дальше ищите сами.

Вы — голодная нищая. Какие руки у нее? Как жадно хватает она скрюченными ревматическими пальцами все, что попадает ей в руки. Она уже давно разучилась мягко держать, она все хватает и судорожно держит.

Вы — богатый купец, выдающий замуж свою дочь. Сколько самодовольства в вашей груди, в вашем животе, в открытых ладонях спокойных рук, которые говорят — у нас так много всего, мы так много нахватали. Поэтому выпятите немного грудь, живот, а руки впереди тела, открытые, пухлые, довольные. Это форма вашего купца. Отрицательный образ художник любит, как свое создание, он любит оттачивать его форму для богатейшего содержания. Вероятно, как любой образ несет свою форму, любой автор в моей постановке должен нести свой стиль». Так учил он.

[…] Часто репетиция останавливалась словами: «Я не понимаю, что вы говорите. Я не понимаю, что вы делаете». Это говорил режиссер, который не знал языка, но требовал от актера такой действенной линии слова, чтобы было понятно даже не знающему языка.

### С. Бирман Человек неугасимой страсти[[344]](#footnote-345)

Маленькая ложа в еврейском театре «Габима». Два передних места в ложе занимают Вахтангов и художник Альтман. Идет генеральная репетиция «Гадибука», второй акт. Танец нищих и невесты. Высокая девичья фигура — цветок лилии. Плескаются две длинные черные косы.

{397} В публике овации. Нет, слово «овация» слишком специфически театральное — лучше сказать — зрители в восторге. Глаза их направлены на человека в ложе — на Вахтангова — это его фантазией, его силой, его трудом создано замечательное сценическое произведение. Вахтангов не знал жалости к самому себе, не знал пощады.

«Ему мало было дней, он ночи превратил в день», — так говорили о нем актеры еврейского театра.

Вахтангов приподымается в ответ на приветствия зрителей. Щеки его худы, впали, но празднично горят его красивые зеленые глаза. Этот день в его жизни особенный, меченый. Это день рождения Мастера — Евгения Вахтангова.

### Самуил Марголин. Студия «Габима». «Гадибук» Ан-ского (С. Рапопорта)[[345]](#footnote-346)

[…] В конце театрального года, перенесшего не одну бурю и не один шторм, совершенно неожиданно возникает новое театральное явление, бросающее на боевые фронты такую мощную силу, с которой придется считаться составителям театрально-военных бюллетеней.

Речь идет о постановке Вахтанговым пьесы (на древнееврейском языке) «Гадибук» Ан-ского.

Здесь все от современности, совсем не из старой еврейской синагоги, не с амвона и не из могил, где в дни свадьбы души покойных переселяются в живых, — выкачивает «Габима» все страсти и переживания для того, чтобы вернуть их ей же в преображенной форме искусства театрального.

[…] Первый акт в своем финале — страшного, жуткого пляса у трупа — делается большой летописью, символом событий, переживаемых и пережитых. Здесь все от гротеска в своей театральной и философской иронии, доходящего до кошмара. Жизнь, ничего не ведающая, только бы жить, и смерть, не принимающая жизни.

Расскажите это словами в статье, в поэме, расскажите это талантливо, вдохновенно, и может получиться только перепев очень старой, уже не трогающей темы. Но в «Габиме» та же сцена представлена как гротеск нашего сегодня.

Счастливо найденная форма театра, вся проникнутая современностью, собой определила здесь само содержание. Какое изумительное открытие для театра современности не из теоретических измышлений, а в реальном своем осуществлении. «Габима» нашла форму театрального действа, и раскрытие формы сделало чудо с отжитой легендой, мало кого трогающей сегодня пьесы Ан-ского.

Пожалуй, и вправду дело совсем не в пьесах, написанных сейчас, не в пьесах из Масткомдрамы или с Запада, из отшельнических углов, сотворенных в крикливых кафе, или под лязг машинных ремней и свист {398} разгудевшихся паровозов, для того чтобы создать театр революции, или театр мещанский, театр бульвардье или театр людей труда.

*Секрет весь в театральной форме, пытливо разыскиваемой, для каждой пьесы особой, но в форме театра современности. Эта форма — Мефистофель для своего Фауста — СОВРЕМЕННОГО ТЕАТР А, — для которого и вызывается юная душа, экстатичность внутренней зараженности действом*.

Что бы вы от своих всклокоченных душ, нервных недугов, неистовых ожиданий ни пожелали бы найти в одном этом свадебном плясе у незамеченного еще трупа, вы найдете все — такова подлинная, неиссякаемая глубина театра, когда этот театр до конца пронизан современностью, всем, чем живет эпоха — III Коминтерном и белоэмиграцией, свирепой разрухой и самым изобретательным строительством, вселенскими лозунгами и нищенским бытом, энтузиазмом и апатией, новыми откровениями и жвачкой изъеденных мыслей.

*Сегодняшним днем* […] современностью, а не древними повериями иудеев — живут кровью, нервами, душой, сердцем, мыслью, чувствами, живут всецело актеры и актрисы студии «Габима», так влюбил их, погрузил в современность пришедший к ним на помощь Вахтангов.

Второй акт сильнее первого.

Случайный прохожий, нищие, проходимцы, юродивые и случайный слепец на случайной свадьбе невесты — все играют в студии «Габима» в ритм музыки Энгеля, всецело слившейся с действом спектакля.

Играют такие простые и такие верные декорации художника Н. Альтмана. Играют острые, резкие, прекрасно найденные Ю. А. Завадским гримы, играют в театре нашем, в театре нам близком, и старые образы: самодура отца, преданного старого учителя — главного церемониймейстера свадьбы, невесты и т. д.

Играют встречу жениха со свечами в дрожащих руках родственниц невесты, *играют так, как мы давно не видали на других студийных сценах*.

### Самуил Марголин. В раскрывающихся скитах (к постановке «Гадибук» в студии «Габима»)[[346]](#footnote-347)

Самое интересное в творчестве — противоречия художника, извивы, блуждания, сомнения, по которым скользит его вдохновение.

Самое замечательное в театре — неожиданность раскрытия загадок. Противоречия беспредельны, неожиданности театра — безграничны.

Но когда встречаешься с глубокими противоречиями в путях творчества, всегда заражаешься остротой их исканий. А в театре весь загораешься радостью неожиданных раскрытий, если они вдруг счастливо найдены.

{399} […] Неужели не поражающая неожиданность то, что студия «Габима» […] вдруг оказывается театром воспаленной современности. И неужели не раскрытие в театре то, что быт эпохи устарелой […] передан в театре современно и оправданно, и потом в такой форме театра, которую нельзя назвать ни реальной, ни условной в общепринятом понятии этих слов, но для которой есть новая форма в театре, найденная режиссером Вахтанговым, форма театрального реализма.

Первые два акта постановки «Гадибук» мне посчастливилось увидеть еще весной — на генеральных репетициях. Впечатления от них в театре незабываемы.

Третий акт постановки мне удалось увидеть на генеральных репетициях сейчас.

Последний акт постановки еще в работе и его покажут, вероятно, через месяц. Я не знаю, чего можно ждать от этого четвертого акта, но если он не может быть сильнее и вдохновеннее первых двух актов, мне хочется, чтобы пьеса оборвалась после второго акта и чтобы этот (я беру всю ответственность за определение свое и пишу его со всей верой и искренностью, на которую я способен), — гениальный второй акт постановки Вахтангова был бы концом спектакля. Если четвертый акт пьесы «Гадибук» может повторить, задержать, закрепить впечатление второго акта, — значит, нет в театре современном достижения более значительного. Если четвертый акт окажется еще более подлинным театром современности, чем второй акт, — жду чуда в театре современном[[347]](#footnote-348).

[…] Третий акт — замечательное театральное мастерство. Если в нем еще есть недочеты, излишняя напряженность студийцев, то эта напряженность пройдет; если еще есть чрезмерность использования игры рук, то и это будет убрано из постановки.

Но тем, кто видел первые два акта «Гадибука» и видел раскрытыми глазами, — тем ясно, что второй акт постановки заставляет ждать большего, чем дает третий акт. В свое время я писал о первых двух актах «Гадибука» в последнем номере ныне закрытого «Вестника театра», а теперь должен сказать, что поскорее, поскорее должно раскрыть скит «Габимы» и показать театральным лицедеям, мастерам, профанам, революционерам в искусстве и даже обывателям, буржуазии и пролетариату, всем, как лучшее, как редкое *достижение театра современности*.

### **{****400}** М. Загорский. «Гадибук» (студия «Габима»)[[348]](#footnote-349)

[…] «Гадибук» не имеет ничего общего с русской революцией и нашими днями. Но отчего же я именно на нем понял вдруг очарование и пленительность этих грохочущих и сверкающих лет, и почему именно на нем я почувствовал величие и смысл созидающегося ныне мифа о нас самих?

Потому, что в «Гадибуке» — трепетность и взволнованность разрушения целых исторических, религиозных и национальных пластов во имя освобождения и победы Любви. Данте и Беатриче, Ромео и Джульетта… Сладостные имена и торжествующая над Смертью Любовь.

[…] Конкретно: что такое свершили Ханан и Лея? Они полюбили друг друга, и, побеждая в любви, опрокинули наземь тысячелетнюю Библию, Талмуд, всяческие законы, проклятия общины, самого страшного бога.

[…] Режиссерская работа Вахтангова в «Гадибуке» — очень значительна и плодотворна. Он хорошо воспринял и осуществил основную линию «Гадибука» — строгость, простоту и насыщенность формы, уходя от *быта в бытие* образа. Экстатичность среды передана отчетливо, но вместе с тем мягко, в пляске нищих, женщин и особенно «хасидов» в третьем акте, некоторый налет византизма прекрасно выражен в этом наклонном и суживающемся столе и сидящих за ним цадике и его сотрапезников, и, наконец, очень резко и удачно подчеркнут социальный мотив пьесы в противопоставлении кукольности и статичности богатых и взволнованности и подвижности бедных в сцене свадебного угощения.

Но есть и промахи и, что существенно, *провалы*. К первым я отношу длинноты диалогов, особенно в начале первого действия и повторения некоторых сценических положений, особенно в плясках, ко вторым — весь конец третьего действия.

То, что совершил Вахтангов по отношению к этому финальному куску пьесы, — поистине чудовищно и невероятно! Так кончить «Гадибук» — это почти самоубийство. Победный конец, в котором раскрывается *весь* смысл и вся символика пьесы, торжествующий уход Леи к возлюбленному Ханану, где все радость, просветленность и преодоление, передан… изображением судорожно и мучительно умирающей Леи. Этого *нет* в пьесе, где Лея исчезает из магического круга, обведенного вокруг нее церковниками, и сливается с тенью возлюбленного. Каким же образом, какая злая рука и какое чудовищное непонимание извратили этот чудесный финальный аккорд и вместо торжествующей, просветленной, уходящей Леи, дали какую-то несчастную девушку, умирающую притом по всем законам натуралистического театра[[349]](#footnote-350).

Этот конец необходимо поправить как можно скорее, иначе не стоило и подымать всю тяжесть воплощения «Гадибука» на сцене. […]

### **{****401}** В. Куза Из воспоминаний[[350]](#footnote-351)

Я бывал в «Габиме» часто и считал, что «Дибук» это был замечательнейший спектакль Евгения Богратионовича с точки зрения тогдашних требований искусства. Это был самый глубокий, самый значительный спектакль по вскрытию материала вопреки слабой пьесе С. Ан-ского.

Я пришел на первый спектакль «Габимы», не зная совершенно языка, и был взволнован спектаклем. Я был поражен исключительным богатством актерских красок. Спектакль был почти скульптурным, просился на барельеф, настолько ярко и до конца был продуман *и* сделан. И Горький, и Луначарский понимали сущность этого спектакля, чего не понимали разные рецензенты, писавшие о мистике спектакля, они не понимали, что Евгений Богратионович сквозь мистичность, которая есть в пьесе, сумел вскрыть глубокие корни народа, сумел сильно и крепко показать действительность.

После просмотра я подошел к Евгению Богратионовичу страшно взволнованный, пожал ему руку и сказал, что это замечательно, что я никогда в жизни не видел ничего подобного. Он посмотрел на меня, блеснул глазами и сказал: «Неужели?»

**1937 г.**

### В. Подгорный Отрывки воспоминаний[[351]](#footnote-352)

«Гадибук» буквально потряс меня. На генеральной репетиции я подошел к Вахтангову, чтобы высказать свое восхищение. И в то же время — некоторую досаду, которую испытывали многие студийцы на то, что Вахтангов отдает слишком много на сторону. Мы хотели, чтобы он работал только у нас и в своей студии — в будущем театре его имени. Мы ревновали его к «Габиме», к занятиям и урокам в других местах.

Я высказал ему свое ревнивое чувство: почему он целиком не отдает себя нам? Почему у нас он не добивается такой четкой выразительности актерской игры, как это я только что видел у актеров «Габимы» — у всех буквально исполнителей, как больших, так и маленьких ролей.

— Видите ли, — ответил Вахтангов, — у нас в Первой студии для многих я не только режиссер, но и просто Женя, товарищ, сверстник, со мною можно поспорить. Это отнимает много времени, расхолаживает иногда. А здесь каждое мое слово — закон. Никому в голову не придет усомниться в моей творческой правоте. Тот нищий, который только что танцевал в общей сцене с поднятым вверх пальцем, чуть ли не год упорно и беспрекословно репетирует свой «кусочек» танца, веря в каждое мое указание и счастлив своей работой. Поэтому здесь я могу добиться того, чего не всегда добиваешься у нас.

### **{****402}** Вс. Мейерхольд Из доклада об «Учителе Бубусе»[[352]](#footnote-353)

[…] При музыкальном фоне жестикуляция играет колоссальную роль… Большим мастером в этой области был покойный Вахтангов… Я сужу не по «Принцессе Турандот»… Не меньшим и более глубоким успехом должна пользоваться постановка в еврейском театре — «Гадибук», там жестикуляция в акте танцев, когда идет музыка, сделана совершенно изумительно. Вот чеканка жеста — это великая вещь.

1 января 1925 г.

### К. С. Станиславскому

[27 февраля 1922 г.]

Дорогой и любимый Константин Сергеевич,

пишу лежа, в температуре. Чуть понизилась — 38.8. Виноградов определил небольшое воспаление левого легкого.

Потом, я так благодарю Вас и Марию Петровну за профессора Федорова. Мне он очень понравился, и когда терапевт сделает свое дело, то обещал взяться за меня. Всем остальным врачам (Муратов, Шервинский, наш Фельдман, Блюменталь) я сегодня же отказал, очень изнуряли их визиты.

Я был очень огорчен тогда, что Вам нельзя было посмотреть «Дибук» в «Габиме». Сегодня — «Турандот». Я почти убежден, что Вам не понравится. Если даже об этом Вы пришлете мне две маленькие строки, я буду и тронут и признателен.

А если Вы за кулисами подарите им 10 минут — это останется навсегда в памяти. Они молоды, они только начинают. По они скромны — я знаю.

Как только поправлюсь, я приду к Вам. Надо мне лично рассеять то недоброе, которое так упрямо и настойчиво старается кто-то бросить между нами. А Вы самый дорогой на свете человек для меня.

Если Мария Петровна удостоила прийти на «Турандот», не откажите передать ей мою почтительную благодарность и привет.

Как всегда, как всегда, вечно и неизменно любящий Вас

Е. Вахтангов.

### **{****403}** Н. Горчаков Режиссерские уроки Вахтангова[[353]](#footnote-354)

У Евгения Богратионовича было замечательное правило: свои постановки, свою педагогическую работу в различных студийных группах обязательно «сдавать», как он выражался, Станиславскому, Немировичу-Данченко, коллективу Художественного театра и своим товарищам по Первой студии.

Об этом он часто упоминает в своих дневниках, справедливо считая, что таким образом устанавливается органическая связь его режиссерской и педагогической деятельности с учением Станиславского и творческой жизнью МХАТа.

Поэтому в торжественный день первой генеральной репетиции «Принцессы Турандот» в зрительном зале находился почти весь актерский состав МХАТа и его студий во главе со Станиславским.

Вахтангов на репетиции не присутствовал. Болезнь приковала его к постели. Но своего правила он не нарушил. В этот вечер он *сдавал* спектакль Станиславскому, Художественному театру, своим старшим и младшим товарищам по искусству.

Зрителям этой столь важной для него репетиции Вахтангов написал письмо, которое в прологе к спектаклю прочел Ю. А. Завадский, исполнявший роль Калафа.

### Обращение к публике генеральной репетиции «Принцессы Турандот»

27 февраля 1922 г.

Учителя наши, старшие и младшие товарищи! Вы должны поверить нам, что форма сегодняшнего спектакля — единственно возможная для Третьей студии. Эта форма не только форма для сказки «Турандот», но для любой сказки Гоцци. Мы не кали для Гоцци современную форму, выражающую Третью студию в ее сегодняшнем театральном этапе.

Форма потребовала не только рассказа содержания сказки, но и сценических приемов, может быть, для зрителей незаметных, но совершенно необходимых для школы актера.

Любая пьеса — предлог образовать в Студии на полгода специальные, необходимые для этой формы, занятия.

Мы еще только начинаем. Мы не имеем права предлагать вниманию зрителей спектакли в исполнении великолепных актеров, ибо еще не сложились такие актеры. Для того, чтобы {404} сложились мастера сцены — требуются годы. И вот мы делаем отбор людей, мы ищем сценические законы, впитываем все, что дает Константин Сергеевич, и даже не мечтаем еще о спектакле театральном. До тех пор пока мы не составили труппы из воспитанных по нашему лабораторному способу мастеров, мы будем показывать лабораторные работы.

Сейчас мы ищем современные формы Островского, Гоголя и Достоевского. Три пьесы этих писателей — только предлог искать форму, а следовательно, искать средства ее выразить. Также и «Гамлет», которого мы взяли в работу, — такой предлог. Мы знаем, что «Гамлета» нам не сыграть, но мы также хорошо знаем, что работа над «Гамлетом» увлечет Студию и даст ей много такого, о чем она сейчас не знает.

Теперь позвольте представить исполнителей: Принцессу Турандот играет Мансурова, окончившая в нынешнем году школу Студии. Это ее первое выступление на публике. Она никогда не играла. Ход пьесы требует, чтобы лицо ее было пока прикрыто маской.

Принца Калафа играет Завадский. Он уже играл в «Чуде святого Антония».

Адельму — соперницу Турандот — Орочко. Это тоже ее первая роль, если не считать школьных работ.

Зелиму — подругу Турандот — играет Ремизова, ученица III курса нашей школы.

Бараха — воспитателя Калафа — Толчанов.

Тимура — отца Калафа — Захава.

Альтоума — царя китайского, отца Турандот — Басов.

Скирину — мать Зелимы — Ляуданская.

Измаила — Миронов.

Оркестр образован из студийных сил. Другой оркестр был бы дорог и ненужен. Здесь всякие инструменты, вплоть до гребенок.

Форма спектакля не требует серьезной музыки, и потому она построена Н. И. Сизовым и А. Д. Козловским так, чтобы быть в гармонии со всем остальным.

За правильность оркестровки ручаемся. И больше ни за что.

Текст по нашему заказу перевел Осоргин. Декорации шились ученицами школы под руководством художника Игнатия Нивинского, которому помогал Подольский. Платья — из простых материалов, отпущенных государством на склад Студии, работы Ламановой. Подкладочные шелка дешевых сортов, байка, дерюжка — вот с чем приходилось оперировать Надежде Петровне. Фраки работы… Об этом лучше не говорить. Я кончил.

### **{****405}** Р. Симонов С Вахтанговым[[354]](#footnote-355)

В течение первого акта, в первой и особенно во второй картине, спектакль уже неоднократно прерывался аплодисментами зрительного зала, но сейчас, когда занавес закрылся, *мы* услышали нечто выходящее за рамки обычных рукоплесканий. Крики «браво», восторженные возгласы усиливались и все нарастали. Как быть? По традициям Художественного театра не полагается давать занавес между актами. Но мы знали точку зрения Евгения Богратионовича на этот вопрос. Он неоднократно говорил нам на репетициях, что необходимо возродить старую традицию русского театра и не отказываться от награды взволнованной публики, которая хочет и имеет право выразить актерам свою любовь и благодарность. Занавес открывается. Мы видим зрительный зал, аплодирующий стоя.

[…] Правда ли все это? Правда ли, что все, что с такой любовью создавалось на репетициях Евгением Богратионовичем, так горячо принято актерами и режиссерами МХТ, перед которыми мы всегда преклонялись, у которых мы учились? Имена Станиславского, Немировича-Данченко, Москвина, Качалова, Леонидова были всегда для нас дорогими именами. Нет, это не обычные аплодисменты вежливости и снисходительного поощрения учеников. Это горячие аплодисменты обычной непосредственной публики, взволнованной большим театральным искусством. Как не хватает всем нам сейчас, вот в эту замечательную минуту, Евгения Богратионовича! Ведь это он, именно он создал спектакль, превратившийся в большой и радостный, необыкновенный праздник старшего и самого молодого поколения мхатовцев.

Антракт затягивается. Константин Сергеевич едет на квартиру к Евгению Богратионовичу, чтобы поделиться с ним радостью, поздравить его с небывалым успехом. […]

### Л. Русланов Генеральная «Принцессы Турандот»[[355]](#footnote-356)

В торжественный для нас вечер первой открытой генеральной репетиции «Принцессы Турандот», на которую Евгений Богратионович велел пригласить актеров всех групп Московского Художественного театра, среди самых почетных наших гостей находился и Константин Сергеевич.

С искренним увлечением, заразительно смеясь и удивляясь блестящим неожиданностям режиссерской фантазии Вахтангова, просмотрел весь спектакль Станиславский.

{408} В первом антракте он позвонил по телефону Евгению Богратионовичу и сообщил ему о большом успехе спектакля. Затем он неожиданно решил лично поехать и рассказать Евгению Богратионовичу о своем впечатлении от первого акта «Турандот». Я нанял извозчика. Постарался, чтобы Константин Сергеевич был крепко закутан и закрыт и, посадив его в сани, отвез к Евгению Богратионовичу. Я не записал тогда того, что они говорили друг другу.

Я помню глаза — большие, ласковые, тоскующие, со страстной любовью обращенные к Станиславскому, глаза Вахтангова. Станиславский привез ему признание его таланта и такого блистательного успеха, какого он еще не знал. Глаза Станиславского искрились тем неподдельным сиянием счастья, которым горят глаза учителя, когда слава осеняет чело его любимого ученика. Глаза Станиславского, отрывочные фразы и восклицания, руки его, то гладившие, то нежно лежавшие на руках Евгения Богратионовича, казалось, хотели передать все то волнение и восхищение Вахтанговым, которое он привез из зрительного зала на Арбате. И как жадно вбирал в себя всем существом Вахтангов отзвуки сотен голосов, отблески огней зала и сцены, сверкавшие в глазах Станиславского, звучавшие в мягких переливах его голоса…

Их свидание длилось недолго — не следовало затягивать антракт — они оба знали одинаково хорошо законы театра. В передней я снова со всей тщательностью одел Константина Сергеевича, но в ту минуту, когда мы были готовы уйти, тоска за прикованного к постели Вахтангова, который сейчас, через секунду, останется один в полутемной комнате на весь вечер, нахлынула на меня с такой силой, что я вернулся обратно в его комнату, взял такую знакомую и дорогую мне руку и поцеловал со всей силой, страстью и болью, которой жило в эту секунду мое сердце.

Не ожидая ответа, я вернулся в переднюю к Станиславскому, и мы поехали обратно на Арбат.

Мой дальнейший рассказ полностью совпадает с теми строками, которые посвящены этому памятному вечеру в книге «Принцесса Турандот». «… В зрительном зале, на сцене и за кулисами ждали возвращения Константина Сергеевича, чтобы продолжать спектакль».

Спектакль продолжался с все возрастающим успехом.

После конца его зрительный зал послал обращение — благодарность Вахтангову за чудесный спектакль.

Станиславский после конца спектакля опять позвонил Вахтангову. От себя и от МХТ он еще раз поздравил Евгения Богратионовича с блестящим спектаклем.

### Телефонограмма

27 февраля 1922 г.

Около телефона стоят старики Художественного театра и просят передать, что все восхищены, восторженны. Этот спектакль — праздник для {409} всего коллектива Художественного театра. Ради искусства мы требуем, чтобы он себя берег. Беру с него честное слово перед всем МХТ, товарищами и питомцами. Я должен ему рассказать о финале спектакля — был взрыв радости. Открыли занавес. Раздались восклицания: «Не хотим расходиться». Мы сидели, занавес был раскрыт, потребовали оркестр. Была длинная пауза, пока выносили цимбалы и другие инструменты, все ждали и радовались. Прослушали марш оркестра. Хотели устроить общение свободное зала и сцены, но пожалели исполнителей. В жизни МХТ таких побед наперечет. Я горжусь таким учеником, если он мой ученик. Скажите ему, чтобы он завернулся в одеяло, как в тогу, и заснул сном победителя.

СТАНИСЛАВСКИЙ.

### Запись в книге почетных гостей

27 февраля 1922 г.

Меня заставляют писать в 3 часа ночи, после показного спектакля «Турандот». Впечатление слишком большое, радостное; возбуждение артиста мешает бездарному литератору, который сидит во мне.

Поздравляю — молодцы!!!

Но самый большой молодец — наш милый Евгений Богратионович. Вы говорите, что он мой ученик. С радостью принимаю это название его учителя, для того чтобы иметь возможность гордиться им.

Ему, дай бог, здоровья, и мудрости в сохранении его. А вам.?!

Отец говорил мне: учись быть богатым (это было давно, не во времена Советской России).

Я вам завещаю:

Учитесь быть известными (если судьба судила вам эту роскошь). Это наука — трудная. Спасибо.

Любящий Вас

СТАНИСЛАВСКИЙ.

### А. В. Луначарскому[[356]](#footnote-357)

28 февраля 1922 г.

Дорогой и многоуважаемый Анатолий Васильевич, то, что теперь станет для Первой студии обычным, до «Эрика XIV» первая Студия и не мыслила, то есть никаких новых форм и приемов. Нужно было решительно, быстро, почти иронически сломать все предрассудки, которые выползли бы во всей своей театральной безыскусственной наивности, если бы «Эрик» ставился, как «Балладина», «12‑я ночь», «Потоп» и пр. {410} Я Вам показал тогда свою работу. Вы не досмотрели до конца пьесы. Уехали. Мне было жаль, что Анатолию Васильевичу так и не удастся оценить значение этого спектакля. Безо всяких революционных слов из банальнейших патриотических фраз я, шутя, сделал революционное зрелище.

Затем «Чудо святого Антония», вторую работу за этот период пришлось показать вам в условиях школы.

Следующая работа — «Дибук» в «Габиме». Об этой работе так мне и не удалось узнать Вашей оценки, потому что Вы должны были прийти во второй раз, но Вы, кажется, не пришли, а если и пришли, то меня не известили.

Сегодня сдаю последнюю мою работу «Принцессу Турандот» Гоцци. И, конечно, мне не везет. Я надолго заболел воспалением легких — дойдет ли до меня Ваше мнение?

Если Вам, писателю, поэту, драматургу, чтецу, понятно мое режиссерское желание иметь от Вас хоть строчек пять, Вы напишете мне. А то я так много работаю и не знаю, как принимает меня Анатолий Васильевич, принимает ли вообще, считается ли с моим новым в каждой новой моей постановке.

Диктую, у меня температура, сам не могу написать ни одного слова.

С большим уважением к Вам

Е. Вахтангов.

### А. В. Луначарский — Е. Б. Вахтангову

28 февраля 1922 г.

Дорогой, дорогой Евгений Богратионович!

Странно я сейчас себя чувствую. В душе разбужен Вами такой безоблачный, легкокрылый, певучий праздник… и рядом с ним я узнал, что Вы больны. Выздоравливайте, милый, талантливый, богатый. Ваше дарование так разнообразно, так поэтично, глубоко, что нельзя не любить Вас, не гордиться Вами. Все Ваши спектакли, которые я видел, многообещающи и волнующи. Дайте мне немного подумать. Об Вас не хочется писать наскоро. Но напишу «Вахтангов». Не этюд, конечно, а впечатления от всего, что Вы мне, широко даря публику, — подарили. Выздоравливайте. Крепко жму руку. Поздравляю с успехом. Жду от Вас большого, исключительного.

Ваш ЛУНАЧАРСКИЙ.

### Борис Гусман. «Принцесса Турандот» в Третьей студии МХТ[[357]](#footnote-358)

«Принцесса Турандот» — победа Третьей студии Московского Художественного театра и подлинное достижение Е. Б. Вахтангова. Неврастеничность «Эрика», почти истеричность «Гадибука», несколько преодоленные {411} в «Чуде св. Антония», совершенно исчезли в «Турандот», проникнутой насквозь ярким солнцем жизнетворчества и жизнеощущения.

Трогательная сказка Карло Гоцци о принце Калафе, добивающемся любви капризной принцессы Турандот, такая наивная и вместе с тем такая глубокая в своих вечных символах, вся трепетала современностью на изломанной сценической площадке Третьей студии, среди яркоцветных тканей, развешанных ловкими руками студийцев на плоскостях, колонках и арках Игн. Нивинского.

Эта современность давалась не в прямых откликах на великие события каждого дня (которые, кстати сказать, могут быть только оскорбительны их величию и мощи), а в той лихорадочной радости жизни, напряженности воли и хотения, солнечной «игре страстей», которые трепещут в каждом вздохе Турандот, в каждой шутке Тартальи, в страсти Адельмы, в томлении Калафа, в верности Бараха и в лукавстве Скирины.

Пьеса дана как представление современных актеров, наскоро надевающих на свои платья и фраки платки и ткани разных цветов и форм, служащих им бородами и костюмами, и головными уборами. Действия, интермедии и перемены идут под современные, нарочито шаблонные маршики и вальсики, исполняемые своеобразным оркестром (фортепиано, скрипки, гребенки с папиросной бумагой, цитра и, кажется, все). Много остроумия в применении этой несложной музыки к ходу пьесы: молитва, крик петуха, бой кремлевских часов и т. п.

Не менее остроумны рассыпанные по всей пьесе интермедии сплошь находчивых и ловких Тартальи (Щукин) и Панталоне (Кудрявцев), с большой изобретательностью к тому же заменяющих заболевшего Труффальдино.

Стиль постановки, стиль Вахтангова, если уж так нужны ярлычки — гротескный неореализм. Приемы постановщика, сквозившие уже в его более ранних постановках и ярко сказавшиеся в «Турандот», игра контрастов, пронизывание драматических и лирических переживаний то острой, то легкой шуткой (интермедии масок, «а пропое» Адельмы, туфля Калафа и т. п.). Реализм Вахтангова с его коробками из-под конфет, деревянными ложками, теннисными сетками и чулками той же марки, что и реализм самого Гоцци с его Пекином, астраханским принцем, перемешанными с масками итальянского театра.

Герои спектакля? Да все. Прежде всего это сам постановщик Евгений Богратионович Вахтангов, этот Сакки нового театра, этот бунтарь в стенах МХТ, взявший лучшие его достижения, замешавший их на крепком вине старого итальянского театра, сдобривший все это острым перцем современности и зажегший энтузиазмом театра талантливых и восприимчивых студийцев (да не только их!). Затем прелестная, капризная и трогательная Турандот — Мансурова, страстная Адельма — Орочко, наивная Зелима — Ремизова, хитрая Скирина — Ляуданская, менелаистый Альтоум — Басов, томный, гибкий и ловкий Калаф — Завадский, уже упоминавшиеся Щукин и Кудрявцев и все их товарищи по сцене, вплоть до ритмичных и ловких «цанни» (уборщики сцены).

В общем яркий, остроумный и подлинно театральный спектакль.

{412} Третья студия — отряд разведчиков, добровольно работающий далеко впереди самых передовых позиций своей армии — Московского Художественного театра. И нужно сказать, что разведка удалась, еще несколько таких же разведок в других частях фронта (намечены: Тургенев, Островский, «Гамлет») — и армия может двинуться в путь под веселый и задорный смех масок современности и под радостный звон бубенцов вечно юного Арлекина.

### Садко. «Принцесса Турандот» в Третьей студии МХТ[[358]](#footnote-359)

Это не лишено грации и кокетства, когда в прологе смиренно заявляется, что будет показана «очередная работа» всего-навсего только студии, сотрудники которой ни капельки не претендуют на титло законченного актера; тем не менее это был спектакль, и премьера «Принцессы Турандот» в этой чуточку лукавой Третьей студии всей театральной Москвой и ожидалась и принята была как большой, театральный день.

Но прежде всего хочется спросить словами милого Тартальи: «Почему именно “Принцесса Турандот”? Чего они все к ней, лезут? Мало ли на свете других… пьес!»

В другом месте и по другому поводу мне случалось выражать подобное же недоумение, и я остаюсь при нем и ныне, и присно, и во веки веков.

Вот в прологе уверяют, что «Турандот» — только предлог, что постановка ориентируется на современность. Очень хорошо. Значит, нам не придется разбираться в старом споре Гоцци — Гольдони, который, конечно, очень интересен на каком-нибудь историко-театральном или литературном семинарии, но до которого зрителю 5‑го года советской эры столько же дела, как и до прошлогоднего снега.

Но уже в самом выборе пьесы есть что-то от устарелой моды, от инерции, от «современности вчерашнего дня», если угодно… В самом деле, ведь это еще тогда, в пору своего первого кризиса, когда за «достижениями» Художественного театра вдруг разверзлась зияющая пустота, театр бросился, между прочим, к «старичкам»: не завалялись ли где забытые театральные ценности, не выручат ли итальянские маски и т. п. Тогда найдена была и «Принцесса Турандот». И с тех пор чуть ли не каждый держащий испытание зрелости режиссер избирает эту постановку своей «экзаменной темой».

Увы, на экзаменах никогда не задают современных тем, а всегда что-нибудь из прописей вчерашнего дня… Да и не нуждается Вахтангов в таком экзамене: после «Чуда св. Антония» и «Гадибука» он и без того признанный режиссер.

Может быть, бьет пульс современности в подходе к пьесе, в ее интерпретации? Пожалуй, поскольку Гоцци писал свою романтическую сказку все же «всерьез», а Вахтангов разделал ее «впонарошку». В этом неоспоримое {413} право театра — и мы твердо усвоили, что «церемониться» с пьесами и авторами нечего…

Сцена разворочена, площадка изнасилована, объемные декорации искривлены, щиты-полотнища развешаны так, чтобы зритель и вспомнить не смел о павильоне, экзотика слегка намеченного театрального костюма только подчеркивает удельный вес основного одеяния — фрачной пары… Казалось бы, все кричит о «современности».

Но почему все это такое розовенькое, припудренное, накрахмаленное? Почему так изнеженно женствен принц Калаф? Разве в этом алькове не пристало расположиться распарфюмеренному «грезеру» с томиком Игоря Северянина, обсасывающему намоченные в шампанском ломтики ананаса? И вся легкость этой шутливой «китайщины» разве не такова, что вы ждете, как эти «современники» пустятся танцевать танго, тустеп и какие там еще бывают доисторические танцы?..

Так как-то непроизвольно «выполнилась» поставленная задача. И это тем досаднее, что ума, находчивости, изобретения, прямо виртуозности в постановку всажено уйма. Переливчатой игры, движения, искренности сколько угодно, не меньше, чем в радужном мыльном пузыре.

И как хорошо, что мыльный пузырь быстро лопается! Пожалуй, его короткий век его и спасает: еще две‑три секунды — и становилось бы скучно…

Увы, то же и с «Принцессой Турандот». За отсутствием пьесы и напряжения подлинной современности, после первого акта, обрадовавшего элементарной радостью, хорошей техникой, интерес резко упал и держался по линии круто убывающей геометрической прогрессии. Чисто исторический интерес самим заданием вылущен настолько основательно, что даже «масок» по правде говоря, не осталось, — все держали себя, как сущие маски.

Нужно ли выделять кого-нибудь из исполнителей, если за долгую совместную работу над пьесой все имели время «сыграться»? Хочется отметить, впрочем, хорошую легкость и очень «деликатную» кукольность Принцессы (Мансурова), стильный гротеск Скирины (Лауданская) и любопытный, я сказал бы: «англосаксонский» комизм Тартальи (Щукин).

Впрочем, все вышеизложенное нисколько не помешало постановке иметь большой успех и всю видимость хорошей победы.

### Ю. Соболев. Игра в театр. Вахтангов и «Принцесса Турандот»[[359]](#footnote-360)

1.

Вот мы начинаем  
Нашей песенкой простой:  
Через пять минут Китаем  
Станет наш помост крутой…

Это звучит напевом легким, светлым, чуть ироническим… Ведь и таков спектакль: радостный и улыбчатый. Но в его прозрачности и в его {416} беззаботности — ирония. Она таится где-то в складках рта, уже обведенного чертой страдания, молодого, но уже повитого горечью лица Вахтангова, что глядит со сцены Третьей студии. Его студии.

«Принцесса Турандот» показывает нам одну из масок Вахтангова-режиссера: маску иронии.

В «Чуде странника Антония» — сгущенный гротеск, страшный шарж, злая насмешка над «дневником происшествий», в котором можно прочесть о забавном случае с сумасшедшим, вообразившим себя святителем Падуанским.

Этот спектакль вскрыл еще одну черту Вахтангова: точнее — еще одну его маску: саркастичность натуры, умеющей быть жестокой.

Ибо он, этот, по мудрому слову его учителя Станиславского, «настоящий вождь» — был, конечно, жестоким. Какой же водитель, знающий, куда нужно направить пасомых им, — не жесток?

Но в «Дибуке», совершеннейшем создании его режиссерского дара, вскрылась подлинная его сущность: уже не одна из масок Вахтангова, а человеческое его лицо смотрит на нас сквозь эту мистическую сказку, и через древнееврейское, вечно библейское, познали мы нашего современника, таившего в себе прекраснейшую мечту о театре, преображающем жизнь.

Трудными путями шел Вахтангов к осуществлению такого Театра: надо было преодолеть весь ужас «рож и харь», которые […] пригрезились ему, когда он ставил метерлинковское ли «Чудо», чеховскую ли «Свадьбу».

В «Принцессе Турандот» уже нет харь; есть забавные, беззаботно забавляющиеся личины старой итальянской комедии. И в ней неумолчно (на гребенках!) звучит легкий и светлый напев той простой и мудрой песенки, которая утверждает творческое преображение жизни: крутой помост сцены «через пять минут» произволением режиссерской воли превращается, с помощью ловких «слуг просцениума», в очаровательный Пекин сказочного, сочиненного Карло Гоцци, Китая… […]

2.

«Не примите всерьез ту очень трудную, хотя она и кажется такой легкой, — игру, которую мы ведем, заставляя в лубочной картинке какой-то девицы видеть изображение сказочно-прекрасной принцессы, в белом и длинном кашне, предохраняющем наше горло от простуды, седую бороду почтенного старца, и в кривом ноже для разрезания книг — смертоносный клинок кинжала». Вот что хочет сказать нам режиссер Вахтангов, когда утверждает, что «форма сегодняшнего спектакля (“Принцессы Турандот”) — единственное разрешение сказки Гоцци, выражающее Третью студию в ее сегодняшнем театральном этапе» (из письма Е. Б. Вахтангова — «Обращение к публике генеральной репетиции»).

{417} Сказка Карло Гоцци разрешена не в плане подчеркнутой фантастики; и даже не в рамках «условной» постановки: «игра в игру», «игра в театр» — вот подход постановщика. Отсюда естественно звучание иронии.

Это ироническое в режиссерской трактовке дает нам возможность увидеть «кухню театра»: увидеть все секреты механики, превращающей на наших глазах сценические подмостки в улицу Пекина, в залу заседаний, в покой принцессы, в застенок и храм.

«Вот как это делается: смотрите», — приглашает зрителей режиссер, и выпускает актеров, изображающих слуг просцениума (точнее: играющих в слуг просцениума!), которые, проворно навесив на кольца пестрые ткани, поднимут их на блоках и действительно «преобразят жизнь».

«Игра в игру»! И вот играют актеры не роли, а самую игру в роли.

Потому-то и одеты они так «странно»: в бальные платья и во фраки, а поверх этих современных туалетов (я бы и больше их осовременил: разве фрак выразитель одежды наших дней?) — поверх этих туалетов набросили они — на наших глазах, при свете зрительного зала, — намеки на «стильные-китайские костюмы».

Потому-то и изображает кашне бороду старика, потому-то наклеенные щеки и заменяют грим.

Но мало этого: в сказке Гоцци есть любовник, злодейка, наперсница, драматический и комический отец, служанка и слуга.

Любовник — влюбляется, злодейка пышет местью, драматический отец — страдает, комический — забавляет мнимыми огорчениями, служанка и слуга — жертвуют жизнью за господ, а наперсница сопереживает все романы своей царственной подруги.

«Не примите всерьез этих персонажей! Не вздумайте зажить их чувствами! Играйте в любовника и в его любовные переживания, играйте в злодейку и в ее злодейства, играйте в драматические чувства благородного отца и в комические — комического отца!»

Так учит Вахтангов.

И в таком разрешении дает нам «Принцессу Турандот».

Она показана «как игра в театр». Словно мы присутствуем на домашнем маскараде, в котором забавляются наши добрые знакомые, нарядившиеся китайцами и турками, неграми и матросами. И мы знаем, что толстый турок — Иван Петрович.

И еще мы знаем: скоро кончится праздник и примут свой обычный вид и негр, и китайцы, и турки.

И когда «черные маски», которые тоже только играют в маски, выйдя за занавес, произнесут:

«Представление сказки Карло Гоцци “Принцесса Турандот” окончилось», — мы поймем, что игра в игру прекратилась: Мансурова, Завадский, Щукин, Захава и все остальные, утомленные забавой, разойдутся по домам. Разойдутся со спокойной совестью, ибо они никого не обманывали, никем не притворялись настолько, чтобы в притворстве зажить {418} настоящими чувствами, никого не старались убедить, что кашне есть действительно борода, а нож для разрезания книг — кинжал.

Они искусно, ловко и находчиво играли в трудную игру в театр.

### А. Мацкин Вахтангов, «Турандот» старая и новая[[360]](#footnote-361)

После долгих, начавшихся еще в 1920 году репетиций, на исходе зимы 1922 года состоялась наконец премьера «Турандот». Что мы можем добавить к бесчисленным описаниям этого спектакля? Только несколько непосредственных впечатлений, не утративших резкости очертаний и по сей день. Первое впечатление о «Турандот» относится к *искусству общения* молодых студийцев с аудиторией. Наше знакомство с ними произошло во время парада актеров, предшествовавшего действию.

Мужчины во фраках и женщины в вечерних платьях выстроились в ряд перед занавесом, и Завадский, юношески красивый, как то и полагается сказочному принцу, прочитал письмо Вахтангова, в котором он поименно представлял исполнителей и рассказывал о планах студии. Так между нами и театром завязался диалог. Прием конферанса, открытого комментария к действию, был тогда широко распространен, особенно в маленьких театрах полуэстрадного типа, оживших с приходом нэпа. Там обычно либо в меру дерзили публике, зная, что это ей понравится, либо грубо льстили, потакая ее слабостям.

Третья студия обращалась к нам с полным сознанием своего достоинства, не скрывая при этом, что очень рассчитывает на наше внимание. И мы оценили это доверие, понимая, что без встречной волны из зала иссякнет веселый дух импровизаций, в котором и была тайна обаяния этого спектакля. Несколько раз (с небольшими промежутками) я смотрел «Турандот» и всякий раз замечал, что играют ее всегда по-разному, в зависимости от поведения аудитории, от ее ответных реакций, менялись не краски, только их оттенки, но существенные оттенки. Мне, например, казалось, что особенно чуток к настроению зала Щукин, игравший Тарталью с простодушием озабоченного ребенка. И если его игру понимали и сочувствовали ей, он был так счастлив и так боялся спугнуть это счастье, что старался не переигрывать, не нажимать на педали, хотя соблазны подстерегали его на каждом шагу. В атмосфере настороженного или равнодушно-нейтрального зала он охотно пользовался самыми острыми средствами гротеска, в атмосфере сочувствия его юмор был более мягким и обходительным. И тогда из-под очков, смешно торчавших на его клоунском носу, вдруг прорывалась лукавая улыбка. Он дружески нам подмигивал, он был заодно с нами. […]

{419} Чтобы дать толчок воображению актеров, Вахтангов нашел остроумный прием — он рекомендовал им играть не фантастических героев Гоцци, а вполне реальных итальянских актеров, когда-то игравших этих героев по голосу вдохновения, без твердого сценария, без готового текста. Идея учителя пришлась по вкусу ученикам, и они превосходно себя чувствовали в положении бродячих комедиантов из старинного театра масок. Но у маски в «Турандот» было еще *третье лицо — лицо современного актера*, который и задавал тон в этом веселом представлении.

На слове «представление» Вахтангов настаивал, он говорил, что студия имеет право «играть наш спектакль как “представление”». Мы потому имеем на это право, что сумеем, если захотим, дать и чистое «переживание». По этому праву Третья студия и посчитала нужным посвятить нас в тайны своего творчества. Не очень замысловатые тайны, вроде знаменитой сцены гримировки, но все-таки недоступные постороннему глазу в старом театре. В одной из блоковских рецензий 1918 года есть рассуждение о гурманах, которым нравится, чтобы в театре было видно, как переставляют декорации. Художественная техника, даже в ее высших достижениях, по словам Блока, не задевает чувств пресыщенного человека, гораздо острее на него действует разоблачение этой техники, искусство не с фасада, а с его непарадной и неприглядной стороны. Пророческие слова, если вспомнить некоторые спектакли 20‑х годов.

Вахтангов посмеивался над гурманами, он тоже вторгался в обычно скрытую от зрителей область творчества, в процесс рождения образа. На наших глазах группа молодых людей вполне современного вида превращалась в героев восточной сказки. Сцена эта длилась очень недолго и разыгрывалась шутливо, под звуки немного протяжного вальса. Но я не знаю, с чем ее сравнить по театральному эффекту. Разве что с импровизациями Михаила Чехова в «Ревизоре». Это как раз и был триумф художественной техники, отталкивающей гурманов.

Костюмы для актеров были приготовлены и ждали их на сценической площадке, но казалось, что этот маскарад рождается по вдохновению, именно в эту минуту. И грим тоже был твердо установленным, но в зале никто не сомневался в том, что актеры гримируются в первый раз, еще не зная, что из этого получится — не слишком ли дерзко вместо бороды привязать кашне или полотенце. Потом вальс умолкал и начиналась игра-импровизация, с первых минут захватывавшая нас неутомимостью фантазии и смелыми переходами от серьезного к смешному; игра шла параллельно в двух планах; мы не удивлялись самым неожиданным превращениям и со счастливым нетерпением ждали развития событий, хотя сюжет сказки не очень-то нас задевал.

В двойной игре «всерьез и понарошку» особенно мне запомнился Завадский. В предисловии к «Турандот» Гоцци говорит, что его пьеса наполовину серьезная, наполовину шутливая. Благородный принц Калаф с его романтическими порывами целиком относится к серьезной половине. На этот счет у Завадского не было сомнений, и, несмотря на странный, полуфантастический костюм, в котором пестро смешались эпохи и {420} географические широты — восточная чалма и европейский фрак, — он действовал по правилу, внушенному ему Вахтанговым: «Плакать разнастоящими слезами и чувство свое нести на рампу».

Эти «разнастоящие слезы» и требовали вмешательства актера и его иронических поправок. Ирония Завадского была снисходительной; в сущности, ему даже нравился принц Калаф, он только пытался взглянуть на романтику сказки с позиций бывалого и потому несколько скептического актера итальянской комедии масок. Самым удивительным в игре Завадского была его искренность — и в моменты подъема чувств, когда он произносил длинные монологи, и в те короткие паузы, когда, словно опомнившись, предлагал оценку случившемуся. Его ненавязчивый комментарий создавал иллюзию двойной жизни: одной — доверчиво-наивной, отражающей поэтический мир Гоцци, и другой — более близкой к реальности, где сказка, облекаясь в плоть вещей и обрастая подробностями, превращается в театр.

В своих воспоминаниях Завадский пишет, что его роль, как и весь спектакль, впоследствии утратила артистичность, выработалась привычка и с ней профессиональный автоматизм, особенно губительный в этом случае — мы «просто-напросто механизировали спектакль». Но я помню «Турандот» в пору ее юности, в пору роста, развития и непрерывных перемен. Молодые вахтанговцы блистали техникой, но, при всей их виртуозности, это был *спектакль дебютантов*, милых мальчиков и девочек, дерзких и одновременно застенчивых, с еще формирующейся, до конца не выработанной манерой игры.

Нам остается сказать несколько слов о праздничности «Турандот». Эта праздничность складывалась из многих элементов художественного оформления, например, из пестрых, непритязательных драпировок Игнатия Нивинского (в рецензиях писали «тряпки Нивинского»), мгновенно преображавших пустынно-серую и накрененную, как палуба, площадку сцены в место действия сказки. Праздничность была в обстановке и костюмах «Турандот», поражавших глаз смешением мотивов обыденности и фантазии, эксцентрическим сдвигом смысла вещей, вроде теннисной ракетки, ставшей символом царской власти, в музыке Сизова и Козловского, выросшей из незамысловатых вальсов, полек и галопов, исполнявшихся на репетициях, и представляющей как бы лирический аккомпанемент спектакля, только окрашенный эстрадно-цирковой бравурностью; наконец, в игре актеров, непринужденно свободной, в полном смысле импровизационной, хотя втайне и рассчитанной до мельчайших, как бы математических тонкостей. Недаром о Вахтангове было сказано, что великую дисциплину МХТ он превратил в театральную магию.

Первый признак этой магии я увидел в ритме игры, в ее *легкости*, которую — о чем я узнал гораздо позже — Вахтангов определил как «основную стихию» спектакля. У стихии легкости в «Турандот» были признанные чемпионы во главе с Щукиным, среди них юная Мансурова, скорее беззаботно наивная, чем надменная принцесса, Орочко — Адельма и, конечно, двадцатитрехлетний Симонов — Труффальдино, само воплощение изящной подвижности на сцене.

{421} Пока что мы говорили о праздничности «Турандот» в ее зримом воплощении, о том, что было, так сказать, на виду. Но у «Турандот» были еще скрытые, внутренние источники праздничности. Я имею в виду поэзию ее репетиций, риск и азарт, связанный с экспериментами Вахтангова, романтику исканий и открытий Третьей студии.

Так, мало-помалу, мы можем подвести некоторые итоги сказанному и ответить на вопрос: почему мы так любили «Турандот»?

Во-первых, потому, что вахтанговский спектакль был творением революции, ее детищем, откликом художника на ее победу; далее — потому, что в Москве февраля 1922 года, еще жившей инерцией гражданской войны, нам очень нужна была лирика и шутка — не только как контраст к трудной действительности, но и как выражение ее праздничности, ушедшей теперь в будни. И в‑третьих, потому, что искусство Вахтангова, несмотря на его полемичность и сложный ассоциативный язык, было всем доступным, более того, импровизационный метод театра втягивал нас в его игру, и мы чувствовали себя в маленьком зале студии в некотором роде необходимыми участниками действия. И, в‑четвертых, потому, что перехлестнувший за рампу энтузиазм студийцев был таким заразительным, что нельзя было ему не поддаться; добрая и шаловливая, веселая энергия студии, может быть, и была главным условием ее успеха. И в‑пятых, потому, что виртуозность этого искусства не придала ему характера законченности, и мы многого еще от него ждали. И в‑шестых, потому, что актеры студии были люди прекрасно одаренные, красивые, остроумные, тренированные, как циркачи, и судя по их игре в «Турандот», — симпатичные.

Старый революционер Феликс Кон, который отнесся к вахтанговскому спектаклю в общем сдержанно, впоследствии говорил, что только хорошие люди могли сыграть «Турандот» так, как они сыграли. В самом начале 30‑х годов Кон был руководителем управления искусств Наркомпроса и внушал нам, своим молодым сотрудникам, ссылаясь на античную литературу, что юмор есть первейший симптом нравственного здоровья. […]

### В. Яхонтов Театр одного актера[[361]](#footnote-362)

Все последние работы Евгения Богратионовича Вахтангова были блестящи, и каждая из них открывала новые пути, давала гениальные решения спектакля.

Если в сказке «Турандот» воскрешен условный театр масок, народный балаган с легкими злободневными интермедиями […], то в «Гадибуке» оправданно звучало глубоко психологическое решение спектакля, ибо это была вечная тема трагической любви — тема Ромео и Джульетты, издавна бытующая в литературе и преданиях всех народов мира.

{422} Последние спектакли Вахтангова образуют в моем сознании как бы треугольник, в котором я вижу волшебную радугу из своего детства, и в одной руке я держу высокое: «Песню песней» о несчастной любви — «Гадибук», а в другой — блестящий памфлет, бичующий уродства, ханжество, лицемерие, ложь и холодный эгоизм — это спектакль «Чудо святого Антония». Сверкающую радугу образует поэма о светлой радости победившей любви — «Принцесса Турандот».

Сказка Гоцци — чудесная лебединая песня мастера Вахтангова.

### Н. Н. Бромлей

[март 1922 г.]

Наденька, врач сказал, что у меня определилось воспаление левого легкого. Что это очень скоро пройдет. Представьте себе, что я, не играя, могу, скажем, репетировать, ну, скажем, с двух часов. Что тогда?

Потом осторожненько, можно несколько репетиций с 12 час. дня. Что тогда?

Зачем же репетировать Чехову?

Клянусь Вам, что, если бы сегодня была репетиция, — я бы удовлетворил Вас значительно.

Пожалуйста, отнимите у Миши надежду, тем более что он сам это видит. А то ведь очень и очень нехорошо. Черкните мне два слова: как обстоят дела с репетициями «Архангела» и что сейчас делается.

Посылаю Вам два рисунка Сергея для «Архангела», в толпу.

Разумеется, только принципиальные.

Ваш Евгений.

Как трудно писать в температуре.

### Н. Бромлей Путь искателя[[362]](#footnote-363)

В дневнике 1 марта 1922 года: «Женя умирает. Книга “Архангела” на стуле рядом с постелью».

12 марта: «Женя Вахтангов должен умереть. Строим “Архангела” и времени мало. И без Жени. Репетиция была полумертвой. Женю надо спасать — мэтр Пьер выморочная роль — издалека идет его отголосок, а на сцене мелькает его маленький фантом» (М. Чехов).

Как он, Женя Вахтангов, хотел играть этого мэтра Пьера и мучился ревниво тем, что репетирует Чехов! Только актер поймет: сыграть свою тему самому, своим голосом, телом, и сердцем, отдать себя образу, в который {423} влюблен. Вахтангов думал, надеялся, что выздоровеет, встанет, попробует, и кто знает?.. Актер Вахтангов томился. Режиссер Вахтангов играл все роли через других, показывая, подсказывая, вовлекая в образ, — все для других. Для себя актер свое любимое не сыграл, не успел.

### В. Подгорный Отрывки воспоминаний[[363]](#footnote-364)

Он репетировал свою роль в «Архангеле Михаиле» уже совсем больным. В феврале (если не ошибаюсь) 1922 года он репетировал с нами в последний раз. Был он худ и очень желт. Для нас, товарищей, было ясно, что катастрофа неминуема. В театре «Альказар», где мы играли в то время, на сцене было холодно. Он, вопреки правилам, репетировал в дохе, и как бы извиняясь за это, он старался с какой-то изящной «живописностью» превратить это меховое одеяние в театральный костюм.

Мы проходили пролог, который заканчивался сценой между мэтром Пьером, которого он репетировал, и кардиналом, которого изображал я. В финале, под самый занавес, он подходит ко мне под благословение. Он подошел, полный иронии, дерзости и тоски и произнес свои слова. Благословляя его в ответ, я произносил такие слова:

— Иди, мертвец, дабы тебе вкусить восстание из мертвых.

И как-то по особенному странно прозвучали они на этот раз. Так кончилась последняя репетиция с ним в Первой студии. Мы пожали руки, он покрепче завернул свое худое, истощенное тело в доху, улыбнулся и сейчас же уехал. Ему надо было явиться на консилиум врачей. Этот консилиум признал его положение безнадежным.

### К. И. Котлубай — Е. Б. Вахтангову[[364]](#footnote-365)

[март 1922 г.]

Евгений Богратионович!

Очень хорошо! Играли не так хорошо, как иногда. Все могут лучше. Мешало волнение и все щупали, пробовали. И все-таки хорошо и даже приятно, что играли на четыре, а могут на пять. Принимали хорошо! Довольны нами очень, очень. Все хорошо! Будьте спокойны.

Ксения Ивановна.

### **{****424}** К. И. Котлубай — Е. Б. Вахтангову

[март 1922 г.]

Дорогой, сердце мое, Евгений Богратионович!

С покорностью переношу заслуженное наказание, благодарю за него. Только знайте, что думаем о Вас ежеминутно. Обожаю самую мысль о Вас.

Спектакль сегодня бодрый, хороший. Был Гейрот, пришел за кулисы к нам. Сказал, что снова восхищен, что исполнители выросли, что ему не верится, что он в Москве, что он обо всем забывает и еще в том же духе. Кланяется Вам…

Покойной ночи и доброго утра.

Ксения К.

### О. Л. Леонидов — Е. Б. Вахтангову[[365]](#footnote-366)

[март 1922 г.]

Дорогой Женя!

Если тебе медицина разрешает легкое, ни к чему не обязывающее чтение, то прочитай мое письмо.

Дело в следующем.

На протяжении последних лет я привык ко всяким ошеломлениям достаточно и научился я реагировать на них не менее ошеломляюще.

Но есть ошеломления, которых не переплюнешь.

Пока что у меня их два:

«Гадибук» и «Турандот».

Пока еще «Гадибук» был один, я «мог бороться» и даже написал большую статью о нем, часть которой прочел в телефон Надежде Михайловне.

Я предназначал эту статью для сборника помощи голодающим, куда меня, среди других, пригласили участвовать.

Однако статья была готова, переписана, отшлифована, вымыта во многих водах, а я все не посылал ее.

Посмотрел «Турандот» и статью разорвал.

Ибо понял, что ни о «Гадибуке», ни о «Турандот» писать я не в силах.

Нет у меня ни слов, ни красок, ни знания ремесла, достаточных для отображения хотя бы частицы этих величайших достижений театра.

Не говорю «русского» или «еврейского», потому что не могу Шекспира назвать англичанином. «Дон-Кихота» — испанским романом, а Вахтангова русским режиссером.

Два эти зрелища, два эти момента эпохи так грандиозны, так безумно революционны, что их не охватить, на них не откликнуться.

Всякий охват, всякий отклик будет мелок, пошл и дилетантски субъективен.

{425} Октябрьская революция развертывается пятый год, а что написали о ней настоящего, достойного ее?

Что я могу сказать о «Гадибуке»?

Это гениально в своей театральности, в придании жутким маскам подлинной (театральной) жизни, в использовании всех достижений живописи, скульптуры, слова, музыки, жеста, в их заостренных преломлениях. Это гениально в своем интернационализме и всеобъемлющей космичности.

Что я могу сказать о «Турандот»?

Полное ошеломление. Прыжок через Камерный театр, который только трамплин к грандиозному театру актера, к актеру — наивысшей ценности сцены, небрежно надевающему маски и столь же небрежно меняющему их, но остающемуся актером в любом обличье.

Обе постановки — полное овладение сценой, возведение условности в культ, в безусловное.

Но разве этим сказано все? Или частица всего?

Такое суждение напоминает мне суждение людей, которые от Октябрьской революции восприняли только расстрелы или только часы на Спасских воротах, отбивающие «Интернационал».

Так писать о Вахтангове — пошло, неумно и неуважительно.

А чтобы написать настоящее *сейчас*, надо быть Вахтанговым. Точно также, как чтобы написать и сказать настоящее с 1917 – 1922 гг., надо быть Лениным. Или ждать пока это станет перспективой. Когда на это можно будет глядеть в бинокль.

Пускай профессионалы говорят свои очередные умные вещи о новых достижениях режиссера Московского Художественного театра Вахтангова. Пускай пишут о «Турандот» или «Гадибуке» такими же словами, какими пишут о «Мадам Сан-Жен» или «Портрете Дориана Грея». Я немного искреннее их по отношению к тебе и позволю себе роскошь пока ограничиться этим письмом.

Твой Олег.

### В. Г. Лидин — Е. Б. Вахтангову[[366]](#footnote-367)

10 марта 1922 г.

Многоуважаемый Евгений Богратионович!

Позвольте мне, с Вами не будучи лично знакомым, послать эти несколько строк искреннего привета и сказать Вам о Вас, как Вас понимаю. Режиссера Вахтангова я знаю давно, но подлинный его образ, для меня убедительный всячески, развертывается с «Эрика». Я не театральный критик и ощущаю театр как человек, требующий от него созвучного звучания. Такая созвучность была для меня в «Эрике», о котором в свое время я Вам написал несколько слов[[367]](#footnote-368), — такая же созвучность прозвучала {426} для меня в «Принцессе Турандот», спектакле исключительном, как в смысле театрального зрелища, так и в богатстве режиссерского замысла.

У нас часто говорят о театрализации, о сломанной площадке, о ритме, но, да простит меня создатель, на меня разит от всей этой ученой изысканности такой теоретикой и головным мастерством.

«Принцесса Турандот» — спектакль синтетический, в лучшем и подлинном смысле этого слова. Он вобрал в себя лучшие соки новых и классических веяний и претворил их в органическое театральное зрелище. Я только зритель и жду от театра зрелища, которое меня обольщало бы или отвращало бы, но с полным вовлечением меня, как зрителя, в круг спектакля. В «Турандот» найден именно этот магический круг, в котором замыкается актер, режиссер и зритель. Режиссерский рисунок легок, очарователен, он беспретенциозно завлекает зрителя, и в этом главное обольщение спектакля. Мне не удалось, к сожалению, посмотреть «Гадибука», и говорить поэтому о сосредоточенном росте режиссера Вахтангова я не могу в полной мере, но то, что он дает в «Турандот», — есть именно образец многосторонности его творчества, а всякое подлинное творчество должно быть многосторонне и синтетически насыщенно. Я бы мог еще многое сказать о спектакле, но это вышло бы за пределы письма, но если когда-нибудь судьба толкнет меня к театральной теме, то первая будет «О творчестве Вахтангова», самое замечательное в котором, на мой взгляд, то, что Мишка слушает да ест, то есть делает свое органическое творческое дело.

Этим позвольте еще раз поблагодарить Вас за радость, которую мне доставил спектакль и пожелать Вам скорейшего выздоровления. Автор имеет лишь тривиальную возможность послать Вам одну из своих книг — пользуется ею и посылает вместе с этим письмом новую книгу старых своих рассказов.

Вл. ЛИДИН.

### Вл. И. Немирович-Данченко Запись в книге почетных гостей

В эту зиму 1921 – 1922 года, в апреле 22‑го нет возможности смотреть новый спектакль без запросов, накопившихся за последние годы. Что тут нового? Не в смысле трюка, а в плоскости новейших театральных проблем? Какой здесь отзвук или отражение той громадной кузницы, в которой театральная идеология, и практика, и техника куют новое искусство? В которой дерутся, дружатся, нервничают, любят друг друга и ненавидят. В которой сталкиваются в искрящемся бою темпераменты всевозможных красок. В которой того и гляди тяжелый молот обратит в сажу лучшее, что достигнуто гениями прошлого, или, наоборот, ослабнут, устанут молодые мускулы, завянут горячие устремления новой правды.

И вот простая, непосредственная радость «Принцессы Турандот» крепнет и глубже охватывает память, когда спектакль дает на эти вопросы {427} решительный, твердый ответ. Да, создатель этого спектакля знает, что в старом надо смести, а что незыблемо. И знает как. Да, тут благородная и смелая рука действует по воле интуиции, великолепно нащупывающей пути завтрашнего театра. В чем-то этот мастер еще откажется от призрачной новизны, а в чем-то еще больнее хватит нас, стариков, по голове, но и сейчас нам «и больно, и сладко», и радостно, и жутко. И моя душа полна благодарности и к самому мастеру и к его сотрудникам.

Вл. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО.

7 апреля 1922 г.

### Надпись на портрете

Евгению Богратионовичу Вахтангову.

В ночь после «Принцессы Турандот».

Благодарный за высокую художественную радость, за чудесные достижения, за благородную смелость при разрешении новейших театральных проблем, за украшение имени Художественного театра.

Вл. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

7 апреля 1922 г.

### Вл. И. Немировичу-Данченко

8 апреля 1922 г.

Дорогой Владимир Иванович, вчера после каждого акта «Турандот» мне звонили по телефону и сообщали, как Вы принимаете спектакль. После Вашей беседы с учениками, ночью, четверо из них пришли ко мне и подробно рассказали мне, что Вы говорили. Я был взволнован вместе со Студией чрезвычайно.

Сейчас приносят от Вас сверток. Ваша карточка с такой надписью…

Что я могу сказать! Мне жалко, что я очень слаб и болен и не могу сейчас же приехать к Вам и благодарить Вас за радость, мне жаль, что мне трудно писать и я не могу собрать мысли, чтобы сказать все, чем я сейчас полон.

В январе прошлого года исполнилось ровно 10 лет самому большому событию моей жизни: я был принят Вами в Художественный театр[[368]](#footnote-369). «Что Вы хотите нам дать и что хотите получить от нас?» — спросили Вы при первом разговоре. «Я хочу учиться», — ответил я.

{428} И с того дня до сих пор я учусь. У Вас и Константина Сергеевича. Вы не знаете, с какой жадностью я впитывал все, что Вы говорили на репетициях «Гамлета», «Мысли», «Росмерсхольма», на общих беседах. Я научился понимать разницу чувствования театра Вами и Константином Сергеевичем. Я учился соединять Ваше и Константина Сергеевича. Вы раскрыли для меня понятия «театрально», «мастерство актера». Я видел, что, томимо «переживания» (Вам этот термин не нравился), Вы требовали от актера еще кое-чего. Я научился понимать, что значит «говорить о чувстве» на сцене и что значит чувствовать. И многому, многому, о чем я однажды, очень кратко, говорил Вам.

Благодарность моя глубока и невыразима. Ваша надпись на карточке для меня акт признания — и не может быть для меня большей радости, ибо в искусстве признание — единственное, чего добивается художник.

Быть признанным Вами и Константином Сергеевичем, если бы даже другие не признавали, вершина достижения. У меня сейчас страх перед будущем: а вдруг следующей своей работой я не оправдаю того, что мне подарено!

Благодарю, благодарю за все, что Вы, сами не зная, может быть, сделали для меня, за то, что Вы дали мне в эти дни такую радость.

Хочу, чтобы Вы взяли на себя труд посмотреть в «Габиме» «Дибук». Эта работа стоила мне здоровья. Надо было театрально и современно разрешить быт на сцене, во-первых, а во-вторых, надо было «делать актеров». Всю пьесу, все роли, до мельчайших подробностей, вплоть до жеста, интонаций и тембра голоса, мне пришлось играть самому. Пришлось делать каждую фразу, так как состав «Габимы» в актерском смысле, в смысле мастерства очень был слаб. Надо было организовать специальные, отдельные занятия. Не ругайте меня, если Вам не понравится: это опыт, это искание формы, это нащупывание, это материал для будущих работ, если мне суждено еще работать.

Простите за большое письмо. Я очень волнуюсь и сдерживаю себя.

Вчерашний день — один из самых больших праздников моей жизни, я его никогда не забуду, дорогой Владимир Иванович. С чувством величайшей благодарности кланяюсь Вам низко. Прошу передать доброй Екатерине Николаевне, так сердечно и тепло обласкавшей меня, мой почтительный привет. С уважением к Вам, глубоким и искренним

Евг. Вахтангов.

Прошу простить мне карандаш — лежу, а чернилами писать ежа — не удалось,

Е. В.

### **{****429}** Надпись на портрете

Дорогому и любимому Е. Б. ВАХТАНГОВУ

от благодарного К. СТАНИСЛАВСКОГО

Одному из славных, оставшемуся на своем посту спасать свое искусство и русский театр.

Милому, дорогому другу, любимому ученику, талантливому сотруднику, единственному преемнику; первому, откликнувшемуся на зов, поверившему новым путям в искусстве, много поработавшему над проведением в жизнь наших принципов; мудрому педагогу, создавшему школу и воспитавшему много учеников; вдохновителю многих коллективов. Талантливому режиссеру и артисту, создателю новых принципов революционного искусства.

Надежде русского искусства, будущему руководителю русского театра.

18 апреля 1922 г.

### Две беседы с учениками[[369]](#footnote-370)

10 апреля 1922 г.

— Мейерхольд под театральностью разумеет такое зрелище, в котором зритель ни на секунду не забывает, что он находится в театре, ни на секунду не перестает ощущать актера как мастера, играющего роль. Константин Сергеевич требовал обратного, то есть чтобы зритель забыл, что он в театре, чтоб он почувствовал себя в той атмосфере и в той среде, в которой живут персонажи пьесы. Он радовался, что зритель ездит в Художественный театр на «Трех сестер» не как в театр, а как в гости к семье Прозоровых. Это он считал высшим достижением театра. Константин Сергеевич говорил так: «Как только зритель сел на свое место и открылся занавес, то уж тут мы его забираем, мы заставляем его забыть, что он в театре. Мы забираем его к себе, в свою обстановку, в свою атмосферу, в ту среду, которая сейчас на сцене».

У нас же, в нашем понятии театра, мы забираем зрителя в среду актеров, которые делают свое театральное дело. Константин Сергеевич хотел убрать театральную пошлость, хотел разом с нею покончить. И все, что напоминало о старых театрах хотя бы немножко, он клеймил словом «театрально», и слово «театрально» стало в Художественном театре ругательным. Правда, все, что он ругал, на самом деле было пошло, но, увлекаясь изгнанием пошлости, Константин Сергеевич убрал вместе с нею и настоящую, нужную театральность, а настоящая {430} театральность в том и состоит, чтобы подносить театральное произведение театрально. Что требуется для того, чтобы спектакль был театральным?

Во-первых, такое выполнение, такое актерское разрешение, при котором зритель все время чувствовал бы мастерство актера. Когда мастерит талант, когда сценическое разрешение находится в руках настоящего мастера, тогда оно звучит театрально. Но когда бездарный актер начинает подражать талантливому мастеру, не внося ничего своего, то это звучит театральной пошлостью.

Так, например, обстояло дело с пафосом. Когда талантливый мастер, чувствуя свою роль, передает ее с театральным пафосом, зритель это принимает, и пафос актера зажигает его. Но когда бездарный актер начинает ему подражать (по форме, разумеется), без внутреннего горения, то это на зрителя не действует, и актер его не заражает. Особенно если бездарный актер во время своего исполнения еще любуется самим собой.

То, что в театре должен быть расписной занавес, должен быть оркестр, должны быть капельдинеры, непременно одетые в нарядную театральную форму, то, что в театре должны быть эффектные декорации, эффектные актеры, умеющие носить костюмы, показывающие свой голос, свой темперамент, то, что в театре должны быть аплодисменты, — все это несомненно потому, что все это элементы настоящей театральности. Но когда все это проделывается бездарно, когда по театру ходят бездарно одетые капельдинеры, когда сидит плохонький оркестр, когда бездарный актер старается показать темперамент, которого у него и нет, выставляет напоказ свой бездарный костюм, то все это звучит театральной пошлостью. Константин Сергеевич на все это обрушился, стал все это изгонять, стал искать правду. Это искание правды привело его к правде переживаний, то есть он стал требовать настоящего, натурального переживания на сцене, забывая при этом, что переживание актера должно быть передано в зрительный зал посредством театральных средств. И сам Константин Сергеевич вынужден был пользоваться театральными средствами. Вы ведь знаете, что постановки всех чеховских пьес без закулисного языка — без звуков сверчка, оркестра, шума улицы, крика разносчиков, боя часов на сцене — не проходят. А это все — театральные средства, найденные для чеховских пьес.

К. И. Котлубай. А что такое настроение? Разве это не есть театральное достижение?

— Нет, никаких настроений в театре не должно быть. В театре должна быть одна радость и никаких настроений. Театральных настроений вообще не существует. Когда Вы смотрите натуралистическую картину, разве у Вас «настроение»? Она {431} на Вас производит впечатление своим содержанием, но Вы забываете в это время о мастерстве. Я помню впечатление, которое произвела на меня картина Репина «Иоанн Грозный, убивающий своего сына». Я часами стоял около нее, я боялся подойти к этой картине, но я оценивал ее только со стороны содержания. Кровь, глаза Иоанна, особенно глаза этого убитого. Но сейчас я смотрю на эту картину, и она вызывает во мне отвращение. Но я хочу продолжать.

Константин Сергеевич однажды рассказывал о работе над одной из чеховских пьес: «Сидим мы у буфета расстроенные, полумрак, все очень грустные. Ничего не выходит. Вдруг слышим — что-то скребет. Мышь. Стали слушать молча, почувствовали, что наступило нужное настроение».

И тут я вдруг понял. Я понял, что секрет успеха чеховских пьес в Художественном театре — в верно найденных театральных средствах.

Из всех режиссеров русских единственный, кто чувствовал театральность, — это Мейерхольд. Он в свое время был пророком и потому не был принят. Он давал вперед не меньше как на десять лет. Мейерхольд делал то же самое, что и Станиславский. Он тоже убирал театральную пошлость, но делал это при помощи театральных средств.

Условный театр был необходим для того, чтобы сломать, уничтожить театральную пошлость. Через убирание театральной пошлости условными средствами Мейерхольд пришел к настоящему театру.

Константин Сергеевич, увлекаясь настоящей правдой, принес на сцену натуралистическую правду. Он искал театральную правду в жизненной правде. Мейерхольд же пришел через условный театр, который он сейчас отрицает, к настоящему театру. Но, увлекаясь театральной правдой, Мейерхольд убрал правду чувств, а правда должна быть и в театре Мейерхольда и в театре Станиславского.

Станиславский, увлекаясь правдой вообще, внес на сцену жизненную правду, а Мейерхольд, убирая жизненную правду со сцены, в своем увлечении убрал и театральную правду чувств. И в театре и в жизни чувство — одно, а средства или способы подать это чувство — разные. Куропатка одна и та же — и дома и в ресторане. Но в ресторане она так подана и так приготовлена, что это звучит театрально, дома же — она домашняя, не театральная. Константин Сергеевич подавал правду правдой, воду подавал водой, куропатку куропаткой, а Мейерхольд убрал правду совсем, то есть он оставил блюдо, оставил способ приготовления, но готовил он не куропатку, а бумагу. И получилось картонное чувство. Мейерхольд же был мастером, подавал по-мастерски, ресторанно, но кушать это было нельзя. Но ломка театральной пошлости средствами условного {432} театра привела Мейерхольда к подлинной театральности, к формуле: зритель ни на одну секунду не должен забывать, что он в театре. Константин Сергеевич через свою ломку пришел к формуле: зритель должен забыть, что он в театре.

Совершенное произведение искусства вечно. Произведением искусства называется такое произведение, в котором найдена гармония содержания, формы и материала. Константин Сергеевич нашел только гармонию с настроениями русского общества того времени, но не все, что современно, — вечно. Но то, что вечно, — всегда современно. Мейерхольд никогда не чувствовал «сегодня», но он чувствовал «завтра». Константин Сергеевич никогда не чувствовал «завтра», он чувствовал только «сегодня». А нужно чувствовать «сегодня» в завтрашнем дне и «завтра» в сегодняшнем.

Когда началась революция, мы почувствовали, что в искусстве не должно быть так, как раньше. Мы еще не знали формы — настоящей, той, какая должна быть, и поэтому она у нас в «Антонии» получилась какая-то переходная. Следующим этапом будет искание формы вечной. В пьесах Чехова жизненные средства совпали с театральными. Сейчас театральные средства, которые мы употребляем в «Антонии» — «клеймить буржуа», — совпали с требованиями жизни, с требованиями современности. Но это время пройдет. Перестанут клеймить, потому что социализм — это не есть общество пролетариев, это общество равных, довольных, сытых людей. Когда исчезнет нужда и всякое понятие о нужде, не будет никакой надобности клеймить буржуазию. Таким образом средства, которые мы выбрали, перестанут тогда быть театральными. Надо найти настоящее театральное средство. Надо найти вечную маску.

Мы сегодня выяснили, как Константин Сергеевич, изгоняя из театра театральную пошлость, внес в театр жизненную правду, и как Мейерхольд, в начале своей деятельности, убирая из условного театра правду, убрал кровь театра. А это случилось вот почему: потому что Мейерхольд похоронил житейскую правду раньше, чем она умерла. Это мог бы сделать Мейерхольд только тогда, когда старое было бы изжито, умерло. А оно еще не умерло, оно зашло в тупик. А Мейерхольд уже начал его хоронить, закопал его и стал делать нового человека, живого, мертвыми средствами. Это был футуризм. А Станиславский явился тогда, когда подлинная театральность умерла. Он начал строить живого человека живыми, настоящими средствами, он создал живого человека, у которого билось живое сердце и была настоящая кровь. Этот человек стал жить в жизни и ушел из театра, потому что театр стал жизнью. Теперь настало время возвращать театр в театр.

Почему же Малый театр в тупике? Малый театр в тупике потому, что он не угадывает совсем современности, пользуется {433} средствами старинной театральности, средствами, которые изгонял Станиславский. В то время, как один хоронил, а другой воскрешал, оживлял, — Малый театр продолжал жить своей жизнью, не чувствуя, что происходит в атмосфере театра.

11 апреля 1922 г.

Задавайте вопросы.

Б. Е. Захава. Я думаю, что сегодня надо говорить о театральности, о настоящей театральности.

— Хорошо. Я ищу в театре современных способов разрешить спектакль в форме, которая звучала бы театрально. Возьмем, например, быт. Я попробую его разрешить, но не так, как он разрешен Художественным театром, то есть бытом же на сцене, правдой жизни. Я хочу найти острую форму, такую, которая была бы театральна и, потому что театральна, была бы художественным произведением. Тот способ разрешения быта, который давал Художественный театр, не рождает художественного произведения, потому что там нет творчества. Там есть только тонкий, умелый, острый результат наблюдений над жизнью. То, что я делаю, мне хочется назвать «фантастическим реализмом». Вам, Ксения Ивановна, это не нравится — почему?

К. И. Котлубай. Мне не нравится потому, что Вахтангов должен вернуть на сцену слова в их настоящем и единственном значении. То, что Вы хотите назвать фантастическим реализмом, для меня есть просто реализм. Мне не хочется, чтобы Вы тем или иным термином называли свои искания.

— Мне сейчас не хочется говорить. Попробуйте Вы сами указать разницу между натурализмом и реализмом.

Б. Е. Захава. По-моему, натурализм точно воспроизводит то, что художник-натуралист наблюдает в действительности. Натурализм — это фотография. Художник же реалист извлекает из действительности то, что его взору представляется наиболее важным, наиболее существенным. Он откидывает мелочи, выбирает типичное, важное. Но в процессе своего творчества он все время оперирует с тем же материалом, с которым оперирует и действительность. Такое искусство существует, и его не надо смешивать ни с натурализмом, ни с тем, чего ищет Евгений Богратионович. Если Вы назовете то, чего ищет Евгений Богратионович, просто «реализмом», то Вам нужно куда-то деть то, что стоит между натурализмом и тем, что ищет Евгений Богратионович.

— Я мог бы назвать то, что ищу, не фантастическим, а театральным реализмом, но это хуже: в театре все должно быть театрально. Это само собой разумеется.

К. И. Котлубай. Я убеждена, что есть какое-нибудь хорошо сформулированное определение реализма. Вы, Борис Евгеньевич, {434} говорите, что художник-реалист отличает важное от неважного. Для меня это совершенно неверно. Для меня реализм в искусстве, и в театре в частности, это способность художника сотворить, создать заново то, что он получает от того материала, которым он вдохновлен. Материал дает мастеру-реалисту определенное впечатление, определенную идею, которую затем он создает, творит средствами, ему одному известными в его специфическом искусстве.

— Значит, Вы хотите сказать, что Борис Евгеньевич дал неверное определение реализма. Вы думаете, что реализм — это есть новое творчество средствами, совершенно не похожими на впечатления, которыми питался художник. Давайте пример. Что такое «Жизнь Человека» Андреева на сцене Художественного театра?

К. И. Котлубай. С моей точки зрения — это не истинный реализм, и вот почему: это есть попытка перенести на сцену символическое содержание пьесы теми же символическими средствами, которые даны у автора. Это не есть создание заново символической пьесы на сцене. Все, что написано у Андреева, перенесено на сцену в чистом своем виде.

— Это неверно. Все фигуры, которые там действуют, все они созданы режиссером, не Андреевым, а режиссером. Андреев не писал, что такой-то толстый и говорит так-то. Андреев написал текст. А художник-актер делает фигуру (человека), одевает ее так, как он чувствует, дает ему определенное (в данном случае — схематическое) движение, ищет, как он ходит, как говорит, как сидит и т. д. «Жизнь Человека» и «Драма жизни» — фантастический реализм[[370]](#footnote-371).

Б. Е. Захава. А «На дне» — Вы как считаете — натурализм?

— Конечно, это чистый натурализм. Театр неверно разрешил Горького. По-моему, он романтик, а театр не романтически разрешил его, а натуралистически.

Ксения Ивановна, Вы говорите, что мы ищем реализм. Вот вам пример: во второй сцене «Дибука» (в свадьбе) понадобилось вставить сценку, которая оправдала бы промежуток сценического времени. Нужно было, чтобы зритель поверил, что оркестр успел дойти до жениха, а то получалось, что оркестр только что ушел и сейчас же возвратился. Для этого я вставил сценку двух девушек, которые наблюдали за оркестром, причем эти девушки проделывали чеховские вещи — вскакивали на скамеечки, смотрели, хлопали в ладоши. Создалась чудесная сцена. Эта сценка всем очень нравилась. Они сами почувствовали, что здесь что-то есть чеховское. Однако эту сценку пришлось {435} выбросить, потому что она по способу разрешения резко расходилась со всей пьесой. Сейчас даже существует термин — «дибуковский способ».

«Турандот» — что такое?

К. И. Котлубай. Это — истинный реализм.

— Это — фантастический реализм. Укажите мне представление, похожее на «Турандот». Пожалуй, «Балаганчик» Блока у Мейерхольда. Но там актеры не играли актеров, а в этом вся штука. Там было только внешнее изображение театра, то есть кулисы стояли кулисами, стояла суфлерская будка. Но все это указано автором. Актеры же были теми лицами, которых изобразил автор.

Актерское представление можно найти в старине — у Шекспира, в мольеровском театре. Сейчас только отдельные большие актеры — Дузе, Шаляпин, Сальвини, — играя, показывают, что они играют.

Реализм берет из жизни не все, а то, что ему нужно для воспроизведения данной сцены, то есть он ставит на сцену только вещи, которые играют. Но он берет жизненную правду, дает настоящее чувство. Иногда дает и мелочи, тогда получается натурализм, потому что мелочи — это фотография. Пушкинский спектакль в Художественном театре — реализм. Видели Вы, чтобы там или, например, в «Федоре» были мелочи?

А между тем в «Федоре» боярин может дать какие-нибудь мелкие детали, и тогда будет быт, то есть натурализм. Автором пьесы мелочи иногда и не предусмотрены, но режиссер-натуралист их вводит: раз Вы пришли с улицы, где идет снег, то режиссер-натуралист непременно заставит Вас в передней отряхиваться, разговаривать и т. д.

Можно поставить пьесу реалистически и способом фантастического реализма. И самый сильный будет последний, потому что он есть изваяние, доступное пониманию всех народов.

Оперу пытаются разрешить натуралистически или в лучшем случае — реалистически. Я бы разрешил ее так, как бессознательно разрешают талантливые певцы. Никогда нельзя обмануть зрителя. Певец должен подчеркивать: я пою и для того выхожу на авансцену. Константин Сергеевич ставит оперу реалистически. Он не допустит, чтобы певец вышел на рампу.

Сейчас у нас в «Антонии» смешаны условность внешней декорации, реализм и фантастический реализм. Натурализма в исполнении нет совсем. Для фантастического реализма громадное значение имеют форма и средства разрешения. Средства должны быть театральны. Очень трудно найти форму, гармонирующую с содержанием и подающуюся верными средствами. Если взять мрамор и отделывать его деревянными молоточками, {436} из этого ничего не выйдет. Чтобы быть разбитым, мрамор требует соответствующего инструмента.

Когда Лужский берет пьесу, то он начинает размышлять: на чем бы ее поставить? Разрешу-ка я ее «севрским фарфором». Это можно сделать, разумеется. Но здесь нет гармонии между содержанием, средствами и формой. «Анго» не разрешена, потому что сам род произведения — оперетта — требует опереточных средств[[371]](#footnote-372), Здесь не при чем «гравюра». Значит, не найдена форма, и не выдержана гравюра: гравюра начинается тогда, когда кончается акт. Гравюра есть нечто неподвижное и очень серьезное, даже если сюжет будет легкомысленным. Главное же в том, что оперетта разрешена драматическими средствами, не опереточными.

Почему «Турандот» принимается? Потому что угадана гармония. Третья студия играет 22 января 1922 года итальянскую сказку Гоцци. Средства современны и театральны. Содержание и форма гармоничны, как аккорд. Это фантастический реализм, это новое направление в театре.

В Художественном театре «Драма жизни» и «Жизнь Человека» были разрешены способом фантастического реализма. Но «Жизнь Человека» было бы сейчас неприятно смотреть, потому что она разрешена театральными средствами того времени, то есть эпохи декаданса.

Почему «Жизнь Человека» не принимается? То было угадано буржуазными вкусами. «Жизнь Человека» — это все равно, что особняк Рябушинского. После того как установится порядок, тишина, клеймить буржуа станет несовременным, и «Антоний» потребует иного угла зрения в смысле театрального разрешения.

К. И. Котлубай. Произведения искусства, перешедшие века, реалистичны. Реализм существовал в каждом искусстве. В театре его не было потому, что не были найдены средства для того, чтобы сценические произведения доходили, как реализм. Поэтому то, что называлось реализмом, для меня есть компромиссная форма, ничего не выражающая по существу.

— Вот эта компромиссная форма и называется реализмом в театре, а то, что я ищу, я буду называть фантастическим реализмом.

Натурализму в театре можно научиться, натурализм безличен. Реализму тоже можно научиться. А вот мир Гоголя — это мир фантастического реализма. А между тем в постановке «Ревизора» в Художественном театре Волков, играющий Осипа, создает образ натуралистический. Лилина и другие — образы реалистические. А Хлестаков Чехова — образ, разрешенный {437} способом фантастического реализма. Волков — не театр, а Чехов — театр.

В театре не должно быть ни натурализма, ни реализма, а должен быть фантастический реализм. Верно найденные театральные средства дают автору подлинную жизнь на сцене. Средствам можно научиться, форму надо сотворить, надо нафантазировать. Вот почему я это и называю фантастическим реализмом. Фантастический реализм существует, он должен быть теперь в каждом искусстве.

### Н. П. Шиловцева — Е. Б. Вахтангову[[372]](#footnote-373)

Апрель 1922 г.

Единственный на всем свете

Евгений Богратионович!

Тысячи раз я пыталась подойти к Вам и поздравить Вас и Студию *в* радостные дни — и я не смела приставать к Вам с приветами после того, как сама же вместе со знаменитой нашей группой совершила подлость по отношению к Вам и Студии. Волновало все это меня бесконечно и больше я уже не хочу молчать потому, что Вам принадлежит все самое чистое, самое отвлеченное и самое романтическое, что есть в моей душе. Когда я была около Вас, я была глупая, молодая и мало сознавала то, что я получала. Конечно, я всегда твердо знала, что мне и всем студийцам выпало большое и редкое счастье: слушать и знать Вас, и что Вы и наша родная Мансуровская студия — это одно, а вся остальная жизнь — это совсем другое. Но когда я осталась одна без Студии и брошенная своими друзьями, за которыми я ушла, оставив Вас и Студию, — вот тут-то я совершенно естественно осознала все. Но я почувствовала, что тонуть в проруби (в которую ввергли меня мои товарищи) мне не стоит, потому что бог дал мне твердую волю и способность хотеть, а Вы и Студия научили меня знать и любить то «самое главное», ради чего люди приходят в мир.

Прийти и просить, у Вас и у Студии прощения я не умею, так как себе я сама ничего не прощаю. Я теперь хочу только одного: сделать себя достойной Вас и Студии, а, может быть, даже и нужной. Понимать Вас я не только не разучилась, а научилась еще больше в своем одиночестве. «Турандот» и «Гадибук» — мне так понятны и так много дали радости, как никогда не был близок хотя бы даже и «Росмерсхольм». «Турандот», «Гадибук» — это не просто большое творчество, а это обостренная какая-то романтика режиссерского и актерского творчества, и я чувствую ее тем острее и больнее, чем больше сама погибаю в несказанной актерской пошлости.

Родной Евгений Богратионович, можно ли мне, даже и после нашего предательства, думать, что я Ваша ученица.

{438} Только, ради бога, не примите то, что я говорю за самоуничижение или хныканье о самой себе. Наоборот, я чувствую сейчас себя и актрисой и человеком — но совершившим подлость. И за это я потеряла то, чего я больше никогда в жизни не найду.

У меня больше Студии нет и с какой ненавистью я смотрю иногда на тех, кто имеет ее сейчас и кто достоин ее ничуть не больше, чем я. А Студия это Вы, мой единственный учитель и самый светлый человек в моей жизни.

И еще, не подумайте только, что я на что-то напрашиваюсь, хотя бы на Студию. Я ничего не хочу сказать больше.

Нат. ШИЛОВЦЕВА.

### К. А. Коровин — Е. Б. Вахтангову[[373]](#footnote-374)

Москва, май 1922 г.

Дорогой Евгений Богратионович!

Вы так замечательно поставили «Принцессу Турандот», что у меня возникла потребность запечатлеть Ваш образ на полотне. Дайте мне возможность получить от Вас два сеанса, чтобы написать Вас. И если Ваша болезнь лишит Вас возможности сидеть в кресле, то я готов писать Вас в постели. Жму Вашу руку.

Вас любящий и уважающий

Константин КОРОВИН.

### В. И. Качалов — Е. Б. Вахтангову[[374]](#footnote-375)

Май, 1922 г.

Дорогой, милый Евгений Богратионович, здравствуйте! Не могу вспомнить, когда я уходил из театра с таким чувством восхищения, преклонения и радости и благодарности, как сейчас.

Спасибо Вам, замечательный творец. Спасибо. Обнимаю Вас.

Ваш КАЧАЛОВ.

### Н. М. Горчакову

19 мая 1922 г.

Дорогой Николай Михайлович! От многих лиц Ц. О.[[375]](#footnote-376) слышал похвалы Вашей работе со слугами {439} просцениума[[376]](#footnote-377). Благодарю Вас не только за внимание и любовь, которые Вы проявили в работе, но и за качество ее, украсившее спектакль «Турандот». Это большая помощь мне.

Евг. Вахтангов.

### Б. М. Сушкевичу[[377]](#footnote-378)

24 мая 1922 г.

Дорогой Борис Михайлович!

Обнимаю Вас и через Вас посылаю привет мужской части труппы.

Сознаю важность сегодняшнего дня. Волнуюсь хорошим волнением за Студию, за пьесу, за каждого исполнителя и так мучительно хочу победы сейчас. Если это будет сегодня — то произойдет чудо, но в «завтрашней» победе я убежден.

«Архангел Михаил» — это явление на театре, явление первичное. Едва ли умеют сразу разбираться в таких случаях. Что все актеры играют прекрасно, — это я слышу давно, — и если не сразу дойдут форма и содержание пьесы, то это естественно.

Дай бог Студии, дай бог всем вам. Обнимаю. Люблю. Жму руку каждому. Это первый бой. Каков бы ни был исход — кроме победы — он не показателен. Смелее, смелее, дорогие, близкие, родные.

Любящий Вас Евг. Вахтангов.

### У москвичей[[378]](#footnote-379)

План работы на будущий сезон уже выработан и утвержден. Вахтангов ставит «Гамлета», где заглавную роль будет играть Хмара.

### М. Чехов Путь актера[[379]](#footnote-380)

Уже во время постановки «Эрика» Вахтангов почувствовал себя плохо. Он должен был даже временно уйти из постановки совсем, и его в течение целого месяца заменял Б. М. Сушкевич. Затем он снова вернулся, {440} но болезнь мучила его по-прежнему, и он страдал от болей в желудке и часто принимал морфий. Однажды я шел с ним из Третьей студии. Он возвращался домой, не окончив репетиции. Он медленно шел, согнувшись от боли. Впрочем, он никогда не жаловался на свои физические мучения. И на этот раз он, кажется, уговаривал меня идти домой и не провожать его. Но вид у него был скверный, походка неуверенная, и я проводил его до самого дома.

— Мишечка, как мне хочется жить! — говорил он мне в последнее время, — посмотри, вот камни, растения, я чувствую их по-новому, по особенному, я хочу их видеть, чувствовать, хочу жить среди них!

Но мысли о смерти у него, по-видимому, не было. Он просто хотел жить. 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.

— Дай мне руку, — он брал мою руку и заставлял прощупывать большую раковую опухоль в области желудка, — чувствуешь возвышение? Это шрам, оставшийся от операции. Так бывает. Ведь бывает? Правда?..

Я соглашался.

В Студии шел «Потоп». Вахтангов играл Фрэзера. Игре его была больше, чем великолепна. Все его партнеры буквально любовались им. Но все думали про себя, что это последний спектакль с Вахтанговым. Так и было — он играл в последний раз. Почему он играл так великолепно? Потому, что отстаивал свою *жизнь*…

К Вахтангову был приглашен консилиум. В моем присутствии профессора смотрели Вахтангова. После совещания профессоров я вошел в комнату и понял все…

— Как определяете вы срок? — спросил я их.

— Четыре — пять месяцев, — ответили мне.

Вахтангов ждал меня внизу. Я вышел к нему и, может быть, в первый раз солгал перед ним. Он обрадовался и повеселел.

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. Вахтангов не допускал мысли о том, что он может не быть участником этой поездки. 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. Срок поездки приближался, и мы, студийцы, буквально не знали, что нам делать с Вахтанговым. Мы считали себя не вправе сказать ему истину об его трагическом положении и не находили средств убедить {441} его в невозможности отъезда за границу. Но болезнь шла быстрым темпом, и Вахтангов скончался 29 мая 1922 года. При его смерти я не присутствовал.

### М. Чехов О пяти великих русских режиссерах[[380]](#footnote-381)

Станиславский и Мейерхольд воплощали две противоположные крайности. Но их творения были таковы, что вы постоянно чувствовали: это правда — очень разная, но всегда правда.

Нечто среднее между этими двумя интереснейшими художниками — да, именно так — представлял собой Вахтангов, чье творчество испытывало на себе влияние и Станиславского и Мейерхольда одновременно. Ему удавалось сочетать в себе эти два, казалось бы, взаимоисключающих начала. Воображение Вахтангова всегда стремилось уйти, отвлечься от реальности, которой Станиславский был так предан. В этом сказывалось влияние Мейерхольда. Станиславский всегда старался (конечно, интуитивно, бессознательно) убедить зрителя в том, что театра нет. «Мои спектакли — жизнь. Настолько жизнь, что спустя несколько мгновений после того, как поднимается занавес, вы забываете, что вы в театре. Вы с теми, кто на сцене».

Мейерхольд каким-то сверхъестественным усилием выбрасывал вас за пределы реального мира и переносил в совсем иной мир. Это была сверхъестественность. […] Это был уже не театр, а что-то иное, что-то большее! Бог знает что! Какая-то совершенно самостоятельная, жизненная сфера!

Вахтангов делал все возможное, чтобы лишний раз напомнить зрителю: «Смотрите, это театр, это не реальность, как у Станиславского, и это совсем не потусторонний мир, как у Мейерхольда, это просто сочная театральность».

Вахтангов никогда не стремился создавать иллюзий, как например, Станиславский, который заставлял Вас перестать быть самим собой, зажить одной жизнью с данным действующим лицом, смеяться и плакать вместе с ним, или как Мейерхольд, который терзал вас своими адскими наваждениями, так что вы забывали и жизнь, и землю, и все, что ни есть.

У Вахтангова все происходило здесь на земле, на самом деле, но ничего натуралистического, никаких иллюзий (ни в духе Станиславского, ни в духе Мейерхольда), во всем чувствовался театр. Его театральность доходила до такого совершенства, что вы, благодаря Вахтангову, начинали любить театр совсем по-новому — любить театр как таковой. Была {442} в нем и развлекательность, и фантастичность. Но Вахтангов унаследовал от Станиславского непреодолимое стремление к правде. При всей своей театральности он всегда был правдив. Опять-таки ничего надуманного, ничего такого, что не было бы оправдано, чего нельзя было бы объяснить.

Итак, этим трем режиссерам удалось необыкновенно расширить пределы достижимого. Эти три разных подхода к театральному искусству представляются мне особенно значительными потому, что они открывают нам небывалую свободу в выборе творческого метода.

Сопоставляя крайности Мейерхольда и Станиславского с относительно умеренной театральностью Вахтангова, мы в конце концов приходим к убеждению: все допустимо, все возможно в театре. И нам остается только выбрать, каким путем идти.

Я счастлив, что мне довелось жить рядом с этими великими людьми — не изучать их, читая историю театра, а именно жить вместе с ними.

Я, может быть, говорил не слишком убедительно, но я хотел показать вам, что эти люди навсегда избавили нас от профессионального страха, освободили нас от всевозможных сомнений, запретов. Оглядываясь на их огромный опыт, вы говорите себе: «Чего же мне бояться как режиссеру или как актеру? Да ничего! И не мне одному, всякому ясно, что бояться нечего!»

Эти трое уничтожили всякие запреты и сомнения, всякую неопределенность. Они показали, что если в вас есть подлинная фантазия, если у вас живое, обостренное чувство правды, вы можете делать все, что угодно.

[…] Не знаю, как другие, но лично я без них, без этих трех режиссеров, такой свободы, пожалуй, никогда бы не испытал. Они открыли три волшебные двери в разные сферы нашего искусства. Но все трое по существу говорили одно и то же: «Доверяйте своей фантазии и своему чувству правды на все сто процентов, и вы будете свободны!» Так оно и есть.

**1955 г.**

### Б. Вершилов Страницы воспоминаний[[381]](#footnote-382)

В конце апреля 1922 года делегация Второй студии МХАТ отправилась проведать Евгения Богратионовича, а в сущности — проститься с ним.

Нас было шестеро: Н. П. Баталов, А. М. Азарин, И. Я. Судаков, Л. А. Волков, Е. В. Калужский и я. Надежда Михайловна Вахтангова встретила нас и попросила обождать в первой комнате. Евгений Богратионович лежал во второй, столовой. Через несколько минут дверь открылась и раздалось: «Входите!»

{443} Кровать Вахтангова стояла перпендикулярно к стене, разрезая комнату как бы пополам. Вахтангов лежал лицом к нам. В памяти запечатлелась бритая голова и огромные блестящие глаза. Он приветствовал каждого входящего слабым жестом левой руки, которую держал, как козырек, над глазами.

Мы расселись вокруг кровати на заранее приготовленные стулья. Наступило молчание. Вахтангов охватил руками голову и, предупреждая расспросы о состоянии здоровья, начал хриплым, бестембровым голосом, прерываемым коротким дыханием:

«Вот, братцы, до чего дошел! Не могу ни пить, ни есть; адские боли, нет сна. Врачи ничего не понимают, не могут определить болезнь. Никакого лечения. Ослабел, потерял голос; ни ходить, ни сидеть, ни лежать»…

Пауза, тяжелый вздох, а затем, как бы заключая свой грустный отчет:

«Но ничего! Выкручусь».

И вслед за этим:

«Ну рассказывайте о себе! Что нового? Слышал, что “Сказка” прошла хорошо. Вы (обращаясь к Баталову) имели большой успех. Поздравляю. Я все думаю о будущем театре. Теперь актеры должны замечательно играть… Необходимо только облечь переживания в выразительную форму. Она в каждом спектакле для каждой пьесы должна быть найдена заново. Вот в “Гадибуке” меня увлекли руки…»

И тут же Вахтангов стал показывать, забыв про болезнь, как руки выражали каждое место роли, мысль, слово, действие, как они стали принципом постановки. «Раньше, когда говорили о “принципе постановки”, то имели в виду декорации: в сукнах, в ширмах, в павильонах, в конструкциях и т. д. Сейчас под принципом постановки надо понимать *форму* спектакля, *форму* актерской игры».

Тут вступил в разговор Судаков: «Евгений Богратионович, вот я ставлю “Грозу” Островского. Что вы мне посоветуете?» Мы стали тихонько дергать его за пиджак: как тебе, дескать, не стыдно обращаться к больному, страдающему человеку! Но Вахтангов был как будто рад этому вопросу. «Островский!.. Россия!.. Волга!.. — говорил он. — Это прежде всего особая мелодия, музыка речи. Люди говорят, точно поют. Плавно, как сама Волга. Широко, раздольно!..»

Разговор начал затягиваться, и тут мы заметили, что лицо Вахтангова стало искажаться от боли — кончилось действие морфия. Вошла Надежда Михайловна и сделала знак: «Пора уходить!»

Прощание вышло коротким, скомканным.

Мы ушли, потрясенные этим свиданием и убежденные в невозможном — в том, что силой воли, силой духа Вахтангов победит болезнь, что Жизнь восторжествует над Смертью, что мы еще встретимся с ним в работе, в творчестве.

И, пожалуй, все это сбылось, хотя никто из нас живым его больше не увидел.

### **{****444}** Н. Бромлей Предсмертные дни Вахтангова[[382]](#footnote-383)

Сейчас я могу говорить только об этих предсмертных его днях, и театр был невелик и зрителей пускали поодиночке — это было зрелище его медленной смерти. Дух сильного творил свою смерть в гордой кротости, мудрости и легкости нечеловеческой. Умирая, он пел, шутил со спокойным величием и великой свободой, похожей на веселость, соединяя в рассказах предсмертную действительность с предсмертным видением.

Вахтангов нашел свою новую форму того, что называлось смертью и на наших глазах уничтожалось ее мертвое содержание.

Его дух, родивший мелодический вой Песни песней Дибука: как бы сочетание тембров — мистического человека — льва — овна и орла, — дух, родивший тайну того, как играть игру жизни в «Турандот» — этот дух на наших глазах уничтожил самое трагедию смерти.

Умирающий Евгений Вахтангов, легкий, чистый, царственный стал олицетворенным пророчеством искусства будущего, потерявшего в нем своего вождя — искусства многокрылого и многозвучного в своей легкости, творимого из глубин духа. В великолепии этой земной кончины, Творящий искусство и Творящий поступки жизни, сочетались в одно, и стала очевидностью древняя мечта о преображении земли через искусство,

Лишь этот последний дар своею огромностью смирил физический ужас потери и переставил все вещи в душе, как новую игру на шахматном поле.

Внезапно стало возможным легко в благодарном опьянении пройти за ним его последний путь, когда на подушке гроба утомленно и беспомощно пошатывалась голова завоевателя.

### В. Подгорный Отрывки воспоминаний[[383]](#footnote-384)

Вечером 29 мая 1922 года актеры московских театров давали представления в пользу голодающих Поволжья. На Садовой, в театре «Аквариум», шло сборное представление, составленное из разных, веселых по преимуществу номеров. Я вел это представление в качестве конферансье, участвовали наши актеры и актеры Вахтанговской студии. Во время одного из номеров мне сказали, что только что умер Вахтангов. Я сообщил об этом актерам. Был момент некоторого колебания: продолжать ли нам выступление? Решили выступать. Огромное горе, как бы мы ни были готовы к нему, обрушилось на нас в тот ответственный момент, когда мы играли, и наша веселая игра имела великую цель — спасение многих жизней.

{445} Разве мы имеем право уйти с поста? Будем же играть, весело и бодро, как весело и бодро учил нас играть Вахтангов.

И я подумал, что, если бы он знал об этом нашем решении, он непременно одобрил бы его.

Великий Станиславский, верным и замечательным учеником которого был Вахтангов, написал, что режиссеры не создаются, а рождаются. Вахтангов был одним из тех немногих, кто был рожден режиссером.

### Телеграмма[[384]](#footnote-385)

[1926 г.]

Москва, Арбат 26, Студии имени Вахтангова.

Большая усталость после усиленной работы над «Царской невестой» лишает меня возможности присутствовать на Вашем торжестве. Заочно шлю мои искренние горячие поздравления и пожелания дальнейшей энергичной, спаянной работы всех работников студии. Мысленно вспоминаю создателя студии дорогого нам Евгения Богратионовича, чту его светлую память, восхищаюсь его преждевременно угасшим талантом, подтверждаю его прекрасные заветы, по которым была построена и может в дальнейшем цвести студия его учеников.

СТАНИСЛАВСКИЙ.

### Н. Тихомирова Из воспоминаний[[385]](#footnote-386)

В дни, когда праздновалось семидесятилетие Константина Сергеевича, все мои мысли были, конечно, о нем.

Часов в 10 вечера [20 января 1933 года] вдруг раздался телефонный звонок. Голос Станиславского. Сначала я решила, что это розыгрыш. У нас в театре были большие любители изображать Константина Сергеевича и всех разыгрывать.

— Если Вы свободны, рад буду, что придете.

Был жестокий мороз. Я быстро пробежала по Каменному мосту, мимо Кремля, по улице Герцена в Леонтьевский переулок. Вижу, что свет в зале, где мы репетировали «Горячее сердце», есть. Шторы опущены.

Встречает меня служащий. На вешалке нет ни одного пальто.

— Вы Тихомирова?

— Да.

{446} — Константин Сергеевич и Мария Петровна ждут вас в своем кабинете.

Стучусь.

— Войдите.

Вхожу. Мария Петровна предложила мне сесть. К. С. полулежал на большой тахте с высокой спинкой. У его изголовья сидела Мария Петровна. Было длинное тягостное молчание. Я не знала, что говорить. Я была поражена тем, что, кроме меня, никого постороннего нет. Потом К. С. хмыкнул как всегда, стукнул пальцами по краю круглого столика, стоявшего с ним рядом.

— Нина Васильевна, хорошо, что Вы пришли. Я не хотел праздновать, это знает театр. Но неожиданно стали приходить люди — и пачками, и отдельно и целые делегации. Было очень много народу. Мне задавали бесконечное число вопросов, на которые нужно было отвечать. А я ведь не очень разговорчив при людях. Пришлось сосредотачиваться. Приносили фотографии, надо было их подписывать. И обдумывать как и что написать. Были гости из-за границы — пришлось давать интервью. Тоже нелегкая для меня задача. Вот посмотрите, сколько цветов! Цикламены — холодные цветы. Я их не люблю, в моем возрасте они наводят на тяжелые мысли. Много мне за эти дни сказали хороших слов, но ничего не говорили о новом в искусстве, о своих мечтах… Может быть, они стеснялись…

К. С. сделал большую паузу.

— И не было той розочки красной от Вахтангова, которую он приносил мне в день моего рождения. В бумажке. Под шубой, чтобы она не замерзла. И не было мечтаний и сомнений, которые он мне приносил. Молодой, приносил мне новое, молодое искусство, которое я так, всем сердцем принял в «Турандот».

К. С. тихо облокотился на руку, голова упала на круглый стол и он глухо зарыдал…

[…] Никогда не забуду то щемящее чувство, которое я испытала при виде его одиночества в такую ночь, когда он горячо, кровью сердца при своей жене и молодой девчонке, которой я тогда была, тосковал о своем любимом ученике — Евгении Богратионовиче Вахтангове.

**1972 г.**

### Б. Щукин Черновые заметки[[386]](#footnote-387)

Евгений Богратионович Вахтангов был человек в непрерывном движении, всегда переполненный все новым и новым содержанием, глубокий, живой, всегда жизнерадостный, и каждый день, каждый час черпавший от страны, от народа новые мысли, новые чувства, новые силы.

Он взволнованно носил в себе ощущение *великого, происходящего в стране*. Он каждый день и час, как сейсмограф, записывал {447} колебания, питал свою душу художника новыми впечатлениями, и часто в мелочах постигал огромное. Он каждый день являлся к нам новым, переполненным, заряженным неиссякаемой энергией; забрасывал нас новыми, происходящими в стране явлениями, и тут же ставил перед собой и нами новые задачи — как себя растить, как готовить из себя достойных людей и художников, достойных своей замечательной эпохи. Он торопил, он не давал нам покоя ни минуты. Он требовал, чтобы мы ни на секунду не отставали от жизни, чтобы мы были в полном смысле слова *современными* художниками своей страны, видящими и слышащими поступь народа, и вместе с ним, своими работами в театре, созидающими единое грандиозное дело.

[…] Он каждый день вбивал в нас смысл и значение коллектива, любовь к работе над собой в плане развития возможностей своего актерского материала. Он привил нашему сознанию особое чувство необходимости сохранять коллектив, оберегать монолитность коллектива.

**1936 г.**

### Вс. Э. Мейерхольд Памяти вождя[[387]](#footnote-388)

Станиславский правильно определяет образ Вахтангова: «Вождь». «Режиссера подготовить не так трудно, но как найти вождя».

Свойства вождя имел Сулержицкий, вождем был и Вахтангов.

Загляните в особняк на углу Арбата и Николо-Песковского переулка. Посмотрите, как живет и работает Третья студия МХТ.

То, что здесь сорганизовано, — дело рук именно вождя.

[…] Последние работы Вахтангова показали нам, что именно здесь — в Третьей студии МХТ, и в «Габиме», где он работал, — производились те новые опыты, которые действительно помогали искусству театра продвигаться вперед.

[…] Если взять только одно «Чудо св. Антония» в трактовке Вахтангова, мы увидим, как много сделал этот мастер для того, чтобы дать театру то, чего ему недоставало. Неореализм был выкован тут так просто и ярко, главное — так здорово, по-нашему.

«Праздник мира», «Потоп», «Росмерсхольм» — это были только «пробы пера» и даже «Эрик XIV» — это еще только попытки.

Но вот уже «Чудо св. Антония», и «Гадибук», и «Принцесса Турандот» — ступени вверх.

Но и это только преддверие.

Он приготовил себя, чтобы начать, и… умер.

Невольно вспоминается другая такая же бестактная, такая же не ко времени пришедшая смерть, сбросившая в могилу Скрябина. Вся его короткая жизнь была лишь «предварительное действо».

«Предварительным действом» будем считать и все то, что оставил нам в наследство покойный Вахтангов.

### **{****448}** А. Попов Вахтангов — надежда Станиславского[[388]](#footnote-389)

Вахтангов глубоко и взволнованно понимал пути развития нашего искусства, так блестяще синтезированные Станиславским и Немировичем-Данченко.

С моей точки зрения, сила Евгения Вахтангова заключалась не в том, что он был «ниспровергателем» отживших форм.

Миссия Вахтангова в другом. Он был глубоко захвачен теми безграничными перспективами, какие раскрыли перед ним великие учителя. Его темперамент художника порождался *идеями синтеза, жаждой гармонии формы и содержания в искусстве современного театра*. К этой задаче он блестяще подготовил себя всем предшествующим опытом. Он уже начал утверждать этот синтез, когда мы потеряли его. В этом особый трагизм его ранней смерти.

### Б. Сушкевич Творческий метод МХАТ 2-го[[389]](#footnote-390)

Послереволюционный этап жизни Студии связан с именем Вахтангова, с его лозунгом *лицом к жизни*. Это были мечты, большие мечты художника безграничной фантазии, мечты о театре для нового зрителя. *Лицом к жизни* — это значит — лицом к действительности, лицом к революции.

В чем видел Вахтангов задачи революционного искусства? Прежде всего в новых темах, в новом революционном звучании всего, что создает художник. В спектакле «Чудо св. Антония», поставленном ранее Вахтанговым в плане «душевного реализма», в новой его трактовке в 1921 году воинственно прозвучала тема *обличения мещанства*. Вторая тема — *крушение царизма* — «Эрик XIV», и третья тема, которая не могла не волновать Вахтангова, — это тема *антирелигиозная* — «Архангел Михаил».

В эти годы Вахтангов впервые провозгласил требование выразительной театральной формы. Нельзя играть (переживать), не думая о выразительных средствах. Нужно искать выразительную форму. «Эрик XIV» является первым в нашем театре спектаклем новых режиссерских исканий. В этих поисках новой формы мы начали с *режиссерского* плана, не рассматривая вопросов актерского исполнения. Действующие лица были разбиты на три группы — мир мертвых, мир живых, мир Эрика и Персона, которые между этими двумя мирами не могут найти себе места.

Это разделение, подчеркнутое внешними приемами, придавало необычный вид спектаклю: сцена Монса игралась со всеми деталями, реалистично, {449} а наряду с этим — условная установка, странно окрашенные лица, необычное построение мизансцен.

Таким образом, характеризуя «Эрика», я должен сказать, что это был первый революционный спектакль Студии, первое воплощение Вахтанговым своего лозунга — *лицом к жизни*.

В чем значение Вахтангова? Он провозгласил закон формы и ее оправдания, закон, который, в сущности говоря, является основным в нашем театре. Он поднял борьбу за осуществление этого закона и тем самым двинул театр вперед. Вахтангов был нужен нашему театру, может быть, больше, чем кто-либо другой, потому что двинуть дело мог только он и его авторитет, выросший в эти годы, его одаренность, его фантазия могли повести за собой театр. Я не знаю, на какой высоте был бы сейчас театр, если бы был с нами Вахтангов.

Никогда не звучали актеры так, как зазвучали они у Вахтангова. И Чехов в «Эрике» был новым, не таким, каким был до тех пор. Актеры увидели, что новые формы дают им новые возможности для раскрытия роли, новые приемы, новые художественные краски, способствуют их росту. В дальнейшем в самых разнообразных спектаклях применялись законы Вахтангова, и это дало ряд блестящих актерских побед.

**1932 г.**

### А. Дикий Повесть о театральной юности[[390]](#footnote-391)

Формирование Вахтангова-художника происходило на моих глазах, я всегда высоко ценил Вахтангова и считал его крупнейшим сценическим деятелем. Но в отличие от большинства писавших о нем я несколько иначе расцениваю его судьбу. Когда я думаю о творчестве Вахтангова, мне хочется сказать: блаженны завершившие свой путь — им обеспечен справедливый суд потомков; и как жаль, что это не относится к Вахтангову.

Есть художники, которые находят сразу, есть и такие, которые тратят жизнь на то, чтобы добраться до истины, которые долго и талантливо блуждают, прежде чем окончательно обретут себя в искусстве. Таким искателем был Вахтангов.

Ему было 39 лет, когда безжалостная болезнь свела его в могилу, и все-таки я убежден, что Вахтангов так и не успел стать до конца самим собой, что мы настоящего Вахтангова не знаем. Неправы те, кто видит в «Турандот» посмертный творческий манифест Вахтангова, кто приемлет без критики его «фантастический реализм» и подводит «идеологическую базу» под его учение о гротеске.

[…] Меньше всего я хочу отрицать ценность самих поисков Вахтангова. Я только не хочу признавать за ними значение истины в «конечной инстанции». Вахтангов был художником в процессе становления, и этот процесс растянулся на всю его жизнь.

{450} Грубо говоря, идеи Вахтангове, развиваемые им в практике Студии, пережили две стадии. Вахтангов, самый ревностный из учеников Станиславского, с огромным энтузиазмом воспринял его лозунг о «правде чувств». Он все театральные идеи, когда-либо его волновавшие, принимал с энтузиазмом и доводил до апогея, до крайнего выражения. Отсюда и возник его тогдашний лозунг «изгнать из театра театр», добиться высшей «натуральности» чувств актера в сценическом представлении. Не надо забывать, что «Праздник мира», спектакль наиболее показательный в плане «психологического натурализма» Студии, был поставлен именно Вахтанговым.

Потом наступила реакция. Вахтангов, первый «переживальщик» в Студии, столь же энергично отказался от бесформия, от «я в предлагаемых обстоятельствах», сколь категорически настаивал когда-то на них. «Студия вступает в период искания театральных форм», — постоянно твердил он нам, встречавшимся с ним в работе. Восторженно восприняв революцию, мечтая о ревностном служении народу (факт общеизвестный), Вахтангов увидел способ отражения революции в театре в новаторстве формы прежде всего. Для передачи духа эпохи «просто реализма» показалось Вахтангову недостаточно. Ему мерещились грандиозность, масштабы, то, чего до сих пор не видели, что ломает привычные рамки сцены, устраняет из театра реальность и быт. Отсюда и мысли Вахтангова о том, что «бытовой театр должен умереть», а пьеса — лишь «предлог для представления», что нужно раз навсегда убрать у зрителя возможность подсматривать, и многое другое.

В этом было верное и неверное, законный протест против психологических «излишеств» Студии и явный «перебор» в оценке активной роли формы в театре. Вахтангов был художником-мыслителем. Он смотрел в корень явлений искусства и видел их часто с удивительной глубиной. Мне лично он говорил в пору своего позднейшего «отхода» от сонма правоверных сторонников «системы», как ее понимали в Художественном театре: «Жаль, что я не могу поставить спектакль со “стариками” в Художественном театре. Они же пользуются “системой”, как хищники, берут из нее только то, что лежит на поверхности, не учитывая, как безграничны возможности закона переживания, какой это верный ключ к творческому многообразию в театре, к искусству различных жанров и форм».

Эти слова я запомнил крепко и в дальнейшем не раз убеждался в том, как они справедливы. В вахтанговской критике натурализма и бесформия заключалось начало глубоко прогрессивное. А в то же время Вахтангов путался, впадал в экспрессионистические крайности, ставил «Эрика» в конструктивных декорациях, увлекался слабой пьесой «Архангел Михаил» и боролся с эстетизмом при помощи «Турандот», сам отдавая в том же спектакле известную дань эстетизму.

Я глубоко убежден, что экспрессионистические увлечения Вахтангова были временными, преходящими. Постоянной у Вахтангова была тяга к искусству правды, к сути творческих идей Станиславского. В юные годы мы считали Вахтангова «сугубым» реалистом. Таким он в сущности и оставался всю жизнь, как ни далеко отходил иногда от принципов театра, {451} его воспитавшего. (Я имею в виду Московский Художественный театр.)

Вахтангов шел к высшему синтезу. Из его первоначального «отрицания театра» и последующего увлечения творчеством театральных форм должно было родиться уверенное мастерство реалистической режиссуры, где высокая правда содержания всегда находила бы свой точный сценический эквивалент. Вахтангов весь был в будущем. Стоило ему прожить еще несколько лет — и его влияние на советский театр могло бы оказаться и куда более значительным и совсем иным, чем мы представляем себе сегодня.

Догадываюсь, что, изложив свои мысли о Вахтангове, я немедленно ставлю себя под удар как тех, кто до сих пор принимает Вахтангова некритически, так и тех, кто еще недавно искал способ низвергнуть с пьедестала этого большого художника, как «скрытого» путаника и формалиста. Мне могут сказать: «Позвольте. Значит, по-вашему, Вахтангов так и не создал ничего художественно и общественно ценного? Значит, мы не можем судить его по достоинству на том основании, что он будто бы весь в будущем? А “Потоп”, а “Эрик”, а “Чудо святого Антония”, а “Гадибук”, наконец, “Турандот”?»

Разумеется, можем и должны судить. Вообще нигде не сказано, что противоречивые явления оценке не подлежат. Но оценивать Вахтангова нужно, мне кажется, непременно с поправкой на этот незавершенный путь, на нереализованные творческие искания. И, вероятно, думая так, я справедливее к Вахтангову тех, кто пытается выдать за «абсолют» промежуточные звенья его учения, и тех, кто рвется опорочить задним числом этого большого художника и большого человека.

### А. Луначарский Памяти Вахтангова[[391]](#footnote-392)

Я всегда принадлежал к числу самых нежных поклонников таланта Евгения Богратионовича и считал его самым выдающимся, самым обещающим художником театра.

Незадолго до того дня, когда мы узнали о кончине Евгения Богратионовича, в конце спектакля «Принцессы Турандот» я получил маленькую записочку, где Вахтангов просил меня сказать свое мнение о его работе в «Гадибуке». Он спрашивал у меня: почему я ни слова не сказал ему при нашем свидании по окончании этого спектакля. Это было в вечер первого спектакля «Принцессы Турандот». Мне было ужасно больно, что я тогда ему ничего не сказал, — а не говорил я потому, что буквально не находил слов. Я до такой степени был потрясен достижениями Вахтангова, что мне казалось невозможным высказывать какие-нибудь восторги или рассыпаться в похвалах. Я тогда написал Евгению Богратионовичу ответ, я сказал ему не только от своего имени, но и от имени {452} многих, какой замечательный дар он нам принес и как много он мог еще дать.

Огромное разнообразие вносил Вахтангов в свои творения. По-видимому, и в будущем работа его должна была быть столь же многогранной. Но он не принадлежал к числу тех, кто постоянно жаждет обязательно «нового». В критике и в публике иногда встречаются люди, которые говорят: «Поставил новую пьесу, но, в сущности, ничего нового технически она не представляет, в сущности говоря, все то же». Вот эта жажда в каждом спектакле видеть что-то новое может загнать в такое манерничанье, заставить так прыгать через себя самого, что в конце концов приведет художника к настоящему взрыву. Вот это модничанье, это желание сказать что-нибудь новое — оно было Евгению Богратионовичу чуждо. Но еще более чужд был ему консерватизм.

Это был человек определенной, установившейся школы, но это был художник, которому подчинены все качества и все элементы сцены, который мог сочетать их наиболее оригинально и в каждом произведении найти своеобразный удачный момент.

Меня глубоко трогало благоговейное отношение к Вахтангову со стороны его учеников. Это была настоящая влюбленность целого коллектива в талантливую личность. Влюбленность эта — огромнейшая сила, которая, вероятно, — если бы беспощадная смерть не похитила Вахтангова, — сделала бы его одним из величайших полководцев во имя красоты искусства, ибо он не только объединял своим талантом и огромной любовью людей — он умел увлекать их сердца…

29 ноября 1922 г.

### Вл. И. Немирович-Данченко Памяти Вахтангова[[392]](#footnote-393)

Мне бы хотелось вскрыть, что такое режиссер Вахтангов, и чем был он для Художественного театра.

Что такое вообще режиссер? Он не только постановщик, как называют {453} его те, которые этим определением исключают из понятия о режиссере все остальные элементы, слагающие подлинную природу и сущность режиссуры. Но режиссер не только тот, кто дает внешнюю форму и тон спектаклю. Нет. Режиссер, в том смысле слова, которое создалось впервые именно в Художественном театре, — это вдохновитель всех частей, являющих спектакль. Даже больше: это создатель актерских образов, и он же — зеркало для актерского творчества. Это и учитель, и друг, и помощник, и царь, и организатор всего спектакля.

Такие режиссеры очень редки. А еще более редки те, кто дает толчок, кто приобщает театр к новому движению. Ведь сдвиг и в искусстве совершается вообще не часто. Но таким режиссером и был покойный Вахтангов.

Вахтангов вырос из Художественного театра.

Каким же был Художественный театр, когда пришел к нему Евгений Богратионович?

Это было в тот период, когда наш театр, сыграв Чехова, уже мог ясно показать, в чем состояло его искусство.

Оно было в жизненности на сцене, в том, что эта жизнь, изображаемая на сцене, казалась правдоподобной, и главное, в том, что она была показана в атмосфере мечты о более красивой, более свободной жизни.

И здесь — в Художественном театре, Вахтангов учился его основному закону:

*Закону внутреннего оправдания*.

Такой закон говорит, что ничто не может быть сделано на сцене только лишь по техническим соображениям или в силу актерских требований красивости. Напротив: этот закон убеждает в том, что каждый шаг актера должен быть внутренне оправдан. Это «внутреннее оправдание» было названо плохим словом «переживание».

Вот этот закон внутреннего оправдания сохранил для себя Вахтангов на всю жизнь. Он руководствовался им даже при всех своеобразных трюках, которые он так искусно изобретал. И «Турандот» — последняя работа Вахтангова — работа, построенная на остроумных комбинациях таких трюков, нисколько этому основному закону, воспринятому Вахтанговым от корней Художественного театра, не противоречит.

Но в своей работе Художественный театр, всячески укрепляя закон внутреннего оправдания, должен был прибегать к различным приемам, — даже в создании как бы закулисной этики и к внедрению строгой дисциплины, — и естественно впадать в крайности.

Наверное, мы тяжелили искусство. А Вахтангов это «отяжеление» отбрасывал. Ведь у него было природное органическое свойство во все вносить красивую легкость. Таким он пришел к нам еще учеником, таким он был тогда, — с легкостью распевающий шансонетки и умеющий почти анекдотически говорить о вещах, в сущности, трагических. Но эта легкость не свидетельствовала о легкомыслии. Нет — она была в умении передачи легкости. Вот почему начал он бороться с тяжеловесностью Художественного театра, хотя и был самым пламенным приверженцем системы Станиславского, навсегда оставшийся лучшим ее передатчиком.

{454} Но он долго никогда ни на чем не задерживался — отбрасывал то, что казалось ему ненужным для нового театра, о котором он мечтал и который он создавал.

И потом еще: с очень ранних пор, с первых его режиссерских опытов сказалась в нем одна черта, по которой можно было распознать в нем подлинного режиссера. Это обнаруженное им уже в «Празднике примирения» и в «Росмерсхольме», пьесах, им поставленных, умение доводить спектакль до конца.

В гауптмановской драме он отдал дань почти натуралистическим принципам, но уже Бренделя в ибсеновском «Росмере» он сыграл с такой удивительной легкостью, что были отчетливо ощутимы те формы трагедии, которые он набрасывал для нового театра.

И вот «Эрик XIV» стал спектаклем, в котором впервые оформление пьесы нашло себя вне стен Художественного театра.

Но и в трагедии Стриндберга, и глубоко мистической постановке «Гадибука», и в самой своей легкой и изящной работе — в «Турандот» — сохранил Вахтангов одну из существеннейших традиций Художественного театра: убеждение, что подход к пьесе должен быть свободен. Ни одна пьеса не должна быть своей постановкой похожей на другую. Но в каждой должен быть проявлен такой режиссерский подход, который наиболее данному произведению соответствует.

Вот таким режиссером и был Вахтангов.

Корнями своими выросший из Художественного театра, он с удивительной чуткостью ловил черты нового театра и умел их синтезировать, сочетая их с тем лучшим, что было в Художественном театре. Новый же театр предугадывался им настолько ярко, что Художественный театр явственно ощущает, что именно Вахтангов оказал сильный сдвиг в его искусстве.

Россия богата и нефтью, и лесом, и хлопком, и сырьем. Тем, из-за чего могут вести с нею войны. Но не в меньшей, а, может быть, и в еще большей мере, богата она сокровищами искусства, из-за которых не может быть войн, но которые в грядущем увенчают объединенное братство народов.

Одни из созидателей подобных ценностей украшают историю театра, другие совершают его сдвиги. Но таких мало. За десять — двадцать лет — найдется один, который такой сдвиг произведет.

Вот почему и был для Художественного театра такой огромной величиной режиссер Вахтангов…

# **{****455}** Статьи о Вахтангове

## **{****457}** Н. Д. Волков Вахтангов[[393]](#footnote-394)

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 Третьей 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. 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.

{458} В девять пятьдесят пять — Евгений Богратионович умер. Над Москвой спускалась неторопливая майская ночь.

Оглядываюсь назад. Вижу:

Смуглое лицо, истомленное болезнью. Две глубокие 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 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 передышки. 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.

Человеком борьбы, суровым конквистадором оставался Вахтангов в вопросах искусства. Осуществления 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, восстанавливал 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 залощенную в них пластичность. Лепил до тех пор, пока личное исполнителя {459} 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, немало эпиграмм, стихов на случай, остроумных посланий 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. […]

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 Евгений Вахтангов соединить музыки революции и театра. Чувством современности мечтал пропитать свои постановки. Томился жаждой трагической монументальности, в микеланджеловских пропорциях чаял выразить героические ритмы эпохи. Был воистину современником грозной современности нашей. Воистину жил в те баснословные годы.

В славе умер Вахтангов, но славе не закатной, а ранне-утренней. Наследным принцем сошел в могилу, 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.

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

Отрывистые интонации. Скрипучий голос. Каркающий смех. Щелк каблука. Вахтангов — Текльтон. 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 Текльтона 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 Текльтоном. 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 Текльтон-марионетка, так принимает он и теперь Текльтона-человека. На всем протяжении святочного рассказа образ одинаково выпукл и четок.

Говорят, отлично играл Вахтангов и Фрэзера 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 {461} 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.

Двухэтажный домик, по Нижней Кисловке. Зрительный зал, крутым амфитеатром, человек на 100. 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 не знающих 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 актер — Вахтангов явился в дальнейшем не просто режиссером, а режиссером-актером. Он мыслил актерски. Искал актерски. Какую бы театральную форму ни обдумывал — обдумывал ее прежде всего как форму игры. Его реализм — реализм метода, 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. 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 {462} 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 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 современности.

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. Поэтому гибнет и «воплощение противоречия» король Эрик, не сумевший освободиться от 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.

Мир мертвый и мир живой «Эрика XIV» Вахтангов разрешает как две самостоятельные 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 Моне, щетиноусый хриплоголосый рубака. Обе группы {463} 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 дважды переработать свою постановку «Чуда». Конечный результат оказался великолепным. Вторая 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 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 {464} косности, 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 от того, каково в данный момент содержание их переживаний. Забавно разобщая душу и тело, Вахтангов извлекает эффекты комизма из нарушенного параллелизма человеческой психофизичности. 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 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, масляничные 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.

{465} 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.

## П. А. Марков Вахтангов в Студии Художественного театра

Вахтангов был человеком другого поколения, чем Станиславский и Немирович-Данченко и даже Мейерхольд. Он кончил школу Адашева, долгое время состоял сотрудником Художественного театра и, подобно Михаилу Чехову, изображал шумы, участвовал в массовых сценах, одним словом, делал все то, что в Художественном театре считалось важным для того, чтобы молодой актер осваивался со сценой. Жадный до работы, нетерпеливый, с необыкновенным творческим темпераментом, Вахтангов, однако, не смог ограничиться небольшими ролями. Вместе с Чеховым и рядом молодых актеров он входит в Первую студию Художественного театра, в которой начинает проявлять себя как режиссер.

Для Вахтангова студия входила как часть в бурную и страстную сценическую жизнь, которую он только начинал и которая была шире работы только для студии. Вахтангов добивался новых достижений иногда вне студии, чтобы в каждом новом спектакле поставить иную цель. Даже в последние годы, когда у него окончательно оформилась своя студия и круг его работы захватил «Габиму», он возвращался со страстной волей нового творчества и в Первую студию. Значение его определялось не официальным положением, которое он в ней занимал, хотя он часто входил в руководящие органы студии, а тем, *что* он пробуждал в ней, когда, сламывая сопротивление, иногда выдерживая жестокую борьбу, ему приходилось проводить свои замыслы. Его многое отличало от Сулержицкого.

Положение Вахтангова в студии было иное, чем у Сулержицкого. Сулержицкий был учителем и руководителем. Вахтангов — одним из участников строительства студии и учеником. Взаимоотношения со студией у Вахтангова обозначились острее и взволнованнее, чем у Сулержицкого. Они были во многом различны в основном миросозерцании. Но именно наличие у Вахтангова своего миросозерцания сделало и то, что его постановки {466} были самыми примечательными для студии во второй период ее творчества — после смерти Сулержицкого.

Смерть руководителя совпала с кануном революции. Тем слышнее были первоначальные внутренние зовы, которые раздавались в студии: их выразителем стал Вахтангов.

К моменту смерти Сулержицкого Вахтанговым были уже осуществлены две постановки: «Праздник мира» и «Потоп». В них сказались примечательные качества его личности. Главную тему Сулержицкого об «оправдании человека» Вахтангов переживал со страстностью, его учителю незнакомой. Поэтому срежиссированные им пьесы появились в ином обличье и в них — по крайней мере теперь, когда мы знаем все сценическое дело Вахтангова, — в них звенела уже та звонкая и пронзительная нота, с которой Вахтангов начал свою театральную работу.

По своему прошлому, по объему интересов, по характеру своего сценического дела люди разных поколений (Вахтангов был лет на десять моложе), Сулержицкий и Вахтангов были также людьми различных темпераментов. Вахтангов был не только страстен — он был нетерпим. Кроме того, он был человеком от театра и для театра. Он начал и кончил свою жизнь в театре. Он не завершал ее сценическим делом, как Сулержицкий, для которого театр оказался итогом жизни. Все — и борьбу, и проповедничество, и учительство — Вахтангов совершал в театре. Она был жаден до жизни, он вбирал ее в себя неутомимо, быстро, не останавливаясь на закреплении своих достижений. Он бросался в театральные поиски до конца, соединяя в этом и ответ на духовные запросы и ища удовлетворения неиссякаемому натиску фантазии. Это было строгое единство жизни. Его театральное мироощущение было его жизненным мироощущением. Он глубоко ощущал самую природу и существо театра — и не закрывал глаза на его неизбежную двойственность. Может быть, потому с такой предельной, почти яростной нетерпимостью создавал он свой театр; в конце концов из этого этического оправдания театра, которое было делом Сулержицкого, Вахтангов первоначально шел к его эстетическому пересозданию, затем к общественному.

Для Вахтангова было невероятно и оскорбительно оставаться в рамках привычного театра, с которым в силу простой и ясной ассоциации связывались напрасные представления о «жизненности» и «правдоподобии». Для Вахтангова встал вопрос о приемах, которыми острее и сильнее можно воздействовать на зрителя. Он ощущал первоначальный суровый материал театра, актера, его фигуру, его живое тело, он ощущал сцену и знал мощь сценического воздействия краски, света, бутафории, линии, графического построения мизансцен. Воспитанный Сулержицким, он жадно прислушивался к тому, что совершалось за стенами студии. Острый, впечатлительный, он каждое жизненное {467} восприятие переводил в план эстетического творчества. Уверенно и быстро шедший по жизни походкой завоевателя, он жаждал последователей и учеников, которые строили бы с ним его театр. Он искал их на стороне, звал к себе, любил власть над людьми, которая придавала ему уверенность в своей силе, — и нашел таких людей все-таки в Первой студии. Он был беспокойнее, несправедливей и ожесточенней Сулержицкого. Он хотел борьбы. Но, прежде чем перейти к новым театральным поискам, он — до конца, до предела, до прорыва в иные дороги — проник в учение Станиславского — Сулержицкого. «Праздник мира», «Потоп», позднее — «Росмерсхольм» — знаки того пути, которым шел Вахтангов и вместе с ним Первая студия. Но менее всего «зеркалом» актера мог быть и был режиссер Вахтангов — и в этом его отличие от Сулержицкого. Он вырывал из актеров то, что было ему нужно, он пробуждал в них то, что он хотел, он погружал их в то мироощущение, которое он в них чувствовал и которое в них таилось неосознанно. Оттого его постановки так динамичны и так горячи. Вспомним «Праздник мира». Каким путем шел Вахтангов в обнаружении своей темы? Уже в этой пьесе Гауптмана, когда со сцены заструились сумеречные чувства и ощущения «семейной трагедии», обозначились — в области психологической разработки образа — внезапный взрыв страстей и внезапное же раскрытие человека. Вахтангов шел в своем творчестве путем прорыва в самые глубокие тайники душевной жизни человека: тогда, уничтожая привычную ткань пьесы, он вырывал из актера светлый взгляд или буйный взлет затаенных чувств.

Вахтангов разрушал сказку о «фотографичности» — он шел к истокам, к тому, что не поддается никакому фотографическому бытоизображению. В его режиссерском экземпляре «Праздника мира» сохранена такая режиссерская заметка (речь идет о семейном мире — мире в семье, надолго разорванной взаимным непониманием): «Бухнеры мирят. Твердо. Уверенно. В конце первого акта и в начале второго зритель должен доверять им. Когда же все собрались у елки — зритель должен почувствовать благодарность Бухнерам за то, что они так хорошо сделали такое большое дело. Чтоб первая вспышка на елке заволновала меня — зрителя, испугала и поселила опасения, досаду, зажгла Желание броситься на помощь Бухнерам». Подробно разрабатывая пьесу, проникая в ее подтекст, связывая тонкими и сложными нитями актеров в их взаимоотношениях, Вахтангов подходил к раскрытию тех недр, из которых психологически создавалась сюжетная ткань, а актерски — тех недр, из которых росла актерская воля. Он подходил постепенно к тому подсознательному, иногда светлому, иногда темному, иногда противоречивому, часто бурному и страстному, что он умел будить в актере. Этому он учился на «Празднике мира». Внезапный взрыв {468} страстей, освобожденных и раскованных, — первое следствие и первый метод его нового подхода. Так намечалось проникновение через наследство Сулержицкого к иным — оправдываемым ли этически? — творческим струям. Они должны были все время чувствоваться за сдержанностью исполнителя. Так, за видимым спокойствием нарастает будущий вихрь: один из героев «Праздника мира» «все время хочет остановить, закричать, не дать ей говорить»; другая «покоряется» ради третьего; «радостные и очистившиеся», они «готовы отдать все». Вырастают отрывки, озаглавленные Вахтанговым: «лед растаял», «мир возможен», «весна», «мир прочен», — пока не прорываются старые, сдерживаемые «призраки»: «в этом доме все кончено», «старый дом разрушен». «Каков будет новый? Его будут строить». Такова последняя запись Вахтангова, относящаяся к пьесе Гауптмана.

Вахтангов узнал закон контраста и прикоснулся к стихийным силам, которые будил в актере, которые, прорываясь, кричали со сцены и которые необузданно нарушали правильный лад исполнения. Они требовали заострения приема. Многим зрителям заостренная до предела тема «Праздника мира» казалась граничащей с истерией.

«Заострение приема» стало еще яснее в «Потопе». Самый сценарий пьесы звал на путь психологического контраста. Вахтангов так формулировал различные задания первого и второго актов. Первого — «Все — друг другу волки. Ни капли сострадания. Ни капли внимания. У всех свои гешефты. Рвут друг у друга. Разрознены. Потонули в деле… И так не только сегодня, так всегда, так всю жизнь». И второго — когда всплыла опасность «потопа»: «Весь II акт — это покаяние. Радость и умиленность. Все очистились. Все правдивы. Человеческое всплыло. Крабы, спруты, морские чудовища, налипшие на человека, отлепились. Человек очистился через любовь к человеку. Умрем вместе. Взявшись за руки. Души открыты». Третий акт — возвращение первого. Вахтангов так описывал героев пьесы в режиссерских заметках: «О’Нейль, который “известен за чудака”» и за словами которого «чувствуется мудрость», Фрэзер, который «потерял состояние», у которого «нет ни гроша за душой» и который «больше всех хочет жить», и т. д. Это была, кажется, первая Америка на русской сцене. Соответственно американскому обличью пьесы Вахтангов искал и заостренных приемов: пьеса вырастала в перебоях темпов, во взлетах и катастрофических падениях, в обстановке американского бара с высокими стульями, питьем коктейлей и т. п. Ночная пляска под рев набегающей воды, вероятно, никогда не забудется зрителем. Вахтангов искал характеристики «американцев»: в дневнике его приведены выдержки из книги Дэвида Мэнри «Американцы»: из нее взял Вахтангов подтверждение тому «лихорадочному темпу», {469} который он искал в постановке, такие детали, как визит клиента («… входит человек, быстро направляется к прилавку, заказывает себе порцию супа, мигом опоражнивает тарелку, затем спрашивает цыпленка, препровождает кусок за куском в рот, хватает торт, расплачивается, исчезает» — «господствует привычка — есть на скорую руку»).

Когда постепенно из простого рассказа о простых американских людях вырастала буйная и страшная история о борьбе за существование, о грозящей гибели, о возвращавшемся всегда суровом дне, Вахтангов переводил действие из плана ежедневного бытоизображения в более обобщенный. Рассказывали, что Вахтангов мечтал об обновлении режиссерского рисунка «Потопа» — ему хотелось изобразить Америку долларов и золота; ему хотелось во всей внешности спектакля подчеркнуть буйство и роскошь: американцы должны были блестеть сплошным золотом зубов, ритм их движений должен был быть категоричен и резок, — что только намечалось в ранней редакции «Потопа». Впрочем, в «Потопе», кроме первоначальных путей заострения приема и контраста, лежал еще иной путь: как и в пьесе Гауптмана, Вахтангов хотел прорваться к трагическим и обобщенным образам. Так прозвучала его третья постановка «Росмерсхольм», осуществленная после смерти Сулержицкого.

Технически в «Потопе» наметились иные приемы актерской игры, чем в других постановках студии. Заключались они во все возрастающей четкости, в некоторой графичности, в использовании до конца отдельных характерных черт и деталей, которые придавали образу печать гиперболизма, преувеличенности. Была преувеличенность и детализация в том Фрэзере, как его показал Михаил Чехов, была она и в других исполнителях «Потопа».

Студия неосознанно искала новых методов пробудившемуся творчеству. От психологических проблем студия переходила к большим масштабам и монументальному творчеству. Между изживаемой «студийностью», уже сыгравшей свою роль, и еще не оформившейся «театральностью» — тягою к «большому театру» — происходила скрытая, но жестокая борьба. На маленькой сцене, в тех же привычных декорациях, в которых по-прежнему противозаконно соединялись сценическая условность сукон и натурализм деталей с игрой, явно сочетавшей наследие первых студийных лет с возрастающей волей к актерскому творчеству. В противоречиях психологических и театральных оправданий, продолжая опыт примирения «жизненного» и «монументального», совершались противоречивые постановки названных пьес. Последующие работы Вахтангова — и «Эрик XIV» и более ранний «Росмерсхольм» — понятны только в окружении остальных опытов студии. Путь между «Росмерсхольмом» (1918) и «Эриком» (1921) — путь обнаружения тех выводов, которые следовало {470} сделать студии. Новые работы Вахтангова совершались в следующем окружении.

«Двенадцатая ночь» Шекспира (режиссер Борис Сушкевич, 1917) колебалась между лирической комедией и яркой буффонадой. Лирическая комедия возвращала к принципам Художественного театра, по которым лирика совпадала с музыкальностью: все сцены возлюбленных шли на фоне музыки; но лирика уступала место буффонаде; буффонада заглушала лирические ноты и захватывала зрителя яркостью положений и намечающимся гротеском образов. Постановка шекспировской комедии говорила о неосознанном стремлении к «большому театру». В спектакле явно сквозила жажда ясной и громкой игры и менее явной была основа, из которой органически и закономерно могли вырасти новые приемы игры. Актерское творчество, ширясь и развиваясь, часто теряло первоначальные уроки и забывало иные из заповедей; то же было и в этом быстром и веселом спектакле, обнаружившем волю к игре и рост отдельных актеров; внешняя же форма спектакля была такой, как описана выше.

«Балладина» Юлиуша Словацкого (режиссер Ричард Болеславский, 1920) и «Дочь Иорио» Габриэля Д’Аннунцио (режиссер Надежда Бромлей, 1919) отвечали другому стремлению студии, такому же естественному, как стремление к буффонной комедии. Это было разрешение трагедии. Может быть, не во всем был удачен выбор пьес и не во всем был верен режиссерский подход. По самому существу своему «Балладина», соединяющая требования фантастики и героизма, взывала к большой, разнообразной режиссерской фантазии. «Дочь Иорио» переносила действие в итальянскую горную деревню; «пастушескую трагедию» о колдунье и влюбленном в нее пастухе, требовавшую первоначальности чувств и «первобытности» ощущений, автор заковал в декадентские и стилизованные формы; эти формы надлежало разрушить и взорвать. Ни задачи «Балладины», ни задачи «Дочери Иорио» не были в целом разрешены студией. Актеры играли, придерживаясь старых приемов, часто пользуясь паузой, быстрым взглядом и четкостью мимолетного движения. Однако иная насыщенность образов требовала и нового приема. Их еще не знали актеры и часто, покидая привычную почву, впадали в ту «театральность», которой отмечена игра актеров большинства театров и которая органически чужда принципам актерского мастерства студийцев. Первая студия металась между закостенением приема и зовами все более и более влекущей «театральности».

В таком окружении работал Вахтангов. Он искал исхода наметившимся противоречиям. Вопрос лежал в искании органического выхода и в борьбе против закостенения приема. «Росмерсхольм» и «Эрик XIV» явились результатами опытов Вахтангова. {471} В «Росмерсхольме» Вахтангов довел до предела внутреннюю насыщенность образа, заковав его в строгие и сдержанные формы. То, что десять лет назад не удалось Вл. И. Немировичу-Данченко в первой постановке «Росмерсхольма» в Художественном театре, на этот раз удалось Вахтангову. Он воспринял пьесу как трагедию. На режиссерском экземпляре запись Вахтангова: «Ибсен драматургичен» и рядом: «Ибсен страдает главным образом оттого, что его не брали с точки зрения больших, как глыбы, образов». Вахтангов хотел на сцене обнаружения «больших, как глыбы, образов». Сквозное действие шло для Вахтангова «от урагана, который несет все и на своем пути сметает и Росмера». В противоположность только обострению чувств Вахтангов заставил актера и мыслить. Мысль, которая сливалась с чувством, вскрывалась в его постановке. Он искал основы драматического столкновения: «Ребекка обладает революционным духом, который зажигает и Росмера». Он требовал, чтобы в обнаружении сквозного действия и драматического столкновения «актеры не переигрывали», чтобы была достигнута строгая и законченная простота, чтобы каждый кусок был акцентирован и четок (без акцентировки — «погружение в сон. Это не театральное впечатление»). Он требовал «крепкой сценической дикции», путем внутренней работы он пробуждал в актере стихийное, подсознательное ощущение и остроту мысли: метод, намеченный им в предыдущих постановках, дошел до логического завершения. Насыщенность образа и сдерживаемая страстность прорывались в иные моменты бурей взволнованных чувств: жест сделался острым и широким, взгляд резким и огненным, голос могучим и открытым. Тогда чувство и мысль «вопили, хохотали и кричали» на сцене: «комнатность» исчезала перед глубиной разъятой Вахтанговым темы. Особенно ясно было это на образе Бренделя. Вахтангов писал, что «Брендель помнит Росмера как идею, помнит его, как помнят аромат». Таким странным («остранение») явлением проходил по сцене Брендель. Он появлялся из сумерек и исчезал в сумерки.

Декорации, обозначавшие дом Росмера, были предельно просты и сводили детали до минимума, а использование суконного портала — до максимума. В качестве одного из основных режиссерских приемов Вахтангов пользовался светом: то погружая сцену во мрак, то ослепляя ее светом, то бросая световые блики — он такими простыми средствами обозначал дом Росмера, близ которого ходят привидения и жить в котором тревожно и сумрачно. В декоративном оформлении получил обозначение не только жизненный, но и особый сценический мир. В утверждении особого мира, в котором происходило действие «Росмерсхольма», было первое декларированное значение деятельности Вахтангова. Оно позволило ему в дальнейшем освободиться от обязательств жизненных правдоподобий. В утверждении единства {472} мысли и чувства и предельной насыщенности образа при максимальной сдержанности заключалось второе достижение Вахтангова. В освобождении подсознательных и стихийных ощущений — третье.

В «Росмерсхольме» обозначился прорыв не только к психологическому зерну роли, но, более того, к творческому зерну личности актера. «Эрик» подтвердил находку Вахтангова.

Об «Эрике» Вахтангов писал: «Это — опыт студии в поисках сценических, театральных форм для сценического содержания (“искусства переживания”). До сих пор студия, верная учению К. С. Станиславского, упорно добивалась овладения мастерством переживания. Теперь, верная учению К. С. Станиславского, ищущему выразительных форм и указавшему средства (дыхание, звук, слово, фраза, мысль, жест, тело, пластичность, ритм — все в особом театральном смысле, имеющем внутреннее, от самой природы идущее обоснование), студия вступает в период искания театральных форм. Это первый опыт. Опыт, к которому направили наши дни — дни Революции».

Те изменения, которые Вахтангов произвел в студии, для него тесно связаны с современностью. Он говорил: «Это революция требует от нас хороших голосов, сценичности, особого темперамента и всего прочего, что относится к выразительности. Это революция требует от нас убрать со сцены мещанство. Это революция требует значительности и рельефности». Вахтангов не только указывал пути внутреннего творчества, но разрушал средостение между студией и другими театрами, студией и жизнью, гремевшей за ее стенами. Он требовал внутреннего обогащения актера, он требовал, чтобы театр взглянул на мир по-иному. В «Эрике» объединились в общем мироощущении понимание пьесы, мастерство постановщика и приемы игры. Тема пьесы по Вахтангову: «Королевская власть, в существе своем несущая противоречие себе, рано или поздно погибнет». Эрик XIV, оправданный человечески, тем не менее обречен: в нем слились противоречия власти. Вахтангов характеризовал его так: «То гневный, то нежный, то высокомерный, то простой, то протестующий, то покорный, верящий в бога и в сатану, то безрассудно несправедливый, то безрассудно милостивый, то гениально сообразительный, то беспомощный до улыбки и растерянный, то молниеносно решительный, то медлительный и сомневающийся… Он, сотканный из контрастов… неотвратимо должен сам уничтожить себя. И он погибает». Эрик был в интерпретации Вахтангова не королем Швеции, а обобщением королевской власти, соединенной с личной тягостной судьбой: «Пылкий поэт, острый математик, чуткий художник, необузданный фантазер — обречен быть королем». Он колеблется между пафосом человека и противоречиями власти. Обобщение образа привело соответственно к обобщению театральной {473} формы в плане своеобразного экспрессионизма. Вахтангов писал: «Студия Художественного театра, остановившись на пьесе Стриндберга, поставила себе задачей дать театральное представление, в котором внутреннее содержание оправдало бы форму, далекую от исторической правды. Преломление всех положений пьесы — внешних и внутренних — шло от современности. И тема пьесы, и манера игры (мир мертвый — придворные — монументальность, статуарность, лаконичность; мир живой — Монс, Карин, Макс — темперамент и детали), и отвлеченный от всех существующих манер стиль декораций и костюмов — все продиктовано чувством современности». Излюбленный Вахтанговым прием контраста вырастал до его обнажения: противоположение «мертвых» и «живых» вскрывало субъективное отношение режиссера и актеров к изображаемым событиям. Гротеск переставал быть только сценическим приемом, а шарж — первоначальным сценическим эффектом. Вахтангов обрушился тяжестью своего гнева на одних и подарил любовью других. В этом «мире театра фигур» обреченный на контрасты полутонов «Эрик» поставлен «между двумя определенно, резко сложившимися типами фигур — каменных и живых». Отсюда «массивность каменных фигур» была явно подчеркнута «весом их тела, одежды и лаконичностью слов»; отсюда же вырастали «полнокровие и человечность» живых фигур; «полный, мясистый тон слов, одежд и тел». Вахтангов не избежал противоречий. Спектакль казался сработанным при помощи двух противоположных методов; закон контраста не получил конечного эстетического оформления: в изображении массивного, враждебного ему мира Вахтангов поднимался до высот насыщенного экспрессионизма, а в изображении «мира живых» легко возвращался к реальному бытоизображению с введением характерности и натуралистических гримов.

Вахтангов боролся против закостенения приема. Признавая принцип свободной и мужественной установки на творчество, он делал акцент на моменте творческой активизации в отличие от момента недостижимого и напрасного перевоплощения в играемый образ. И он просил «не забывать, что это театральное представление». Первоначально он думал найти для «Эрика» пролог, в котором можно было бы напомнить зрителям о «представлении», и категорически восклицал, присоединяясь к общему течению реформированного театра: «Раз навсегда надо убрать у зрителя необходимость подсматривать. Зритель все время должен чувствовать себя в театре, а не у дяди Вани. Надо приезжать в театр, а не к Войницкому. И надо, чтобы театр был театром. Вы не заметили, что слово “театральность” было раньше ругательным. Потом настал период, когда о нем не упоминали, а теперь мы уже слышим: “это не театр”, “здесь мало театральности”, “даже слишком театрально”. Очевидно, {474} бессознательно появляются новые требования и даже ищется меритель (мало — много). Надо играть скульптурно».

В дневнике есть одна запись: «Молниеносность переходов фигуры Эрика из тона в полутон — тела, одежды, фигуры». В «Росмерсхольме» Вахтангов придал насыщенным образам графику волнующих и скупых движений, которые были сгущенными знаками скрытых чувств и ощущений. Еще более в «Эрике». Тревога и обреченность — основные музыкальные ноты спектакля. Вахтангов передавал их не только построением образов, но и графическими линиями движений. В одной из рецензий писалось: «Идет последнее действие “Эрика”. Близятся войска. Скоро они охватят дворец. И уже гул, не то жалобный, не то зловещий, доносится издали. Во дворце тревога. И в центре сцены стоит Эрик со своим прокуратором. Таково задание: надо дать “тревогу во дворце”. И вот неслышно показывается крадущийся, словно катящийся придворный. Он не останавливается на оклик короля. Это небывало. Это неслыханно. И в этом одном уже бунт. Идет встревоженный второй придворный, из противоположной кулисы. Благодаря системе площадок — небольших ступенек, подобно папертям на сцене — создается впечатление текучих передвижений, подъемов, уходов, поворотов. Только тремя придворными, шушукающимися на центральной площадке (в то время, как четвертый проходит через всю сцену, словно на что-то решившись, словно куда-то спеша), создается впечатление тревоги. Через секунду они расходятся по диагоналям в четыре разные кулисы. Дворец *сразу* пустеет. Четырьмя кулисами, четырьмя придворными, системой вкрадчивых, несуетливых движений Вахтангов населял дворец тревогой, пересекал его скрещенными линиями снующих людей и, создав кучки (“шушукаются!”), проведя одного придворного мимо такой кучки (“каждый за себя! спасайся кто может”) и разведя их всех по диагоналям в разные углы (“крысы разбежались”), он за полминуты создал впечатление *опустевшего* дворца».

Насыщенность образов совпала с волнующей насыщенностью движений. То же было и во внешней стороне спектакля, который надлежало обозначить: «Страшный мир Стриндберговой трагедии». Как каждое движение актера, как и каждая деталь декораций имела свой — и внутренний и сценический — смысл. Театрально воздействуя, прием обнаруживал восприятие Вахтанговым обреченного мира. Он писал: «Королевская власть… обречена… Стрелы на короне, стрелы на мече, стрелы на одеждах, на лицах, на стенах». Кто-то из критиков писал, что спектакль был колючий. Вернее, он был разящим и беспощадным. «Огромные, из прямых, местами обломанных линий колонны, глыбы не то дворца, не то тюрьмы. (Тюрьмы для Эрика?) Лабиринт переходов, лесенок, площадок создает не поддающуюся {475} отчетливому восприятию, обманывающую перспективу… По этим лесенкам, переходам бесшумно двигаются, шныряют придворные. Встречаются, переглядываются, шепчутся, расходятся». Может быть, Вахтангов не дал театру трагедии. Но он ввел его в ощущение трагического. Так совершилась встреча Вахтангова с днями революции. «Эрик» был результатом и оформлением того, что Вахтангов по преимуществу эстетически воспринял в революции. Для Вахтангова тема революции развивала мысли, ранее прозвучавшие в «Потопе» и «Росмерсхольме», конечное решение она получила в «Гадибуке» (студия «Габима»). Его единая жизненная тема совпала со сценической. Тема его постановок — освобождение человека ценою страданий и крови. Тема его театрального дела — освобождение подсознательных сил актера до прорыва в новые театральные формы.

В «Эрике» он бросил на сцену тревогу, которой была наполнена жизнь тех лет; противоречивую постановку Стриндберговой трагедии нельзя отделить от Москвы тех лет, от разрушенных домов, красных знамен, уличных плакатов, марширующих отрядов Красной Армии, резких прожекторов, освещающих ночное небо над Кремлем, одиноких автомобилей, прорезающих улицы, слухов, бегущих из квартиры в квартиру. Ее идеологическая ценность незначительна, и те слова о королевской власти, в которые они отливаются, легко покажутся упрощенными. На самом деле это был крик человека, очутившегося «между двух миров» (как и называлась следующая, последняя постановка Вахтангова на этом пути — «Гадибук»). И, прорвавшись, этот крик и тревога дали тему обреченности, щемящую боль основного образа, четкость линий и движений, предельную насыщенность. Для Вахтангова постановка «Эрика» была ответственна. Он стремился вызвать ею ответный крик и ответный вопль в зрителе. Он находил, заимствовал и изобретал приемы и кидал их в зал, чтобы жестом, взглядом, движением наполнить зрителя ощущением революции, которое было в спектакле, хотя никаких знаменательных и громких фраз о революции сказано не было. Может быть, спектакль был эстетически незакономерен и лишен единого стиля. Он казался и на самом деле был эклектичен. Но его недостатки несущественны по сравнению с тем, что оформлял в нем Вахтангов. «Эрик XIV» был спектаклем о восемнадцатом — двадцатом годах. Вахтангов шел к обобщениям; раскрывая трагическое, еще не преодолев его, он указывал пути трагедии. Преодоление трагического подарило «Габиме» «Гадибука».

Для студии «Эрик» прозвучал мощно и волнующе. Затронутое Вахтанговым в «Эрике» ясно и до конца раскрылось в постановках, осуществленных им в других театрах: в «Принцессе Турандот» и «Гадибуке». Новизна подаренных им студии приемов {476} отразилась на следующих постановках студии смутно и туманно. Нельзя было уже не понять, что жест и слово сами по себе возбуждают в зрителе подсознательное ощущение, которое не всегда можно вызвать иными способами. Так появился «Архангел Михаил» Н. Н. Бромлей — пьеса, которую хотел ставить сам Вахтангов, но вследствие его болезни постановка перешла в руки режиссера Б. М. Сушкевича. Постановка шла по линии «Эрика». Как «Эрик» совпал с волей к театру больших масштабов, так и «Архангел» отвечал тому же стремлению. Но в то время как «Эрик» оставался по существу психологической, а во многих отношениях иррациональной трагедией, «Архангел Михаил» пытался перевести в план философской проблемы то, что в «Эрике» было дано как не до конца осознанное ощущение. «Архангел» говорил об иррациональных вещах путем рационалистических построений. Пьеса названа трагическим фарсом. Один из критиков так сформулировал ее задание: «[…] показать безграничную мощь, не исследованные возможности человеческого духа и его повелительное, покоряющее присутствие в произведении высокого человека и показать закон этого духа, карающего того, кто духу своему изменил».

Пьеса и центральный образ очень влекли Вахтангова. Сложная по теме, она еще сложнее по формам и по противоречивости образов. Запутанность положений отвечала запутанной концепции автора. Отпечаток средневековья лежит на пьесе. Написанная стихами, она часто скрывает логический смысл за сложной словесной инструментовкой и словесными инкрустациями. Более чем в какой-либо другой пьесе, надлежало прорваться к четкости и ясности в ее сценическом воспроизведении и к зерну того мира, который раскрывался в «мистическом» трагифарсе. В «Архангеле Михаиле» разрыв со старыми методами инсценировки звучал явно, но не был и не мог быть доведен до конца. Спектакль был сумрачен и тяжел. Тяжестью и громоздкостью веяло от декорации, от сложных, монументальных лестничных маршей. Трехмерные декорации смешивались с обычными плоскостными. Смешение стиля мешало восприятию тяжкой и по существу лишенной философского смысла пьесы. Актеры хотели играть монументальные и широкие образы, но в большинстве бродили по сцене беспомощно, не зная точного сценического рисунка. Заповедь Вахтангова не воплотилась в живую реальную действительность, и то, что билось около этого спектакля, не прорвалось в четкость сценического построения.

В момент ее постановки Вахтангов умирал. В пьесе было заключено многое из того, что он любил, но что до зрителя не дошло. В ее модернизированной форме, в срывах диалогов, в искривленных образах Вахтангов чувствовал пафос отрицания, {477} который был ему во многом свойствен. Самый бунт Вахтангова против навыков Художественного театра был так горяч и неистов, его отрицание так безудержно потому, что Вахтангов глубоко чувствовал свою единокровность с ним и тем неистовее и необузданнее сбрасывал с него истлевшие и ветхие одежды. В противовес старому Художественному театру, Вахтангов любил игру и подчеркивал свою любовь к игре. Тем ближе для него становился трагический, почти шарлатанский фарс Бромлей. Мистическая по своей природе пьеса «Архангел Михаил» имела оборотной стороной и злую, издевательскую над мистикой насмешку. Пафос отрицания был в Вахтангове поддержан и усилен революцией. В его постановке[[394]](#footnote-395) «Архангел Михаил» мог быть криком «человека между двух миров», может быть, еще более острым, чем в «Гадибуке». Уже больной, Вахтангов писал, что «Архангел Михаил» — «это явление на театре, явление первичное», «волнуюсь хорошим волнением за Студию, за пьесу, за каждого исполнителя и так мучительно хочу победы сейчас». Но принужден сознаться: «Если это будет сегодня — то произойдет чудо, но в завтрашней победе я убежден».

Во всем его творчестве и страстной борьбе за создание собственного мироутверждения такая двойственность знаменательна и по отношению к духовным проблемам. Древнюю тему о жизни и смерти он переживал со всей страстностью, ненавистью и отчаянием. На сцене она впервые была явлена с такой силой и горячностью Вахтанговым. Он был — не нужно бояться слов — художником-натуралистом, проникающим к истокам жизни; человеком, освобожденным от туманных мечтаний, беспощадным разоблачителем жизни. Он любил конкретный материал театра и через его особенную театральную природу нес зрителям свою личную правду и осуществлял свое жизненное дело. Предельная страстность к жизни отличала этого человека настойчивой и упрямой воли. Каждая постановка была звеном в раскрытии и построении единого мироощущения. Хитро и мудро переводя студию в театр, он продолжал хранить единое мироощущение. Из плоскости личных добрых взаимоотношений он переводил театр к единству творческой жизни и творческих встреч. Он сделал выводы из учения Сулержицкого и обострил эти выводы. За легкостью его мастерства, за обаянием его личности всегда будут сквозить жадность к творчеству, пронзительность последнего знания, беспощадная суровость в изживании своей короткой глубокой жизни — единственный памятный образ Вахтангова. Он оправдывал эстетическое дело театра теми внеэстетическими ценностями, к которым он властно приковывал внимание зрителя. Он не сделал еще последних {478} выводов, когда смерть его унесла. Лицо его театра только вырисовывалось. Он поспешно испытывал последние достижения современного театра и не нашел конечного ответа на поставленные вопросы, но утвердил уже первоначальные основы этого театра.

Студия снова потеряла человека, который имел все, чтобы быть вождем. Мейерхольд писал: «Он приготовил себя, чтобы начать, и… умер… “Предварительным действом” будем считать и все то, что оставил нам в наследство покойный Вахтангов».

*1925 – 1978 гг*.

## Б. Е. Захава О принципах вахтанговской школы

В 1919 году Е. Б. Вахтангов писал: «Если художник хочет творить “новое”, творить после того, как пришла она, Революция, то он должен творить “вместе” с Народом. Ни *для* него, ни *ради* него, ни *вне* его, а вместе с ним»[[395]](#footnote-396).

С ходом времени этот призыв Вахтангова модифицируется в зависимости от тех задач, которые история ставит перед советским народом. Однако сущность его всегда для истинных вахтанговцев остается неизменной.

Из стремления «творить вместе с народом, творящим революцию», естественно родился провозглашенный Вахтанговым *принцип идейно-творческой активности искусства*.

Известно, что в последние годы перед революцией театральное искусство в России находилось в состоянии глубокого упадка.

Даже Московский Художественный театр — эта вершина достижений театрального искусства дореволюционной эпохи, этот образец высочайшего художественного вкуса и творческой требовательности к самому себе — не избежал общей участи. Такие постановки, как «Осенние скрипки» Сургучева или «Будет радость» Мережковского ни в какой степени не соответствовали тем требованиям, какие дореволюционная интеллигенция привыкла предъявлять к своему кумиру — Московскому Художественному театру. А под самый конец он и вовсе замолчал. Сейчас это кажется невероятным — в течение двух сезонов, пока длилась первая мировая война, МХТ выпустил всего одну премьеру.

Впоследствии Вл. И. Немирович-Данченко, характеризуя этот период в жизни театра, говорил:

«Мы начинали терять веру в самих себя и в свое искусство. Наша политическая жизнь была тускла. Мы теряли творческую {479} смелость, без которой искусство не может двигаться вперед. Мы все сейчас великолепно сознаем, что если бы не было Великой Октябрьской социалистической революции, наше искусство потерялось бы и зачахло»[[396]](#footnote-397).

Но если в таком положении находился Художественный театр, то что же следует сказать о театральном искусстве того времени в целом?

Господствующим направлением в то время был серенький, мещанский, бескрылый натурализм, сочетавшийся с примитивной условностью театральных штампов. Сюжетную основу большинства пьес составляла та или иная разновидность семейной драмы. Идейная активность театрального искусства была ничтожной. С горечью, растерянностью и непониманием, с чувством полной безнадежности, а чаще — с равнодушием обывательского безразличия фотографировал тогдашний театр картины безрадостной жизни своего времени.

Но вот пришла революция. И Вахтангов спрашивает: «Как может душа художника не почувствовать, что “новое”, только что им созданное, но созданное “до” Нее, уже стало “старым” сейчас же после первого шага Ее?»[[397]](#footnote-398)… И с какой-то неистовой яростью Вахтангов восклицает: «Пусть умрет натурализм в театре!»

И выдвигает принцип: отношение самого театра к тому, что отображается на сцене, должно быть активным, то есть осознанным, мотивированным, точным, ясным и в то же время глубоко эмоциональным и страстным.

Это отношение должно включать в себя одновременно и мысль, и чувство, и творческую волю создателей спектакля. Их любовь и ненависть, их негодование и презрение, их восторг и восхищение, печаль и нежность, ликование и отчаяние — все это должно наполнять собой спектакль и заражать зрителя.

За выявление этого отношения в спектакле в первую очередь несет ответственность режиссер. На его плечи ложится забота о том, чтобы это отношение было выявлено ярко, чтобы им пропитана была каждая клеточка того организма, который называется спектаклем, и в первую очередь, разумеется, игра актеров.

А раз отношение, то, следовательно, и *оценка*. Философская, моральная, политическая, эстетическая — всяческая.

Правда, учение Вахтангова об идейно-художественной активности искусства теперь уже не производит того ошеломляющего впечатления новизны, какое оно производило вначале и какое обычно возникает при столкновении с новой существенной истиной. Истина, провозглашенная Вахтанговым, сделалась {480} теперь одним из основных принципов социалистического реализма и прочно вошла в жизнь советского театра.

Одновременно с Вахтанговым ее утверждал и Вс. Мейерхольд, требовавший, чтобы актер был прокурором или защитником того персонажа, роль которого он играет. В несколько ином аспекте, но тот же принцип идейно-художественной активности вошел позже и в систему творческих взглядов Бертольта Брехта. Если проследить путь развития, пройденный советским театром, и вспомнить имена самых его крупных представителей, то не трудно будет убедиться, что принцип идейно-художественной активности давно уже определяет собой практику многих советских режиссеров и актеров.

Мы здесь упоминаем о том, что этот принцип был провозглашен Вахтанговым в самые первые годы существования советского театра, вовсе не для того, чтобы установить его приоритет в этом отношении, а с тем, чтобы, во-первых, попытаться очистить этот принцип от всякого рода искажений, и, во-вторых, чтобы показать, как из него сами собой вытекают и другие основополагающие принципы вахтанговской школы.

Необходимо подчеркнуть, что та идейно-художественная активность, которую утвердил Вахтангов в качестве одного из важнейших принципов нового революционного искусства, решительно не имеет ничего общего с той вредной «активностью», которую, исходя из принципа пресловутого «самовыражения», проповедуют представители современного буржуазного модернизма, стремясь утвердить свое право на какое угодно искажение жизни и природы по прихоти своей ничем не ограниченной и ничем не руководимой фантазии. Их «активность» исходит отнюдь не из стремления познать реальный объект и активно выявить к нему свое отношение. Они подменяют реальный объект случайным вымыслом своего (часто болезненного) воображения и, извратив его до полной неузнаваемости, выдают полученный результат (нередко безобразный и уродливый) за некую «новую реальность».

Нет, вахтанговская активность не такая. Она не отворачивается от жизни и природы. Она не искажает их, не уродует. Она, наоборот, стремится возможно глубже вгрызться в реальный объект, чтобы, поняв его сокровенную сущность, дать этой сущности надлежащую оценку. *Познание, отношение, оценка* — вот основные элементы вахтанговской гражданской активности. Они и составляют основу реализма его искусства.

Научиться отличать подлинную идейно-творческую активность реалистического искусства, опирающуюся на глубокое познание объективной действительности, от беспринципной, аполитичной, субъективистской «активности» всех разновидностей модернизма, крайне существенно. Ибо на первый взгляд, по чисто внешним признакам, некоторые произведения того и {481} другого искусства кажутся нам иногда внешне похожими друг на друга.

Какой же критерий в этих случаях может помочь нам отличать подлинную активность от ложной?

Различие между ними проявляется прежде всего в различии тех *целей*, которые преследуют художники обоих направлений.

Ведь все они в той или иной степени деформируют внешнюю сторону явлений действительности. Но возникает вопрос: для чего? Если деформация внешней стороны предмета, тот или иной отход от элементарного жизнеподобия (путем сатирического преувеличения, приемов гротеска или каких-нибудь других способов типизации и обобщения, вплоть до создания фантастических или сказочных образов) имеет своей целью раскрытие реальной сущности объективно существующего предмета, а вместе с тем и выражение своего субъективного отношения к этому предмету (его оценку), то произведение остается реалистическим. И на первый план выступает не субъективное переживание художника (нашедшее свое выражение в своеобразии художественной формы), а самый предмет изображения, то есть *кусок подлинной жизни*.

Другое дело, если художник деформирует не только внешнюю сторону предмета, но искажает и самую сущность его, или же вообще не хочет считаться с действительной жизнью; если он просто все свое внимание концентрирует исключительно на задаче выявления своих собственных (преимущественно подсознательных) переживаний, которые он считает (разумеется, ошибочно) независимыми от объективной действительности, то можно не сомневаться, что перед нами ложная активность одной из многочисленных разновидностей современного буржуазного модернизма.

В этом случае на первом плане не предмет изображения, не жизнь, не подлинная действительность, а собственная персона художника со всем набором его сумбурных, противоречивых и путаных, надуманных и бессвязных переживаний.

Если хочешь быть подлинным художником, то твоя первейшая обязанность *знать* ту *действительность*, которую хочешь отобразить, знать ее разносторонне, подробно и глубоко.

Ибо в ней смысл и назначение искусства. Она — начало всех начал в художественном творчестве, она источник всякой мечты, вымысла, фантазии, воображения…

Вахтангов, при всей смелости и многообразии своих творческих поисков в области театральной формы, всегда оставался верным подлинной правде жизни, находящей свое отражение в правде искусства, — не в мелочной «правде фактов», а в большой правде идей и образов, творчески (субъективно) отражающих объективную истину.

{482} Следуя заветам С. М. Щепкина и К. С. Станиславского, Вахтангов не признавал похвалы выше той, которая выражается словом «верно».

Показать жизнь *верно*, то есть в соответствии с природой, с правдой, с истиной, с оригиналом, с тем, что существует независимо от сознания человека, то есть существует *объективно*, в этом Вахтангов видел свою основную творческую задачу, в какую бы необычайную форму ни облекал он объективную истину, ради утверждения которой ставил спектакль.

«В искусстве я люблю только ту Правду, о которой говори-то Вы и которой Вы учите», — писал Вахтангов К. С. Станиславскому[[398]](#footnote-399).

Этой Правде Вахтангов никогда не изменял. Он постоянно искал *новое* в искусстве, но говорил, что «новое» он ищет на основе «вечного». Основу «вечного» он обрел в учении Станиславского, в его знаменитой системе.

Огромнейшее значение системы Станиславского для него определялось именно тем, что она носит универсальный, вневременной, всеобщий характер.

Актер хорошо играет только в тех случаях, когда его игра подчиняется естественным, органическим законам творчества, коренящимся в самой природе человека. Игра больших, талантливых актеров всегда стихийно подчинялась и подчиняется этим законам. Это, разумеется, происходило и тогда, когда не существовало не только системы Станиславского, но и самого Константина Сергеевича. Так как система — не что иное, как практическое учение о природных, органических законах творчества, то отсюда и вытекает, что, когда бы актер ни играл, хотя бы двести лет тому назад, — если он играл хорошо, то есть убедительно, искренне, заразительно, он непременно играл «по системе Станиславского», независимо от того, сознавал он это или не сознавал, действовал преднамеренно или же стихийно подчинялся голосу своего таланта, требованиям самой матери-природы.

Вахтангов понял первым, что система не предрешает ни стиля, ни жанра создаваемых на ее основе спектаклей. Хотя пьесы Шиллера и Шекспира действительно не следует ставить в приемах выразительности, найденных Станиславским для пьес Чехова или Горького, однако пользоваться при постановке шиллеровских или шекспировских трагедий объективными законами актерского творчества, открытыми гением Станиславского, не только можно, но и должно.

Как в архитектуре фундамент не предопределяет стиля воздвигаемой на нем постройки, так и система Станиславского не предрешает стиля создаваемых на ее основе спектаклей. Она {483} только обеспечивает естественность и органичность рождения этого стиля, облегчает творческий процесс, разжигает его, стимулирует, помогает выявлению того, что хочет сказать режиссер, того, что хотят сказать актеры, не навязывая им заранее никаких внешних форм, наоборот, предоставляя, или даже больше того — обеспечивая им полнейшую творческую свободу. Пусть будет любое содержание, любая форма, любой жанр, любой стиль — лишь бы все это не выходило за пределы многообразия, допускаемого основным принципом реалистического искусства: требованием художественной правды, раскрывающей сущность отображаемой действительности. Многообразие же форм подлинного реализма поистине неисчерпаемо.

И Вахтангов великолепно доказал это своей творческой практикой. Поставленные им спектакли резко отличались по формам и стилю от спектаклей Художественного театра. А между тем все они строго соответствовали требованиям школы Станиславского, исходили из его системы, на нее опирались и получили полное признание со стороны самого Константина Сергеевича.

Разнообразие творческих исканий, ярких индивидуальностей, неожиданных творческих решений не только не противоречит системе, но напротив того, является ее задачей, служит ее целью. «Хуже всего, когда в искусстве все спокойно, все налажено, определено, узаконено, не требует споров, борьбы, поражения, а следовательно, и побед, — писал Станиславский незадолго до своей смерти. — Искусство и артисты, которые не идут вперед, тем самым пятятся назад»[[399]](#footnote-400).

Но идя вперед, непрерывно ища, экспериментируя, пробуя и ошибаясь, Вахтангов всегда крепко держался за спасительный канат воспитавшей его школы — за систему К. С. Станиславского, за «правду чувств» в актерской игре, за органические законы творчества, открытые гением К. С. Станиславского.

Сохраняя до конца верность реалистической сущности его учения, развивая это учение, постоянно находя новые формы его практического применения, преодолевая временное и преходящее в нем и укрепляя его незыблемую основу, Вахтангов создал школу, обогатившую советский театр немалым количеством крупнейших достижений.

Выдвинутый Вахтанговым принцип активного отношения к отображаемой действительности потребовал особого внимания к *сценической форме*, к мастерству, к внешней технике. Ибо нет У художника другого способа выражать свое отношение к изображаемому, кроме рождающейся под воздействием этого отношения формы.

{484} Отношение художника невольно видоизменяет, деформирует натуральное, жизненное обличив предмета, одни черты в нем усиливает, другие ослабляет, одно подчеркивает, другое опускает, что-то произвольно соединяет и перемещает, а что-то и прибавляет. Особенно разительной бывает эта внешняя деформация в жанре карикатуры и в различных формах художественного гротеска, который К. С. Станиславский определял как «*внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания*». Чтобы создать такой гротеск на сцене, «надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах, — надо еще сгустить их и *сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем».* (Курсив мой. — *В. З*.)[[400]](#footnote-401). Так сказал К. С. Станиславский.

Разумеется, далеко не все выдающиеся произведения искусства характеризуются столь очевидными изменениями внешней стороны предметов, как это свойственно жанру карикатуры или форме гротеска. Но не существует сколько-нибудь значительного произведения, в котором совсем не было бы *никаких* отклонений от элементарного жизнеподобия, ведь именно эти отклонения в своей совокупности и создают то неповторимое художественное своеобразие формы данного произведения, которое определяет его стиль и жанр.

Немало недоразумений наделала господствовавшая одно время в советской эстетике неверная формула: реализм — правдивое отражение жизни в *формах самой жизни*.

Первая половина формулы не вызывает возражений. Но вот вторая половина определения («в формах самой жизни») — это настоящий тормоз для развития искусства.

Нет, не всегда «в формах самой жизни» обязан реалист *отражать познанную им правду жизни*. Он имеет право эту форму и *нафантазировать*. Именно это и хотел утвердить Вахтангов, называя свой реализм «фантастическим». Театральный художник-режиссер осуществляет это право в формах, свойственных именно театру, то есть в специфически театральных формах (а не «в формах самой жизни»). Это и имел в виду Вахтангов, называя свой реализм «театральным».

Ведь если согласиться с требованием, чтобы художник творил исключительно «в формах самой жизни», то уж о многообразии форм и жанров в пределах реализма не может быть и речи. Тогда тезис Вахтангова: *для каждой пьесы своя, особая форма сценического воплощения* (иначе говоря: сколько спектаклей, столько и форм!) должна сама собой отпасть. А в этом тезисе вся суть «вахтанговского» в театральном искусстве.

{485} До наших дней сохраняет свое значение важной неувядающей истины учение Вахтангова о *трех факторах*, призванных в своем взаимодействии определить идейно художественное лицо спектакля, его содержание и форму.

Эти три фактора суть следующие:

*1. Пьеса* со всеми особенностями ее содержания и литературно-драматической формы.

*2. Современность*, то есть тот общественно-исторический момент, когда эта пьеса ставится и

3. *Коллектив*, который ее ставит.

Рассмотрим эту триаду по частям.

1) *Пьеса* основа будущего спектакля. В ней уже содержится его идейная направленность, его сущность, его зерно. Художественные особенности пьесы — ее жанр, атмосфера, стиль — не могут не сказаться на формировании художественного лица спектакля — его сценической формы.

Правда, между содержанием пьесы и содержанием спектакля не следует ставить знак равенства. Ибо в формировании содержания и формы спектакля, помимо самой пьесы, принимают участие также и два других компонента вахтанговской триады: современность и коллектив. Однако ведущая роль во взаимодействии этих трех факторов принадлежит все-таки пьесе.

— *Каждая пьеса каждого автора требует своей особой формы сценического воплощения*, — говорил Вахтангов.

Традиция, восходящая к временам Щепкина, связанная с именами Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова и многих других выдающихся деятелей сцены, требует самого бережного отношения к пьесе со стороны театра и самого глубокого уважения к ее автору. Она выдвигает в качестве *основной* задачи театра его обязанность *вскрыть содержание пьесы и выявить автора*.

Все идейно-художественные особенности пьесы должны найти себе театральное выражение в форме данного спектакля. Здесь все имеет значение: тема пьесы, ее идея, ее смысл, ее стиль, ее жанр, ее строй, ее тон, колорит, ритм, лексика.

Пьеса не должна быть только предлогом для формальных изысканий и сценических экспериментов режиссера. Хотя в то же время каждая постановка — своего рода эксперимент. Но цель этого эксперимента — не демонстрация режиссерских изобретений, а создание органически целостного единства содержания и формы спектакля.

Нужно идею пьесы, а также мысль, вложенную в каждую сцену, в каждый кусок, в каждую фразу авторского текста *довести в своем сознании (в сознании режиссера и актера) до степени ослепительной ясности и абсолютной точности*.

Однако уже в этот процесс анализа пьесы и «вживания» в ее содержание, невольно включается и второй член триады.

{486} 2) *Современность*, то есть отношение ко всему, что дано в пьесе с точки зрения самого театра, с позиций того общественно-исторического момента, когда пьеса ставится. Это значит, что содержание пьесы, те явления действительности, которые в ней отразились (поведение действующих лиц, их отношения друг к другу, их поступки, чувства, мысли, характеры), становятся *предметом* рассмотрения и оценки (моральной, политической, эстетической и проч.) в свете политических, культурных и эстетических задач современности.

В процессе этой оценки родится то, что принято называть «современным прочтением пьесы».

Добиться такого прочтения спектакля на материале советской пьесы, разумеется, гораздо легче, нежели на основе пьесы, написанной за два, три столетия до наших дней. Впрочем, иногда даже только одно десятилетие уже дает основание в какой-то степени переосмыслить пьесу. Но особенно большие трудности испытывает театр, когда берется за постановку классического произведения. Именно в этих случаях мы сталкиваемся с наибольшим количеством творческих ошибок и тяжелых неудач. Они преследуют главным образом тех режиссеров, которые принцип «современного прочтения пьесы» раздувают до нелепости, до абсурда, до таких размеров, что пьеса под воздействием такого «прочтения» трещит по всем швам.

Это происходит тогда, когда режиссер под предлогом «осовременивания» пьесы навязывает ей свои мысли, чувства, настроения, а также отдельные приемы и сценические краски, чуждые, а иногда даже враждебные идейно-художественным позициям драматурга, несовместимые с художественной природой и стилем данного произведения.

Возникает вопрос: где же граница между недопустимым режиссерским произволом и вполне законным «современным прочтением пьесы»?

В каждом конкретном случае ее следует искать в самой пьесе — в ее содержании и форме.

При постановке любой пьесы перед театром стоит двойственная задача: во-первых, вскрыть содержание пьесы — *вскрыть*, а не изменить, не подменить и уж во всяком случае не исказить и не изуродовать; а во-вторых, *осветить* это содержание светом современной мысли, пропитать его своими собственными чувствами, своим эмоциональным отношением. В процессе выполнения этой двойственной задачи и будет складываться форма спектакля.

Какими средствами располагает театр для того, чтоб реализовать, выявить свое отношение к происходящему в пьесе и осуществить таким образом современное ее прочтение?

Во-первых, целым рядом приемов в области композиционного построения спектакля: режиссер может определенным образом {487} расставить акценты — что-то выдвинуть на первый план, что-то подчеркнуть, усилить, развить, а что-то, наоборот, отодвинуть, ослабить, приглушить или даже совсем убрать. На все это режиссер имеет право, — лишь бы он не втискивал насильственно в спектакль чужеродные для данной пьесы элементы.

Во-вторых, пользуясь старыми, традиционными средствами внешней изобразительности, донести до сознания сегодняшнего зрителя сущность пьесы (в том числе и классической) бывает трудно, а иногда даже невозможно.

Известно, что характер зрительского восприятия с течением времени изменяется. Нужно, чтобы выразительные средства полностью соответствовали особенностям восприятия сегодняшнего зрителя. Поэтому театральные выразительные средства тоже эволюционируют. Их приходится искать, изобретать, творить. К их числу принадлежат различные способы внешнего оформления спектакля, сочетание в нем элементов правдоподобия и условности, характер мизансцен, музыка, речь и движения актеров, ритмический рисунок спектакля, гримы, костюмы, освещение. При помощи всех этих средств можно реализовать любое режиссерское прочтение пьесы и дать то или иное истолкование любой сцене, куску и даже отдельной фразе. Нужно только, чтобы весь этот ассортимент современных сценических средств использовался не для того, чтобы удивить или поразить зрителя, а для того, чтобы добиться органической идейно-художественной целостности спектакля, форма которого, во-первых, выражала бы все оттенки, все нюансы содержания пьесы, во-вторых, соответствовала бы ее стилю и жанру и, в‑третьих, заражала бы зрителей сегодняшним, современным отношением ко всему, что в данной пьесе отразилось.

Для того, чтобы осуществить эту сложную задачу создатели спектакля (режиссер, актеры, художник) должны, помимо таланта и мастерства, обладать, во-первых, глубоким *знанием жизни* и, во-вторых, острым *чувством современности*.

Очень плохо, если вместо чувства современности художником руководят такие мотивы, как желание не отстать от моды, боязнь прослыть ретроградом или же стремление поразить зрителя своими «новациями».

Мода и современность — понятия скорее враждебные друг другу, чем совпадающие или близкие по смыслу. Необходимо научиться их различать.

*Чувство современности*, с позиций которого Вахтангов рекомендовал подходить ко всякой творческой задаче, связано с широким общекультурным кругозором художника, с его способностью угадывать и постигать то, что является в данный момент самым главным, самым важным, *основным* в жизни общества, народа и даже всего человечества. Чувство современности носит таким образом глобальный характер. Расул Гамзатов {488} сказал, что он чувствует себя ответственным за все, что происходит в жизни человечества, — именно это и есть подлинное чувство современности. Оно должно выходить за пределы специфики того или иного искусства, той или иной профессии, в том числе и театральной. Им может обладать человек любой специальности, не имеющий никакого отношения к искусству, к театру. Главной сферой этого чувства является сама *жизнь*, а отражение жизни в искусстве под воздействием этого чувства возникает уже потом, как процесс вторичный.

Вахтангов говорил, что мода, в отличие от современности, понятие с весьма скромным содержанием. Говоря о моде, мы всегда имеем в виду общепринятые в данное время правила, господствующие в какой-нибудь очень узкой сфере общественной практики: в области одежды, мебели, утвари, украшений.

Существует мода и в области театрального искусства. Этим словом обозначают театральные формы и приемы, которые на какой-то период времени приобретают более или менее широкое распространение.

В основе моды всегда лежит трафарет, шаблон, готовая модель, штамп. А штамп, как любил повторять К. С. Станиславский, — злейший враг искусства. Но еще больший враг искусства — мода, ибо в ее состав входит целый набор штампов, богатейший ассортимент готовых моделей.

«Всякая мода — пошлость, пока она не прошла», — записал Вахтангов в своем дневнике.

А то, что в искусстве подсказано не модой, а подлинным чувством современности, никогда не может стать пошлостью. Оно всегда носит на себе печать личности творца, полно оригинальности, неповторимого своеобразия.

Когда Вахтангов в 1921 году поставил «Чудо святого Антония» Метерлинка в стиле сценического гротеска, положив в основу пластического поведения актеров принцип *четкости*, сразу же появилось множество подражателей: стали ставить спектакли «на четкости». Вахтангов по этому поводу сказал тогда: «А вот мы найдем подходящую пьесочку да и поставим ее “на мазне”, так что зритель не будет знать, куда смотреть».

3) *Театральный коллектив* тоже принимает деятельное участие в формировании лица каждого спектакля. Огромное значение имеют: возраст коллектива в целом и средний возраст его участников, полученное ими образование, творческое прошлое коллектива и его творческие установки, его традиции, господствующая в нем атмосфера, степень одаренности и мастерства его членов, их творческий профиль (амплуа) и многое другое.

Одно и то же содержание пьесы разные коллективы раскроют по-разному, каждый по-своему, каждый в той форме, которая в наибольшей степени соответствует природе данного коллектива, его творческому своеобразию.

{489} Вахтангов считал, что создавая *замысел* спектакля, режиссер должен мечтать о его форме и творить ее в своем воображении не отвлеченно, не вообще, а связывая свои вымыслы именно с данным коллективом, должен видеть задуманный спектакль на экране своего воображения не иначе, как только в исполнении вполне конкретных актеров данного коллектива.

В противном случае режиссер рискует пережить тяжелое разочарование, когда окажется, что все им задуманное органически чуждо специфике данного коллектива и поэтому не получает полноценной реализации в актерском творчестве.

Необходимо, однако, отметить, что выделить из вахтанговской триады какой-либо один фактор для подробного его рассмотрения можно только теоретически.

Е. Б. Вахтангов, в связи с необыкновенным успехом своей постановки «Принцессы Турандот» К. Гоцци, спрашивал: «Почему “Турандот” так принимается?» И тут же отвечал: «А потому, что найдена *гармония*: Третья студия МХТ в 1922 году ставит сказку Гоцци».

Здесь налицо все три члена триады — пьеса (сказка Гоцци), современность (1922 год) и коллектив (Третья студия). При этом Вахтангов прибавлял: «Если бы мне пришлось ставить эту сказку, например, в Малом театре, я бы поставил ее иначе. Или, если мне придется поставить ее вторично в нашей Студии лет, эдак, через двадцать, то форма спектакля, вероятно, радикально изменится». Словом, изменение любого члена триады неизбежно должно в той или иной степени отразиться как на содержании, так и на форме спектакля.

Мы уже говорили о том, что между содержанием *пьесы* и содержанием *спектакля* нельзя ставить знак равенства, поскольку содержание спектакля, как и его форма, рождается под воздействием всех трех факторов, образуя в конечном счете единое, нерасторжимое целое, в своем роде сплав, в котором ни один из элементов нельзя отделить от остальных.

Сделавшись предметом идейного увлечения и творческих переживаний всего коллектива, содержание будущего спектакля, этот сплав мыслей и чувств, оценок и отношений, настойчиво потребует для себя и адекватной формы сценического воплощения.

Это касается не только решения всего спектакля в целом, но и каждой сценической краски (любой сцены, реплики, фразы, мизансцены). Каждое искомое решение обычно лежит глубоко на дне содержания. Чтобы его найти, нужно нырнуть до самого Дна, — плавая на поверхности, ничего не обнаружишь!

Чтобы ответить на вопрос «*как*», то есть решить задачу в плоскости *формы*, необходимо предварительно ответить на два вопроса в плоскости содержания: «*что» и «для чего». «Ради* {490} *чего»*, — как любил говорить Вахтангов. Что я хочу сказать данным спектаклем или данной ролью (сценой, куском, фразой), то есть в чем моя *идея* и для чего мне это необходимо, то есть в чем моя *сверхзадача*, — из ясного, четкого, до конца искреннего ответа на эти два вопроса сам собой родится ответ и на третий вопрос: «*как*»?

Вахтангов считал, что расплывчатое, приблизительно найденное содержание рождает неточную, маловыразительную форму. Когда же содержание — идея, мысль, чувство — доведено в сознании художника до степени такой ясности, что оно пламенем заключенной в нем истины обжигает его душу, потрясает все его существо, тогда — и только тогда! — наступает желанный творческий акт: эмоционально переживаемая идея находит для себя в творческой фантазии художника наглядное, конкретно образное выражение. Так рождается замысел художественного произведения, возникает сценическое решение любой сцены, так находится каждая актерская краска.

Только рожденная, а не надуманная форма оказывается по-настоящему новой и оригинальной, единственной и неповторимой. Она не может быть привнесена к содержанию извне, со стороны. Она должна вылиться из существа содержания.

Однако для этого необходимы два существенных условия.

Во-первых, нужно, чтобы художник (режиссер, актер) в дополнение к «чувству правды» обладал бы еще одной важной артистической способностью: «чувством формы».

Во-вторых, необходимо, чтобы художник (режиссер, актер) настолько виртуозно владел бы всеми выразительными средствами своего искусства (словом, движением, пространством, мизансценой, временем, ритмом), чтобы его психофизический аппарат был идеально послушным внутреннему импульсу. Именно в этом его послушании, в этой его податливости чувству правды и чувству формы как раз и заключается *техническое мастерство режиссера и актера*.

Вот почему Вахтангов на определенном этапе своей воспитательной работы счел необходимым сконцентрировать свое внимание на воспитании в своих учениках острого *чувства формы и технического мастерства*.

Одним из основополагающих принципов вахтанговской школы является тезис о синтезе «искусства переживания» и «искусства представления».

На протяжении почти двух столетий борются между собой эти два театральных течения. Борьба между ними вращается вокруг вопроса о том, требует ли природа сценической игры, чтобы актер жил на сцене чувствами своей роли, или же она основана на его способности одними техническими приемами мастерства воспроизводить внешнюю форму переживаний.

{491} С точки зрения вахтанговской школы этот спор не является непримиримым. В основе лучших актерских достижений всегда лежит органическое слияние (синтез) того положительного, что содержится в обоих течениях.

Позиция вахтанговцев в этом споре сводится к утверждению, что сама *природа* актерского искусства носит *двойственный* характер и основана на синтезе тех начал, которые выдвигают представители обоих враждующих течений. Противоречия между ними, с точки зрения вахтанговской школы, носят не антагонистический, а диалектический характер.

Разумеется, ведущей противоположностью в этом двустороннем единстве является «переживание». Оно — содержание актерского искусства, его смысл и основа.

Однако переживание на сцене — это совсем не то же самое, что жизненное переживание. На сцене всякое переживание в соответствии с требованиями роли носит творческий характер, и, каким бы оно ни было тяжелым по своему содержанию (горе, страдание, гнев, ревность, отчаяние), оно великолепно уживается с творческой радостью актера, которая доходит иногда до степени восторга, до ощущения счастья, до того душевного подъема, с которым творческий акт бывает сопряжен на самых высоких ступенях своей эффективности.

Сценическое переживание — это творческое, обобщенное, очищенное от всего лишнего, опоэтизированное отражение жизненных переживаний, а не само жизненное переживание.

«Представление» — форма выявления этого переживания. В синтезе «представления» и «переживания» находит свое выражение общий закон всех искусств: нерасторжимое единство содержания и формы при ведущей роли содержания.

По сути дела, ни искусство «представления», ни искусство «переживания» в их чистом виде никогда не существовали. То и другое — абстракция. Конкретно существуют актеры двух типов: такие, в искусстве которых преобладает внутренняя сторона (переживание), и такие, в искусстве которых преобладает внешняя сторона (выявление). Если угодно, можно первых условно назвать актерами искусства «переживания», вторых — актерами искусства «представления». Но, разумеется, первые, если они играют хорошо, не могут обойтись без заботы о яркости и сценической выразительности формы выявления (то есть без мастерства, без внешней техники, без «представления»); вторые же, если они играют хорошо, не могут обойтись без «переживаний» (совсем без них обходятся только жалкие ремесленники или дилетанты).

Никакой «блестящей» внешней техники без техники внутренней в природе не существует. Отнимите от внешней техники внутреннюю, и она тотчас же перестанет быть «блестящей» и сделается самой посредственной техникой актерского ремесла. {492} Настоящая внешняя техника живет только в союзе с внутренней, в неразрывном единстве с ней.

Вахтанговцы считают, что живя в образе, артист остается в то же время и творцом, мастером, наконец, просто мыслящим и чувствующим человеком. Его не покидают в это время ни творческий расчет, ни самоконтроль, ни множество всякого рода бессознательных забот, связанных с требованиями выразительности, сценичности, пластичности, ритмичности и прочего. Или, например, такое требование современного театра, как определенная манера актерской игры, подчиненная стилю данного спектакля и выражающая этот стиль! Для выполнения этого требования мало переживания и «чувства правды»; необходимы великолепная внешняя техника и особое чувство формы.

Нельзя «представлять» *правдиво*, ничего не переживая. Но нельзя также и переживать *выразительно*, ничего не «представляя». За пределами искусства, определяемого единством высокой внутренней и блестящей внешней техники, существует только одно ремесло.

Ведь чего больше всего боялись представители школы «представления», борясь с зародившимся противоположным течением? Они боялись, что признание «переживаний» на сцене во время публичного выступления автоматически заставит их отказаться от всего, что составляет внешнюю технику. Это был, разумеется, ложный страх. Он вытекал из ошибочного предположения, что от них требуют совершенно таких же «переживаний», как в реальной жизни. Они не способны были подняться на уровень диалектического разрешения проблемы, и поэтому им казалось, что признание «переживаний» связано с отказом от всякой заботы о внешней форме выявления, о ее выразительности, яркости и поэтичности; им казалось, что их приглашают погрузиться в мир серенькой повседневности, толкают в болото натурализма, той скучной «естественности», которую блестящий представитель школы Станиславского Л. М. Леонидов презрительно называл «правденкой»; им казалось, что их творчество хотят отдать во власть всякого рода случайностей и лишают создаваемые ими сценические образы точного рисунка, филигранной отделки, пластической скульптурности, художественной завершенности. Без всего этого они отказывались признавать актерскую игру искусством, и в этом были совершенно правы.

«Если я не верю в искусство, не согласное с естественностью, я не желаю также видеть на сцене естественность без искусства»[[401]](#footnote-402), — писал Коклен, открывая тем самым дорогу к синтезу «переживания» и «представления».

{493} Полноценным должно быть как «переживание», подсказанное чувством правды, так и «представление», руководимое чувством формы. Едва ли стоит добиваться «синтеза», если сочетаемые элементы убоги, как по качеству, так и по количеству. Чуть-чуть сереньких, будничных, повседневных «переживаний» (пусть правдивых, искренних, но что толку от такой правды и такой искренности!) и столько же «представления» с весьма скромным набором элементарных приемчиков внешней техники, — нет, такой синтез никому не нужен, каким бы органичным он ни был!

«Переживание» и «представление» у актера — это как два крыла у птицы. Но что толку, если эти крылья таковы, что с их помощью можно лишь, подобно курице, перелетать через невысокий плетень. Нет, артисту нужны мощные крылья, такие, чтобы он, подобно орлу, мог свободно парить в поднебесье! Его «переживания» должны быть содержательными, сильными, глубокими, а его «представление», его техника, его мастерство должно быть разносторонним и носить не менее *виртуозный характер*, чем техника балерины, жонглера или канатоходца. Совершенствованию на этом пути нет никакого предела. Так учил Вахтангов.

«Каждый спектакль — праздник!» — любил повторять Вахтангов. Не премьера и не генеральная репетиция, а самый обыкновенный, каждодневный, рядовой спектакль!

Если он не будет праздником для актеров, он не станет праздником и для публики.

Праздником же для публики он сделается только в том случае, если зрители будут не только с сочувствием воспринимать находящихся на сцене персонажей (это, конечно, необходимо, но этого мало!), но, кроме того (и одновременно с этим), будут еще и оценивать игру актеров, их мастерство, радоваться этому мастерству, наслаждаться им. В такие моменты искренние слезы наворачиваются на глаза зрителя от сочувствия страданиям героя пьесы в то время, как губы его восторженно шепчут: «Как играет! Ах, как играет!..»

Именно этого хотел и добивался Вахтангов. Он хотел, чтобы зритель ни на минуту не забывал, что театр это *игра*, а не жизнь, и, сопереживая с актером-образом, помнил бы, что перед ним актер-творец, актер-мастер. Борясь с театральной пошлостью, Вахтангов возрождал и подлинную *театральность* — источник творческой радости и актера и зрителя. Он хотел, чтобы зритель переживал не только то, *что* показывает театр, но и то, *как* он это показывает. Участие в радостном празднике искусства — источник творческой радости зрителя.

К сожалению, находятся люди, которые, критикуя полный глубокого смысла вахтанговский принцип праздничности театра, {494} намеренно или по непониманию, отождествляют его с глубоко чуждым Вахтангову стремлением к внешней нарядности, пышности, помпезности, эффектности или, как они выражаются, к *зрелищности* спектакля.

На самом же деле праздничность и зрелищность — понятия далеко не тождественные. Праздничность — явление по преимуществу внутреннее — своего рода переживание, в то время, как зрелищность — качество чисто внешнее.

Вахтангову как режиссеру скорее свойствен был художественный аскетизм, чем зрелищная щедрость. Разве только в «Принцессе Турандот» он позволил себе порадовать публику буйным пиршеством красок, богатством зрелищных впечатлений. Но и здесь эти впечатления — отнюдь не главный источник праздничности спектакля. Главный ее источник — радость творчества, жизнеутверждение, глубокий оптимизм.

Впрочем, любовь Вахтангова к жизнеутверждающему, оптимистическому искусству некоторые критики тоже подменяют иногда более мелкими качествами: жизнерадостностью, веселостью, развлекательностью и т. п.

Между тем, это совершенно неверно — Вахтангову были близки и доступны решительно все жанры — от водевиля до трагедии включительно, в том числе и жесточайшая сатира. Кто из видевших спектакли Вахтангова не восхищался силой и глубиной обоих начал в его творчестве — комического и трагического, тесно переплетавшихся между собой в знаменитом вахтанговском «гротеске». Но это нисколько не противоречит тезису о жизнеутверждающем характере вахтанговского искусства.

Ромен Роллан написал некогда о шекспировском «Гамлете»: «Вся драма — грозный обвинительный акт против жизни. Но вся она заряжена такой могучей жизненной силой, что *страдания переплавляются в радость и сама горечь опьяняет».* (Курсив мой. — *В*. З.)[[402]](#footnote-403).

Вот этой способностью «переплавлять страдания в радость» Вахтангов обладал в исключительной степени. Она-то и составляла основу его жизнеутверждения.

Вахтанговский принцип «праздничности» искусства тесно связан со стремлением идти в искусстве вместе с жизнью, с острым чувством современности, с творческим беспокойством, которое заставляет художника непрестанно искать, пробовать, экспериментировать, двигаться вперед; а также и с чувством огромной ответственности за форму художественного воплощения, за яркость и точность выразительных средств, за четкость и чистоту сценического рисунка, за предельную ясность и глубину режиссерской и актерской мысли, за высокое мастерство, за технику. Уже только самый процесс борьбы за выполнение {495} всех этих требований создает душевный подъем, который переживается как праздник.

Это душевное состояние по самой природе своей враждебно серости и безликости штампа, скуке всякого шаблона; оно противостоит нудному и бескрылому ремеслу натуралистического подражания жизни, оно несовместимо с расплывчатостью, неясностью и неопределенностью содержания и формы; оно сочетается со стремлением проникнуть в глубины человеческого сердца; оно враждебно формалистическому штукарству и актерскому кривлянью; оно требует для всего, что происходит на сцене, внутреннего оправдания; оно проявляется во взаимодействии «чувства правды» и «чувства формы», в синтезе «переживания» и «представления», внутренней и внешней техники актерской игры.

Такова природа, сущность и особенность «вахтанговского» в театральном искусстве.

1976 г.

## А. П. Мацкин Перечитывая Вахтангова (Заметки на полях)

При жизни он напечатал только одну статью, озаглавленную «Пишущим о “системе” Станиславского» в журнале «Вестник театра» в марте 1919 года и одну заметку «Эрик XIV» в журнале «Культура театра» в апреле 1921 года. Все остальное, написанное им, опубликовано после его смерти[[403]](#footnote-404). Он писал нечасто, от случая к случаю, главным образом в больницах и санаториях, где, оторванный от дела и живого общения, провел долгие дни. Письма учителям, ученикам, товарищам по Первой студии и составляют основную часть его литературного наследства. Здесь особо надо выделить переписку со Станиславским. Затем идут дневники Вахтангова, которые он вел с увлечением, начиная с 1911 года, но крайне нерегулярно; это был столь необходимый ему процесс самоотчета, урок самодисциплины, попытка разобраться в потоке идей, преследующих его, дать им порядок и вывести формулу действия. Сохранились и его режиссерские заметки, тоже немногочисленные, написанные в разные годы и как будто замкнутые в пределах взятых явлений («Росмерсхольм» и др.), ушедшие в глубь их замысла. Вот, кажется, и все.

Как мало по сравнению с многотомными изданиями Станиславского, Немировича-Данченко и Мейерхольда, но и это немногое убеждает нас в том, что Вахтангов был не только продолжателем дела своих великих предшественников; он поднялся {496} до их высоты, он шел вровень с ними, хотя его творчество укладывается в одно десятилетие — от кануна первой мировой войны до бурного начала революции. Что же писал он и что писали о нем мемуаристы и критика по крайней мере четырех сменившихся с 1922 года поколений? Такая широта исследования не входит в мою задачу. Я спрашиваю себя — каким в свете восьмидесятых годов является нам Вахтангов, так трагически рано ушедший из жизни? История, великая разрушительница предрассудков и иллюзий, за это время многому нас научила и внесла важные поправки в наши оценки и мнения, в старые споры о театральности, студийности, толстовстве, романтизме, предшественниках и последователях создателя «Турандот» и пр. Некоторых из этих тем я коснусь в беглых заметках.

Весной 1976 года я жил по соседству с Ю. А. Завадским в Доме творчества в Переделкине. Знакомство у нас было давнее, с начала тридцатых годов, со времен «Ученика дьявола», поставленного в его Театре-студии в одном из Сретенских переулков. Теперь ему было 82 года, но он держался с легкостью Чацкого, которого сыграл в Художественном театре полвека назад. Мы часто гуляли по улицам писательского поселка, и он говорил, что бывал в Переделкине еще в дореволюционные годы, не подозревая, что эта скромная подмосковная деревня оставит свой след в русской литературе. «Как много вмещает в себя человеческая жизнь!» — повторял Завадский и вспомнил, что Станиславский с мыслью о движении времени начал свою первую книгу, определив дистанцию так: от кремневого оружия к пушке Берте, от тарантасов и дормезов к курьерским поездам. «А мое поколение, — продолжал Завадский, — начинало гораздо ближе, уже в XX веке, и пошло еще дальше — от пушки Берты до ракетно-ядерного оружия, от Блерио до Гагарина, если поименно называть вехи нашей цивилизации». «А что с искусством, как же с Вахтанговым, какие здесь сроки давности и выживаемости?» — спросил я. «У искусства другой счет. У него свои циклы, в театре даже биологические. Но классическая музыка и живопись не стареют, а Вахтангов? Возьмите у него импровизационное начало, праздничность, нравственные уроки — наш современник».

Мы много говорили с Завадским о том, как следует понимать этическую философию его учителя, сложившуюся под прямым влиянием Сулержицкого. Верно ли, что годы ранних студийных исканий фатально тянули Вахтангова вспять, затрудняли его движение к революции, толкали в идеологические тупики тех кризисных лет? И только отбросив прошлое до конца, очистившись от налипшей скверны, он вошел в ряды революционных художников? Полное разоружение и никакой преемственности! Такой безжалостный радикализм, поделивший жизнь Вахтангова {497} на несообщающиеся половинки, был в ходу в нашей критической литературе тридцатых годов. Даже один из ближайших учеников Вахтангова, много сделавший для изучения и пропаганды его творчества, Б. Е. Захава в своем капитальном исследовании писал: «В сознании Вахтангова происходила огромная и очень сложная работа по ликвидации последних остатков всякого рода иллюзий, выкорчевыванию прежних духовных привязанностей и творческих пристрастий»[[404]](#footnote-405).

Корчевать себя — операция мучительная, это все равно как рвать самому себе зубы. Нуждался ли Вахтангов в таком самоистязании? Мне казалась шаткой эта версия, и я поделился с Завадским своими сомнениями: можно ли представить развитие Вахтангова как цепь заблуждений и последующих прозрений, и каждый раз вести отсчет с нулевой отметки, как будто раньше ничего не было? Конечно, Вахтангов послереволюционный, писавший в дневниках 1918 года, что надо осмелеть, дерзнуть и сыграть мятежный дух народа, далеко ушел от Вахтангова времен «Праздника мира» (1913 год) с его надрывной моралистикой. Но при всей разительности этих перемен было у него и нечто неизменное, от начала ему присущее; у художников масштаба Вахтангова, в какую бы сторону они ни менялись, не бывает внезапных метаморфоз и чудесных превращений по образцу библейской мифологии. Так было с Гоголем, чей гений не погас даже в худшие времена «Выбранных мест».

В годы канунов, когда Блок писал «Возмездие», Вахтангов отстаивал идею студийности, как нравственное начало, единственно способное спасти театр от порчи и катастрофы. В его идее был немалый элемент утопии, но была и открытая оппозиция: программа Вахтангова выросла из несогласия с положением в современном театре, и если хорошо разобраться, всегда была полемической. Посмотрите самые уязвимые, с позиции последующей критики, его записи в дневниках разных лет — против чего он восстает, что отвергает? Ложь, как узаконенную основу игры на сцене, ложь, когда она не маскируется и открыто принаряжает и гримирует уродства жизни, и самую опасную ложь, когда у нее есть и признаки правды. Весной 1911 года его встревоженная мысль ни на чем еще не остановилась, он еще не сделал окончательного выбора. Только что сбылась заветная мечта Вахтангова. 15 марта его приняли в труппу Художественного театра, и Станиславский, судя по записям Евгения Богратионовича, с первых же встреч отнесся к нему сочувственно. Чего еще ждать от судьбы? Он же, прекрасно понимая величие учителя и свою беспомощность, неподготовленность, незрелость, не успокаивается, мечется и пока не {498} знает, что будет дальше. Ровно через месяц, 15 апреля, он записывает в своем дневнике: «Хочу образовать студию, где мы учились бы. Принцип — всего добиваться самим. Руководитель — все. Проверить систему К. С. на самих себе. Принять или отвергнуть. Исправить, дополнить, или убрать ложь». Почему в самом начале пути ему понадобилась такая автономия? Не от дурного характера или раздраженного самолюбия, мотивы были глубокие: в нем уже тогда томились рвущиеся наружу внутренние силы, он был от рождения, от природы реформатором, носителем обновления, собирателем молодых людей, готовых честно послужить искусству, потенциальным их руководителем. На гражданской панихиде в Третьей студии МХАТ 29 ноября 1922 года Луначарский говорил, что в Вахтангове жил дух одного «из величайших полководцев во имя красоты искусства», и в этом не было преувеличения. Когда Евгений Богратионович в десятых годах сердцем и умом принял систему Станиславского и стал одним из самых надежных его учеников и соратников (где-то поблизости от Сулержицкого), он и в ту пору не растворился в своем ученичестве и сохранил исконно ему присущее *чувство лидерства*, чувство старшего не только среди младших, но и среди равных. И по долгу лидера он никогда не знал и не искал покоя. Вахтангов менялся, время учило его, но святое беспокойство о месте и назначении искусства не оставляло его ни в один из периодов жизни. Шли годы, заблуждения появлялись и исчезали, жажда учительства осталась до конца. Так надо ли ему было начисто перечеркнуть свое прошлое, чтобы войти в новый день!

Нам остается еще выяснить, почему Вахтангова в начале пути увлек образ театра в замкнутом пространстве, отказавшегося от всех средств сценичности («Изгнать из театра театр. Из пьесы актера. Изгнать грим, костюм») и погруженного в магию творчества, в интроспекцию, без связи с внешней средой. («Забыть публику. Творить для себя. Наслаждаться для себя. Сами себе судьи».) Что означало это бегство в самого себя, эта идиллия островного существования? У нас с Завадским по этому поводу не было разногласий — в те предреволюционные грозовые годы («закат в крови», — писал поэт) художественная среда, к которой примыкал Вахтангов, ждала, с верой ждала сокрушительных перемен и опасалась их. Как всегда в смутные дни истории, пошатнулись нравственные устои; этот духовный разлад самым чувствительным образом коснулся и театра, его репертуара, его репетиций, его быта. Вахтангов ставил перед собой минимальную задачу — в момент разброда и смятения на вальтасаровом пиру не растеряться, не усомниться, не смалодушествовать, сберечь свое достоинство, и, наперекор тлетворным силам зла, за стенами студии, в далеком от всех ветров укрытии, продолжать свои уроки и опыты. Перед судом истории {499} не лучшая позиция, но единственная в то время ему доступная. Во всяком случае, намерения у него были благородные: он хотел воспитывать души других, полагая, что для этого надо сперва воспитать свою душу и души студийцев, собравшихся вокруг него.

Не сразу, не с первого взгляда находил Станиславский единомышленников и помощников для совместных занятий по системе. Чаще всего ему нужен был для этого выбора длительный опыт общения, время для знакомства и близости. В случае Вахтангова все было иначе: он пробыл в МХТ менее полугода, включая сюда пустые летние месяцы, когда Константин Сергеевич предложил ему тайный союз и широту полномочий. В дневниках Евгения Богратионовича под датой 9 августа 1911 года мы читаем: «К. С. сказал мне: “Работайте… Мне нужно, чтобы был образован новый театр. Давайте действовать потихоньку. Не произносите моего имени”». Как странно! Человеку малознакомому, студенту-юристу, не закончившему университетский курс, поставившему в провинции несколько любительских спектаклей, и к ним, в МХТ попавшему прямо со скамьи драматической школы (с промежутком в три дня), Станиславский предлагает разделить с ним честь и бремя создания нового театра и ставит одно только условие — не нарушать конспирации. Может быть, эта тайна понадобилась ему для романтики, для азарта, чтобы подогреть интерес к их общему делу? А может быть, он боялся подвести своего двадцативосьмилетнего и незащищенного товарища по реформе, зная, с какими препятствиями им предстоит встретиться? Так или иначе, намерения у Станиславского были самые серьезные.

Он верил рекомендациям Сулержицкого, высоко ценившего Вахтангова. И верил самому себе, своей интуиции, своим впечатлениям от встреч с красивым, смуглым молодым человеком, у которого сдержанность и внутренний такт московского интеллигента хорошо уживались с южной кавказской порывистостью, равно как артистическая изысканность уживалась с демократичностью; в нем пленяла гармония, даже легкое заикание придавало его речи приятную характерность. И было нечто совсем неожиданное — его хорошее знание тактики и техники тогда только формировавшейся системы, в чем, видимо, заключалась заслуга его учителей — Сулержицкого и Лужского. Все располагало в пользу Вахтангова, и Станиславский, подумав, оценив ситуацию, отказался от атмосферы заговора, от игры в тайну и предложил ему действовать в открытую. 14 августа 1911 года в дневнике Евгения Богратионовича появилась запись: «Станиславский мне: “Во всяком театре есть интриги. Вы не должны их бояться. Наоборот — это будет вам школой. Работайте. Возьмите {500} тех, кто верит вам. Если администрация будет спрашивать, что это значит, — отвечайте: не знаю, так приказал К. С.”». Оказывается, в окружении студийца Вахтангова есть люди, готовые за ним идти, фанатически преданные его идее театра, — вот как рано появляется у него то чувство, которое мы назвали лидерством. Оказывается также, что у его интереса к системе есть опасная сторона, на этой почве в театре могут возникнуть интриги, и плохо, если они застигнут его врасплох. В то лето и осень 1911 года время у Вахтангова шло быстро, в его дневниках мелькали имена и события. В августе он стал вести занятия с группой молодежи в МХТ. 3 сентября он отметил дату своего первого урока в школе Халютиной. Станиславский хотел побывать на уроке, Вахтангов честно признался, что не готов к этому испытанию, у него еще не выработалась привычка к публичности на таком уровне… Урок у Халютиной — памятный день в жизни Вахтангова. Отныне педагогика станет его третьим призванием, рядом с режиссурой и профессией актера.

Однако, почему третьим? Правильное ли это чередование степеней — чему он отдавал предпочтение, мы ведь немало знаем о его привязанностях. Такой сведущий свидетель, как Б. М. Сушкевич, считал, что Вахтангов был прежде всего актером и его трагедия заключалась в том, что он должен был ставить спектакли и давать уроки по крайней мере в пяти московских студиях, связанных с его именем. О некоторых студиях Сушкевич не упомянул, например, о гунстовской. Сколько их было всего — я сказать не берусь. От постоянных перегрузок часы в сутках Вахтангова сместились, он спал по утрам, обедал, если это удавалось, в ночные часы, много времени тратил на переезды, заметную часть заработков тратил на извозчиков. Когда же он мог заниматься своим актерством, обдумыванием и приготовлением ролей, хотя, по словам близких, «все время страстно до последнего дня хотел играть»?

У него были две знаменитые роли: Текльтон в «Сверчке» и Фрэзер в «Потопе» (в очередь с Чеховым). А все остальные? В шутливой записи в блокноте в день празднования десятилетия его работы в Художественном театре (7 апреля 1921 года) с горькой усмешкой он их перечислил, набралось еще пятнадцать названий! По мхатовским нормам как будто много, очень много. Но какие это были роли! Бессловесные, безымянные — гитарист, нищий, офицер, гурман, посыльный и т. д. Они не терялись в толпе эти фигуранты без фамилий. Знатоки, искушенные театралы, заметили тщательно выполненные вахтанговские эскизы, эти миниатюры с обязательными чертами характерности. Но люди из антуража, представляющие второй или третий план действия — могли ли они насытить его великую потребность в игре? Говорят, что он был великолепным {501} шутом в «Двенадцатой ночи», но в этой роли его видели петроградцы, в Москве шута он никогда не играл.

В марте 1919 года он писал Сушкевичу, что считает своим святым долгом, вместе с ним, осуществить мечту Сулержицкого — он доверил ее ему при их встрече уже незадолго до смерти Леопольда Антоновича. Вот его последняя воля: поставить диккенсовские «Колокола», повесть-сказку из рождественского цикла, как продолжение «Сверчка». В этом письме есть примечательные строки, относительно актерского замысла Вахтангова: «… Я хочу сыграть Тротти (в современном переводе Трухти. — *А. М*.). За все годы моей работы в Студии, надеюсь, Вы в первый раз слышите от меня такое, вслух выраженное желание. Я не хочу и не могу тягаться с Мишей Чеховым. Если ему тоже хочется, я, разумеется, из-за выгоды для Студии не стану и разговаривать, пусть играет он[[405]](#footnote-406). Но если намечается другой исполнитель, то я *вопию*: со “Сверчка” я не имею ролей. (“Сверчок” был поставлен в ноябре 1914 года. — *А. М*.), и я, наконец, прошу репетировать так, чтобы со мной занимались».

Об увлечении Диккенсом в Первой студии и особом интересе Сулержицкого и Вахтангова к его осердеченному житейскому реализму, прорывающемуся в сказку, много писалось. К сожалению, «Колокола» театр не поставил, и новых ролей в оставшиеся три года Вахтангов не сыграл. Да, неосуществленное призвание актера было его трагедией, и, стало быть, в художественном наследстве Евгения Богратионовича значение сыгранных им ролей нельзя считать первостепенным.

Остается режиссура — первенство у нее как будто очевидное. Ради режиссуры он и пришел в Художественный театр. Я напомню разговор Вахтангова с Немировичем-Данченко, решивший судьбу скромного выпускника адашевской школы:

— Ну‑с, что же вы хотите получить у нас и дать нам?

— Получить все, что смогу, дать — об этом никогда и не думал.

{502} — Чего же вам, собственно, хочется?

— Научиться работе режиссера…

Прошло немного времени и Вахтангов заставил говорить о себе как о режиссере. В ноябре 1913 года в начале своего третьего мхатовского сезона он поставил в Первой студии «Праздник мира» Гауптмана. К его режиссерскому дебюту руководители театра отнеслись сдержанно, их отпугнула атмосфера вражды и гнета в этой семейной драме. Станиславский, признав, что пьеса хорошо срепетирована, назвал ее нудной. Немирович-Данченко с наивозможной мягкостью посоветовал Вахтангову «несколько стушевать тона», чтобы уйти от навязчивой неврастении. Другого мнения на этот счет держался Горький — он безоговорочно принял сторону Вахтангова. В критической литературе уже приводилась заметка из газеты «Раннее утро», появившаяся несколько месяцев спустя (15 февраля 1914 года); в ней говорилось, что студийная постановка пьесы Гауптмана очень понравилась Горькому, он был так потрясен, что пришел за кулисы, расплакался и расцеловал молодого артиста, игравшего главную роль. «Горький, — пишет газета, — благодарил студийцев за минуты художественного настроения и заявил, что студия — самый интересный из всех существующих театров». Часто ли в истории режиссуры случались такие дебюты?

Некоторые историки литературы, например, Б. А. Бялик, на основании отзыва Горького считали, что с «Праздника мира» началось восхождение Вахтангова-режиссера, и что это был первый шаг его в сторону искусства протеста и полемики с идейно-этическими принципами толстовца Сулержицкого. Вряд ли это замечание справедливо, если вспомнить слова Вахтангова, сказанные в январе 1917 года о том, что он ставил пьесу Гауптмана, исходя из формулы примирения и душевной кротости, предложенной Сулержицким: «Не потому они ссорятся, что они дурные люди, а потому мирятся, что они хорошие по существу». Как видите, до искусства протеста было еще далеко и не следует торопить события.

Не очень щедро отозвались учителя Вахтангова и на его вторую, очень знаменитую, постановку в Студии «Потопа» Бергера в декабре 1915 года. Станиславский писал А. Н. Бенуа: «В студии прошел “Потоп”. Играют недурно и очень хорошо играет Чехов. Пьеса неважная». И не более того. Еще до революции, сказав, что Вахтангов есть «первый плод нашего обновленного искусства», Константин Сергеевич впоследствии неизменно брал его творчество в *неподеленной цельности*, не дробя по жанрам и видам (включая сюда и режиссуру)[[406]](#footnote-407), и не {503} изменил этому правилу и после «Турандот». В искусстве Вахтангова, часто споря с ним, он видел нечто единое и соразмерное, не поддающееся членению.

Более определенную оценку режиссуре Вахтангова дал Немирович-Данченко. И по какому неожиданному поводу! Я вынужден опять обратиться к работе Б. Е. Захавы, опубликованной как послесловие к книге «Вахтангов» («Искусство», 1939 год) и служившей для читателей сороковых и пятидесятых годов главным пособием для изучения творчества Вахтангова. На странице 357‑й там говорится, что в апреле 1918 года он поставил драму Ибсена «Росмерсхольм», и это было его «самым крупным творческим поражением». След от этого спектакля в литературе остался смутный, и последнее слово осталось бы за Б. Е. Захавой, если бы не два обстоятельства — во-первых, отрывок из выступления Немировича-Данченко на торжественном заседании, посвященном памяти Вахтангова в год его смерти. Что же говорил тогда Владимир Иванович? Он вспомнил, как поразился, посмотрев «Росмерсхольм», — все, чего он добивался в своей давней мхатовской постановке этой пьесы (сезон 1907/08 г.) и добиться не смог, словно угадав его мысли, открыл, спустя много лет, Вахтангов. Неожиданность, заставившая его взволноваться: «Я был поражен… Это был один из огромнейших результатов работы, характеризующей режиссера Вахтангова… Произведение, правда, оказалось, может быть, на 200 человек, а не на 1200, но пьеса слушалась как нечто несомненно большое, определяющее мир и события в большом масштабе». В интересах объективности Захава привел эти слова, но не изменил своего мнения по поводу неудавшегося спектакля. Можно понять его логику: конечно, в первый год революции «Росмерсхольм» прозвучал диссонансом; шла гражданская война, и в дни оккупации немцами Украины и высадки интервентов в Мурманске и Владивостоке Ибсен с его темой смерти-искупительницы был совсем не ко времени. Но ведь задумывался спектакль задолго до Октября, а театр учреждение громоздкое, не очень поворотливое и плохо поддающееся мгновенной перестройке. Упрекнем Вахтангова в этом, но не будем к нему слишком придирчивы.

И второе обстоятельство. Прошло 18 лет, все давно стало на свои места, никаких очевидных диспропорций в развитии революции и искусства теперь не наблюдалось, и Ибсен снова стал репертуарным автором. 9 января 1940 года, отвечая на вопрос Х. Херсонского, биографа Вахтангова, работавшего над книгой для серии ЖЗЛ, Немирович-Данченко вспомнил старый ибсеновский спектакль. «Я рад отметить здесь не то, что я дал Вахтангову, а наоборот, то, что получил от него при этой постановке. Это я хорошо помню. Ведь “Росмерсхольм” перед тем ставился в метрополии Художественного театра. И это {504} была неудача, столько же актеров, сколько и моя. Особенно не задалась роль Бренделя, ни сам исполнитель, ни я для него не смогли найти необходимого синтеза драматического с сатирическим, как следовало бы ощутить этого либерала, обанкротившегося прежде, чем сделать что-нибудь. Не находили мы ни тона, ни ритма, ни характерности. А у Вахтангова роль пошла как-то легко, ясно, без малейшего нажима и очень убедительно. По крайней мере на маленькой сцене Студии слушалось с большим интересом и удовлетворением. Вглядевшись пристально, как Вахтангов дошел до этого, я сделал вывод, вошедший в багаж моих сценических приемов». Какое великодушное признание мудрого учителя, который с молодых лет до глубокой старости «учил учась»[[407]](#footnote-408). Уже одного этого свидетельства достаточно, чтобы оценить мощь режиссерского искусства Вахтангова. А впереди у него было еще пять лет жизни и пять поставленных спектаклей, и среди них «Турандот» и «Гадибук».

Несколько слов о «Турандот». В дневнике под датой 24 ноября 1918 года Вахтангов записал: «Большевики тем и прекрасны, что они одиноки, что их не понимают». Любопытно, что как раз в том же ноябре 1918 года Ленин в речи о первой годовщине революции на Всероссийском съезде Советов, сказал: «От одиночества мы пришли к тому положению, когда мы стоим рука об руку, плечом к плечу с нашими международными союзниками»[[408]](#footnote-409). А в речи Свердлова, открывавшего этот съезд, говорилось, что в России нет такого захолустья, где бы не упрочилась советская организация.

Как видите, версия Вахтангова об одиночестве большевиков наивная и совершенно неосновательная, но уберите чувствительное облачко, туман загадочности и непонятности, останется факт — он идет навстречу революционной власти.

Что же ему сказать в этот час рубежа? Не хуже своих критиков тридцатых годов он знал, что на «Росмерсхольме» остановиться нельзя. Его удручает, что театр — искусство зависимое, исполнительское, без функции авторства. («Какое проклятие, что сам ничего не можешь».) Как мучительно это бремя немоты. Блок написал «Двенадцать», а как ему выразить стихию революции? Ему мерещатся библейские сюжеты, песни и бури мятежа, движение колонн, митинг на сцене и т. д. Это увлечение картинной массовостью быстро проходит: эстетика числа, если так можно сказать, ему не по духу, для него массовость — это слитность различных единиц, сплоченность при наивозможной дифференциации.

{505} Он оглядывается по сторонам: Художественному театру пока что нужна пауза, передышка, разбег во времени, слишком глубоки его корни в прошлом, и процесс перехода и переориентации нашего первого театра не может быть плавным и ритмичным. Мейерхольд уже словом и делом служит революции, он легко шагнул из одной эпохи в другую. В его служении есть одна особенность — в революции ему более всего дорого начало разрушения, поэзия деструкции, слом быта, борьба с еще цепким прошлым, с его реальностями и с его призраками. И потому его спектакли первого октябрьского пятилетия были аскетичны (хмурый лаконизм «Зорь») и несли на себе печать жесткости и скудости времени военного коммунизма. Гений же Вахтангова заключался в том, что он увидел в революции, как ни были по военному строги ее одежды, праздничность всеобщего обновления, весну нового человечества; свойство его зрения заключалось в том, что помимо трагических красок, неизбежных на крутых перевалах истории, он ясно различал юмор, надежду и мечту.

У нас много писали о том, что театр Вахтангова представляет собой просто синтез двух художественных систем — Станиславского и Мейерхольда, их простое сложение с заметными следами каждой из них. То есть предполагали насильственный союз двух несовместимостей, и при слиянии существующих раздельно[[409]](#footnote-410).

Между тем, в искусстве Вахтангова согласуются в гармонии все образующие ее первоэлементы.

С первых репетиций «Турандот» выяснилось, что не так важно в какое время, в какой стране и в какой среде происходит ее действие. И что не надо бояться пестроты, разноголосицы, смешения красок; эта дисгармония тоже знак времени. Какое необъяснимое соседство стилей и эпох: древний Китай, традиционные маски итальянского театра Возрождения, современный фрак как образ парадности и необычайности событий, происходящих на сцене. Н. Горчаков в книге «Режиссерские уроки Вахтангова» приводит диалог: художник Игнатий Нивинский, опасаясь избыточности и неуравновешенности их программного спектакля, говорит: «Ведь это будет такая смесь?» На Вахтангова его резоны не действуют, он уверенно отвечает: «Ничего! Сейчас все смешалось в жизни и в искусстве. {506} Пока откристаллизуется точная новая форма, мы имеем право брать из прошлого все, что кажется нам необходимым»[[410]](#footnote-411).

И то, что жизнь не установилась, и то, что формы ее только образуются, пошло на пользу вахтанговской «Турандот». Ее праздничность не вмещалась в границы традиционного бытового спектакля, чужда ей была и тяжелая декоративность мирискуснических композиций; демократическая по сути, она казалась изысканной в своем маскарадном наряде[[411]](#footnote-412). В канун революции Вахтангов мечтал подняться, если на большее рассчитывать нельзя, то «на пол-аршина над землею». И теперь поднялся. Может быть, «Турандот» — это первый шаг в сторону фантастического реализма, с его повышенной образностью, выходящей за сферу обыденности, о котором он говорил своим ученикам при их последних встречах. И так случилось, что его полусказка-полукарнавал, по внешним признакам изъятая из конкретности времени, стала неотъемлемой частью молодости нашей революции, одним из элементов, пусть скромнейшим, ее духовного существования. «Турандот» объединила прошлое и будущее и сквозь ее ренессансные краски мы увидели завтрашний день в свете нестесненной свободы и полноты выражения человека. Только ли была красота «Турандот» детски беззаботной, как мне тогда казалось? Нет, думаю я теперь, беспечности в ней не было. Была веселая игра, импровизация, мечта, вера, влюбленность, милая непосредственность, за которой скрывалась умная и чуть грустная улыбка Вахтангова. Победа отпразднована, наступает новый день!

Значение режиссуры Вахтангова ни у кого в наши дни не вызывает сомнений. Вот уже шестьдесят лет повсюду в мире, от Италии до Японии, у нее были и есть последователи. Но он-то сам не считал режиссуру главным делом своей жизни. На этот счет сохранилось его неотправленное письмо совету Первой студии, где с прямотой, исключающей всякие недомолвки, он излагает свое понимание задач художника. Альтернатива такая: либо ты утонченный эгоист, хоть и не ищущий грубой корысти, но равнодушный ко всему, что выходит за рамки твоего успеха, либо ты человек миссии, избравший путь студийности, способный «создавать новое и нести туда чистоту и правду того учения, которое мы исповедуем». Речь идет об этике Станиславского, по выражению Вахтангова, «единственного на земле художника театра, имеющего свое {507} “отче наш”». Звучит несколько возвышенно, но имеется в виду нечто вполне деловое и практическое: нельзя даже великому таланту жить в театре в одиночку, есть обязательные законы коллективности, в студийном варианте прежде всего означающие воспитание молодых сил труппы, культ школы как источника будущего.

Не без иронии пишет Вахтангов совету Студии и об изящном ради изящества: «Если ваше назначение — ставить хорошие пьесы, хорошо их играть, хорошо использовать всякий талант, и так без конца, неуклонно всю жизнь; если ваше назначение только художественно питаться и, следовательно, художественно расти, чтобы художественно состариться, художественно умереть и художественно быть похороненным почитателями, то тогда мы на правильном пути: через несколько лет (дай бог, тогда уже побольше) изящный венок лилий украсит нашу могилу». В этих словах немало яда, но еще больше боли и тоски. Он напоминает о простых истинах: художественность не есть категория автономная и не завидна участь тех, кто ищет в театре только *самоосуществления*, и притом в условиях комфорта. Искусству нужна вечная нить преемственности, связь поколений, союз и братство учителей и учеников, и в этом нравственном и эстетическом воспитании молодых людей, пришедших в театр, Вахтангов видел свою особую миссию и главное призвание. Вот почему, несмотря на триумфы «Турандот», «Гадибука» и других спектаклей послереволюционных лет, он отдавал предпочтение *педагогике*, то есть формированию человека-художника.

Театральный педагог и режиссер Б. И. Вершилов, один из первых учеников Вахтангова еще со времен студенческой студии, много позже, в пятидесятых годах, вспоминал о начале их знакомства. Я опущу живописные подробности этой ночной встречи в московском ресторане в 1913 году, и остановлюсь только на словах Вахтангова, сказавшего студентам-энтузиастам, задумавшим создать Студию, что им не следует обольщаться: занятия в Студии вовсе не дают гарантии, что из них получатся заправские актеры, будет неплохо, если они станут «настоящими хорошими зрителями». Перспектива скромная, тем не менее Вершилов пишет, что это предостережение не смутило юных театралов, так как никто из них не собирался целиком посвятить себя искусству, стать профессионалами. Конечно, в театральных учебных заведениях, как и во всех других, с ходом времени происходит естественный отбор — кто-то отсеивается, кто-то остается, в зависимости от профессиональной пригодности. Но здесь при приеме принцип был другой, вроде не связанный с моментом творчества. Недаром, когда Студенческая студия была создана, в программе испытаний {508} для поступающих не было специального, или как теперь говорят, профилирующего предмета. Зато мотивы поступления в Студию рассматривались с пристрастием.

Вахтангов часто повторял, что воспитание художника начинается с воспитания характера. В его записной тетради (октябрь 1918 года) об этом сказано так: «В театральных школах бог знает что делается. Главная ошибка школ та, что они берутся *обучать*, между тем как надо *воспитывать*». Вахтангов оберегал своих учеников от любительства — слова, в его толковании, едва ли не бранного, означающего необязательность, узаконенную небрежность. Возмутившись тем, что Болеславский, один из самых сильных актеров Первой студии, срывает репетиции «Праздника мира», опаздывает, а то и вовсе не является, Евгений Богратионович писал Сулержицкому: «Его неэтичный поступок (и это не первый) вносит в студийную работу — работу учреждения — характер домашних *любительских* спектаклей». У любительства много пороков, и самый главный — доступность сцены, ее незащищенность от самозванства, пошлости, профанации. На взгляд Вахтангова, профессия актера одна из самых трудных, и потому, что ее легкость обманчива, и потому, что успех в театре — вовсе не критерий таланта, и потому что, помимо профессионального умения, актеру обязательно нужна нравственная подготовка. С нее и начиналась студийность, и когда пьеса Б. Зайцева «Усадьба Ланиных» у студентов провалилась на публике, они не пали духом. Выяснилось, что техники у них мало, но есть добрые намерения, круговая порука, общность взглядов, своя художественная задача, то, что может послужить опорой их искусству в будущем. В письме к Т. С. Игумновой Вахтангов так подвел итог этой неудаче: «Много в Студии хороших людей. Чистых и честных. Почти все. Говорю почти, а сам не знаю, кто же не такой». У Вахтангова был абсолютный вкус, как бывает у музыкантов абсолютный слух. Михаил Чехов с его интересом к медицине называл Вахтангова великим диагностом. Но угадывал он не только скрытые пороки и недуги, но и свойства таланта, какими будничными они ни казались бы при поверхностном взгляде.

С каждым днем студий в Москве становилось все больше и больше, и Вахтангов опасался этого неконтролируемого роста и связанной с тем моды. Он придумывал разного рода барьеры. Сложное ступенчатое построение внутри студий — иерархию в членстве. Долгий путь к публичности. Уставные строгости. В некоторых случаях обязательное применение санкций. Ему претил малейший намек на муштру и казарму, но несмотря на это организация студий под его водительством была {509} до мелочей регламентированной, со многими запретами, обойти которые казалось невозможным. Его упрекали в том, что он взял для своих студий монастырский распорядок, он отшучивался, ведь его монастырь был веселый, отзывчивый ко всякому проявлению юмора и далекий от проповеди аскетизма. Несмотря на все упомянутые здесь и не упомянутые ограничения, популярность Вахтангова и его студий среди молодежи непрерывно росла, и когда осенью 1918 года он в очередной раз попал в больницу, за 16 дней его посетили 134 человека. Администрация больницы запротестовала и в интересах Вахтангова вынуждена была остановить это паломничество.

В конце жизни Немирович-Данченко, пытаясь передать свое впечатление о встречах с Вахтанговым и его манере работы на репетициях, написал три слова — внимательность, вдумчивость и *мягкость*, и далее разъяснил свою мысль: «Это какая-то мягкость, деликатность, или общая “воспитанность” была для внешних наблюдателей особенной чертой Вахтангова, и она как будто перешла в весь коллектив Третьей студии (театр его имени)». Я не знаю лучшей похвалы для Вахтангова, ведь его студийность предполагала именно такую интеллигентность чеховского толка — углубленность взгляда, сосредоточенность, корректность и понимание оттенков в споре, терпимость к разномыслию, непременную доброжелательность, что в сумме вовсе не означало бесхарактерности. Напротив, Чехов в понимании Вахтангова тем и дорог, что был уступчив только до известного предела. Были целые области жизни в ее духовном разделе, где для него исключалась возможность какого-либо компромисса. Недаром Вахтангов, первый в русском театре, с сатирической едкостью поставил Чехова, я имею в виду второй вариант «Свадьбы» (сентябрь 1921 года), отыскав в как будто беспечно забавной маленькой комедии сарказм Достоевского. На параллель «Свадьбы» и «Скверного анекдота» с полным основанием обратил внимание Р. Н. Симонов в книге «С Вахтанговым». А сам Вахтангов пошел; еще дальше, и в своих известных всехсвятских записях поделился замыслом — он хотел поставить в одном спектакле «Свадьбу» и «Пир во время чумы», обосновывая свою неожиданную идею соображениями историческими — все старое полетело кувырком, и зачумленные люди из прошлого еще не знают, или не хотят знать, что «чума прошла, что человечество раскрепощается, что не нужно генералов на свадьбу». В этом случае отставной капитан 2‑го ранга Ревунов-Караулов превращается в некое олицетворение эпохальных перемен. Опять несколько наивно, но из такого истолкования Чехова следует, что исконно присущая Вахтангову мягкость оказывается совсем не беззубой.

{510} В сущности ничего, казалось бы, необычного в его нравственных уроках не было; требования к студийцам не выходили за нормы житейской порядочности. Он просил, например, помнить, что такое чужое горе, и относиться к нему с участием, держаться с достоинством в равной степени как с высшими, так и с низшими, не нарушать одиночества того, кто в нем нуждается, не потворствовать интриганству, лени, сибаритству и т. д. Особое его внимание привлекала артистическая этика, он шел по следам Станиславского, но к его осуждению богемы, цинизма, игры в премьерство, безвкусия еще примешивалась язвительная шутка. Он был отчаянный насмешник и от его взгляда не ускользала никакая фальшь или жеманность. Известная актриса О. И. Пыжова, когда-то начинавшая в Первой студии, в книге, вышедшей спустя более чем полвека после смерти Вахтангова, рассказывает, как зло он пошутил над ней в раннюю пору ее актерства. Излагать эту историю подробно незачем, суть же ее заключалась в том, что во время гастролей Первой студии в Петербурге Пыжова пригласила нескольких своих товарищей, в том числе и Вахтангова, к себе домой. Квартира у нее была не то что богатая, но по тогдашнему барственная. Ее родных дома не было, и она устроила для гостей прием по всем правилам светскости. И эта обстановка — чучело медведя в передней, амурчики, абажурчики, сервировка стола, изысканность меню — показалась Вахтангову и его товарищам неприятно манерной и не слишком строгой по вкусу. Они посмеялись над этим цирлих-манирлих, над изысканностью в стиле модерн начала века, позволив себе скандальную выходку на грани приличия. Хозяйка выгнала гостей из дому. А на следующий день Вахтангов, как ни в чем не бывало, подошел к Пыжовой и спокойно сказал: «Это хорошо, что ты нас выгнала. У тебя есть чувство сюжета». И вот, представьте себе, что это забавное происшествие, по словам мемуаристки, стало для нее хорошей школой, такой памятной, что она навсегда простилась с амбициозной светскостью. Юмор надежно служил Вахтангову в его борьбе за студийность, но главным его оружием было слово.

Та же Пыжова пишет, что Вахтангов никогда не проповедовал, но глубоко верил, что «в искусстве нужны обязательно единомышленники». Как будто это несовместимо. Я держусь другого мнения насчет проповедничества Вахтангова, поскольку у той части его литературного наследства — самой обширной, которую можно назвать *педагогическими письмами*, есть постоянный и очень сильный элемент убеждения. Только у проповедничества Вахтангова были свои особенности. Во-первых, *талант искренности*, а это значит — исповеди. И, во-вторых, предчувствие раннего и трагического конца жизни, следы той мучительной болезни, которая неотступно преследовала {511} его на протяжении всего последнего, так сказать, мхатовского десятилетия. И тень настигающей смерти, хотя он редко вслух говорил об этом, придает его педагогике *подвижнический характер*.

29 октября 1918 года Евгений Богратионович записывает в дневнике, что в газете «Театральный курьер» он заметил забавную опечатку — в списке зарегистрированных московских студий там значится девятая студия Вахтангова (!). Щедрость репортера или ошибка наборщика, но не такая далекая от правды. В том же октябре за несколько дней до того в письме к О. Леонидову он назвал десять «так сказать учреждений», где его «рвут на части». Интересна их очередность: открывает список Первая студия, на третьем месте — его собственная студия, на восьмом — Художественный театр. И далее идут уроки (видимо, частные, как необходимый источник существования) и непредусмотренная разовая, пока что беспрецедентная работа над «спектаклем ноябрьских торжеств». В этом водовороте его не закружило, не занесло — в основе педагогики Вахтангова, при обязательности общих правил, существовала неизменная тактика, выработанная для каждого в отдельности. Варианты ее неисчислимы, потому что среди сотни его студийцев не было двух одинаковых, не было похожести без оттенков. По объему памяти на лица, памяти цепкой, и притом аналитической, у него не было равных. Даже Станиславский уступал ему в этом богатстве видения. Правда, счет времени у них был разный: десять лет и более полувека.

Сейчас вернулось время студийности, и письма Вахтангова ранней поры следовало бы изучать тем, кто посвящает себя этому трудному делу. Я уже не говорю о демократичности их тона. Авторитет Вахтангова-педагога к началу первой мировой войны стоял очень высоко, но он держался со своими учениками на равных, без генеральства, и часто повторял, что полномочия у него не бессрочные, и как только он почувствует упадок доверия к себе — а это может случиться, — оставит студию, хотя отдал ей лучшие дни жизни. Тон, как это давно замечено, делает музыку, но есть и нечто существенней. Я говорю о судействе Вахтангова, о его интуиции учителя — за кого надо заступиться, от кого следует отказаться. Он боролся за каждую душу и как-то по поводу двух исключенных студиек написал: «У Протопоповой вы отняли разумное времяпрепровождение. У Маликовой — уголок души…» Здесь и проходил водораздел между людьми одержимыми, теми, кто отдавал себя Студии целиком, и теми, кто для душевного удобства сохраняли какую-то автономию, дистанцию между своими занятиями и досугами. Вахтангов был на стороне фанатиков, хотя {512} надо признать, что их суховатую нетерпимость иногда смягчал юмором. В его письмах скрывается *мудрость распознания* человека, его скрытых драм, его ищущей приложения энергии, одолевающих его сомнений, его надежд и возможностей и т. д.

Он редко выносит приговоры, он размышляет вслух и предлагает свои наблюдения, в этом и заключается манера его проповедничества.

Я не знаю судьбы актрисы театра «Габима» Р. М. Старобинец, ее имя дошло до нас только потому, что в ноябре 1918 года Вахтангов написал ей письмо. Случай взят не исключительный — молодая талантливая актриса, по не известным нам обстоятельствам, оставляет сцену, принося в жертву свой «божий дар» какому-то постороннему внетеатральному увлечению, может быть, сильному чувству. Что ждет ее впереди — пустые долгие годы, которые не сможет возместить никакое благоустройство, и жестокая, нарастающая со временем ностальгия. В истории Первой студии потом произойдет нечто похожее — две многообещающие актрисы — Сухачева и Корнакова — покинули отчий дом и дорого за это поплатились. О трагедии Корнаковой, в сущности медленном ее угасании и горьком одиночестве, прекрасно написала близко знавшая ее Н. И. Ильина в книге «Судьбы». Как бы предвидя такую развязку, Вахтангов пытался спасти свою ученицу от рокового шага, от измены своему призванию. Он нашел слова, которые могли бы ее образумить: «… Вы сценичны. У вас хороший темперамент. У Вас есть обаяние. *Если Вы будете работать*, через одну-две пьесы, через немного лет Вы можете стать хорошей актрисой, художником. А если Вы будете *много* работать, то можете, у Вас есть на это данные, стать *большой* артисткой». Это была, очевидно, очень одаренная актриса. Но сколько таких ярко одаренных молодых людей сплотилось вокруг Вахтангова в его студиях, и все они были нужны его искусству и никого из них нельзя было терять. Он писал это письмо о свободе и тяготе выбора с сердечной болью, как будто уход Старобинец из театра — личная для него утрата. Мысль о деле и суете, о нетленном и преходящем, о многосторонности интересов и необходимой человеку доминанте, то есть господствующем интересе, проходит через многие письма Вахтангова его студийцам.

Ему было 32 года, когда он написал письмо «Моим ученикам» о беспечной молодости, которая не задумывается о необратимости времени и коротких сроках нашей земной жизни. Письмо о том, как мы небрежны и небережливы и упускаем тот единственный шанс, который всем нам дает природа. Что побудило Вахтангова написать эти взволнованные слова в цветущую пору его жизни? Откуда эти мысли о бренности и трагедии упущенных возможностей? Напомню, что письмо Вахтангова {513} датируется декабрем 1915 года, то есть месяцем премьеры «Потопа» в Первой студии. А до того в богатом событиями и впечатлениями году были — первый исполнительный вечер в Студенческой студии, первая гастрольная поездка Первой студии МХТ в Петроград, середина лета в Евпатории и общение со Станиславским, конец лета в деревне на берегу Днепра в компании с Сулержицким и другими мхатовцами, осенью репетиции сказки Л. Толстого об «Иване-дураке» в Студенческой студии и т. д. Дни его расписаны по минутам, и темп у них лихорадочный, он торопится и торопит других. Почему же он проявляет такое нетерпение? Ответ, как мне кажется, может быть только один — ничего нельзя откладывать! Пока еще смутно, но с все большей определенностью он чувствует нарастающее изнутри неблагополучие, еще не боль, только предчувствие боли. Не знаю, какой бывает по науке скрытая длительность рака — болезнь Вахтангова продолжалась годы с резкими обострениями и долгими периодами ремиссии. Об этом много писали, и лучше всех других С. Г. Бирман. «Он давно знал, что болен, что расстается с жизнью, которую так страстно любил. И, вероятно, через все это, как через особое стекло, по-особому отражающее мир, глядел он на этот мир, по-особому ощущал высокий смысл человеческого бытия». В одну из таких минут трагического предчувствия он написал письмо ученикам, где в проповеди явно слышится исповедь. Он вел отчаянную борьбу с недугом, и хотя не посвящал в свои тайны даже близких людей (жена и сын узнали об его операции в январе 1919 года, после того, как она была сделана, post factum, как он писал Станиславскому), в его письмах и дневниках сохранилось немало свидетельств того, ценой каких мук, равно душевных, как и физических, расплачивался он за свою работу в искусстве. Я приведу несколько признаний, относящихся примерно к одному периоду его творчества.

*23 октября 1918 года*, упомянув в письме к О. Леонидову о нечеловеческой занятости и бесчисленных своих обязанностях, он пишет: «Эту колоссальную ношу тащу скрючившись, пополам сложенный своей болезнью. И не могу, не имею права хоть одно из дел оставить, надо нести то, что я знаю, надо *успеть* отдать то, что есть у меня (если оно есть)».

*24 ноября 1918 года* — запись из дневника: «Почему у меня сегодня такая тоска? Беспрерывная. Что-то предчувствуется будто. Неясно, и оттого беспокойно».

*Ноябрь 1918 года*. Совету Студии — «Я верю, что вы чувствуете тоску мою, которая в последние дни выросла. И вот я требую ответа на мой *заглушённый* крик, куда девалось наше прекрасное…»

*29 марта 1919 года*. Из письма Станиславскому: «Я напишу о том, о чем никогда не говорил Вам вслух. Я знаю, что земные {514} 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».

Через тернии — я рискну воспользоваться этим старым книжным и возвышенным словом — он шел к цели.

В кратких заметках Вахтангова, написанных по случаю десятилетия со дня кончины Л. Н. Толстого (которые должны были быть оглашены на вечере в Студии), приводится рассказ Сулержицкого о том, как к Льву Николаевичу приехал маленький человек с козьей бородкой, редактор новой газеты, и стал излагать свою программу. Эпизод этот, состоящий из нескольких фраз, захватывает своим мрачным комизмом — непрекращающееся журчание речи либерального редактора и глухое молчание Толстого. Сцена длится целый час, человек с бородкой говорит не умолкая, Лев Николаевич не произносит ни одного слова, он сидит в кабинете, потом встает, идет в столовую, ничем не выражая своего отношения к красноречию гостя. Когда же тот, наконец, спрашивает, понятны ли его намерения, Толстой, после паузы, отвечает нараспев — «Неопределенно», не поставив над «е» ни одной точки. И идет пить чай. Что же нас заинтересовало в этой записи? Одна фраза Вахтангова — «Когда Сулержицкий рассказывал, мне казалось, что я и есть этот человек с козьей бородкой». Вот с какой тревогой он относился к своему проповедничеству, вот как опасался красивой фразы и маниловщины. Но мы-то теперь знаем, что его проповедничество было *выстраданное* и добытое жертвенным отношением к искусству.

Не следует думать, будто школа Вахтангова предлагала студийцам только нравственные уроки. Очень большое место в его педагогике занимала эстетика, не столько теоретическая, сколько прикладная, то есть непосредственно затрагивающая процесс творчества. Студийность без спектаклей — это скорее религия, чем искусство, что Вахтангову с его земными привязанностями и ироническим складом ума не могло нравиться. В его уроках нельзя упускать конечную цель: игру на сцене, исполнительство, чудо перевоплощения, он учил студийцев образному ассоциативному мышлению, устанавливая прямые связи между в обычной жизни несопоставимыми понятиями. Студиец брал карандаш или зонтик, и карандаш становился зонтиком, а зонтик пальмой, и так в бесчисленных вариациях. Для тайны превращения ему нужна была детская наивность и вера в возможность таких перемен, все остальное — техника. В импровизационной смене масок на уроках Вахтангова мелькали лица влюбленных, жадных, одураченных, темпераментных, {515} задумчивых, насмешливых, мстительных, красавцев и уродов, мужчин и женщин, людей разного возраста, любой национальности, и все было подвластно актеру, он мог попеременно, без пауз, стать красной шапочкой, бабушкой и серым волком. Этой фантазии нужны были бытовые подробности, чтобы угадать задуманные студийцами характеры, но заметьте, не картина быта в целости, а только его части и частицы, ничуть не стесняющие свободу воображения и поэзию условности, всегда привлекавшие Вахтангова. Вот диалог с актером, игравшим одного из мудрецов в «Принцессе Турандот», записанный Н. М. Горчаковым:

*«Вахтангов*. Жильцов готов?

*Жильцов*. Евгений Богратионович, я, честное слово, не знаю, как из мухи сделать слона…

*Вахтангов*. А почему у меня из карандаша выходит зонтик?

*Жильцов*. Так ведь это, простите, что-то вроде бреда…

*Вахтангов*. А мудрецы всегда бредят. Может быть, нам всем и не хватает умения мудро бредить!»

На этот раз Горчаков был точен в своей записи, об импровизациях Вахтангова примерно так писали и другие мемуаристы. Что же это значит — *мудро бредить*? Видимо, то, что художественная логика не равнозначна бытовой: у нее свои законы правды и вероятности.

Он учил студийцев находить чувство пластичности в наибольшей близости к природе, у которой нет «неловкой напряженности, выучки, сухости», пластичности не танца и красивого жеста, а всего образа физического существования человека на сцене, непринужденного, естественного, как всплеск волны, как пение птицы, как шелест листьев. Мы узнаем в этих словах мысли и метафоры Станиславского. Вахтангов не приписывал себе авторства и ссылался на учителя, переводя общую идею на язык конкретного случая: он шел от натуры, не знающей повторения. И его уроки пластичности мы, зрители тех далеких лет, чувствовали, например, в ритмах «Эрика XIV».

Отвлекусь в сторону. У меня уже не будет другой возможности сказать о своеобразной диалектике в отношениях учителя и ученика. Вахтангов развивал идеи Станиславского, но наступил такой момент, когда учитель стал нуждаться в уроках ученика. Есть одно горькое признание Константина Сергеевича в письме к Н. В. Демидову, написанном в сентябре 1922 года, через несколько месяцев после смерти Вахтангова. Он жалуется, что его преследует какой-то рок: ученики, которых {516} он пестовал, растил с юности, почему-то уходят от него, не оказываются с ним рядом в нужный час. Я приведу его слова: «Работал, мучился с Вахтанговым. В Габиме [он] работал по ночам, а для меня во всю свою жизнь нашел только 2 вечера, чтобы вместе поработать над Сальери». Можно поскорбеть, что Вахтангов не пришел на помощь своему учителю в трудную для него пору, когда ему так трагически не давалась пушкинская роль («Я жестоко провалился в роли Сальери»)[[412]](#footnote-413). Возможно, что эта совместная работа сорвалась из-за очередного обострения болезни Вахтангова. А может быть, в сутолоке дел он не заметил, в какую беду (без преувеличения!) попал Константин Сергеевич. Ответить на этот вопрос я не берусь. Так или иначе, нам понятно, как ценил Станиславский уроки Евгения Вахтангова и как надеялся на сотрудничество с ним.

Он учил студийцев пониманию литературы и строгому вкусу в подборе репертуара. В 1912 году две молодые, и видимо, хорошо знакомые ему женщины, задумавшие организовать Студию с его участием, предложили для начала на выбор несколько пьес, и среди них «Царицу Тамару» Гамсуна, написанную под впечатлением поездки очень знаменитого тогда писателя в Грузию. Может быть, здесь сыграло какую-то роль кавказское происхождение Вахтангова, но он решительно отклонил эту «наивную, бесформенную ерунду». Он не стеснялся в выражениях: «Ничего поэтического. Все неверно и глупо до невероятности. Попробуйте написать рассказ из китайской жизни и дайте прочесть китайцу — что он Вам скажет?» Урок самый элементарный, не гоняйтесь за громкими именами! — даже если это такой большой писатель, как Гамсун, который на этот раз сочинил небылицу и приперчил ее сомнительной романтикой. Остерегайтесь острых приправ, экзотики, искусственности, рассчитанных на театральный эффект. Через три года, в июле 1915 года, он ответит П. Антокольскому, предложившему включить в репертуар студии пьесу Д’Аннунцио «Мертвый город», что не читал эту нашумевшую драму, но ее автор не внушает ему доверия: «Зная Д’Аннунцио вообще, думаю, что его вещи на сцене неприятны, потому что деланно-театральны, оперно-напыщенный тон их мало дает душе». Здесь вкусы Вахтангова высказаны еще более определенно — ему, мхатовцу, испытавшему серьезное влияние Толстого, глубоко чужд аморализм Д’Аннунцио, его снобистская, надменно-декадентская эстетика. Он за Диккенса, зачем же ему Д’Аннунцио, которого тогда отделяла от фашизма итальянского образца не такая уже долгая дистанция.

{517} Вахтангов твердо знает, от чего надо уберечь Студию. А что предложить взамен этих восточных и западных пряностей и модных новинок? Его программа не вызывает сомнений, 3 августа 1917 года он напишет А. Чебану: «Я люблю театр во всех видах, но больше всего меня влекут моменты не бытовые (их я тоже люблю, если есть в них юмор или юмористический трагизм), а моменты, где особенно жив дух человеческий». Как расшифровать это понятие духа, как соотнести его с текущим днем? Несколько позже, 29 октября 1917 года, когда за стенами его дома на Остоженке, у Мансуровского переулка шла непрерывная пальба («выстрелы ружейные, револьверные и пушечные») и решалась судьба России, он читает при затемненных окнах «Электру» Софокла и записывает в своем дневнике, что трагедию можно хорошо поставить: «Сценическое действие непрерывно. Единство места. Каждый акт можно начинать с момента, на котором остановился предыдущий. Хор очень оправдан и нисколько не мешает». И в конце этой записи задает себе гамлетовский вопрос — есть ли потребность в этой античной драме во времена кризиса и перемен — «… насколько все нужно и интересно, — *не знаю»* (курсив мой. — *А. М.*). С этого времени ситуация для Вахтангова складывается нелегкая: революция и литература развиваются неравномерно, да и не может быть здесь синхронности по дням и неделям. У поэтического сознания, особенно в жанре драмы, отсчет другой: художник предвидит будущее, хотя не поспевает за текущими событиями. Какой у него выбор? Вахтангов не мог не считаться с реальностью и пока что ставил вещи нейтральные, такие, например, как чеховская «Свадьба». Время вмешивалось в эту нейтральность. В первом варианте она прошла в сентябре 1920 года. Через год в сентябре 1921 года он возвращается к «Свадьбе», и теперь в ней (как я уже упоминал) слышалась нота сатиры, тот трагикомический юмор, о котором Вахтангов писал Чебану. Репетиции «Свадьбы» — это прекрасный урок литературы для Студии, один из самых значительных в ее истории. Недаром Р. Н. Симонов писал, что работа над одноактной чеховской комедией стала театральным университетом для учеников Вахтангова и указал на родственную связь между «Свадьбой» 1921 года и «Егором Булычовым» 1932 года.

В. В. Лужский назвал работу Вахтангова в театре *самосжиганием*, — добавим от себя, — длившимся более десяти лет. Для жертвенности, ставшей обыденностью, срок громадный, и в окружении Вахтангова не переставали удивляться его выносливости и неутомимости. Я застал актеров Третьей студии уже позже, в пору их зрелости и расцвета жизни, и знал, с каким благоговением и любовью они относились к своему учителю. {518} Всякий по-своему, и все вместе, без исключений. Несмотря на это счастливое согласие, история Студии была бурной и драматической. Перечитайте письма и записки Вахтангова, относящиеся к ноябрю 1918 года, о дисциплине и свободе, о том, как *выветривается* в Студии атмосфера братства и духовного единения. («Поверьте, что сегодня я не ошибаюсь, и что Студия в опасности».) Недаром полвека спустя проницательный мемуарист и историк театра А. К. Гладков написал пьесу о беспокойной молодости театра, которую вахтанговцы поставили на своей сцене, тем самым как бы приняв версию автора. Имена у Гладкова вымышленные, но не надо обладать богатым воображением, чтобы угадать, кто скрывается под псевдонимом режиссера Евгения Николаевича, тем более что в некоторых его репликах мы узнаем слова Вахтангова. Например, о «Чайке», которую надо поставить театрально, как у Чехова. Что касается остальных действующих в пьесе лиц, то при известном усилии памяти можно отыскать близкие им прототипы. Только нужно ли это? Ведь «Театральный роман в пяти картинах» Гладкова — не исторический очерк, а драма, и нам важны судьбы, а не имена.

В этой пьесе, при всей ее рассудочности и преднамеренности замысла, есть время военного коммунизма, его высокий дух и материальная скудость, если не сказать разорение и упадок. Есть увлечение театром как социальное массовое явление, вышедшее далеко за границы рутинного любительства. Есть волнующая атмосфера кулис и репетиций, где в вечных поисках рождается искусство. Есть любовь, встречи, расставания, надежды. Есть чувство студии как семьи, как единственного места на свете, где ты можешь найти свое призвание. И есть, что не менее важно, у этой романтики, при всей ее возвышенности, трезвость жизни, проза делового дня и неумолимость отбора. Вот, кажется, я нашел точное слово. В пьесе, как и в жизни, у Студии долго не было стабильности, законченности, и процесс ее формирования и возмужания не обходился без жертв и эксцессов. Нельзя упрекать Вахтангова в избытке идеализма, он верил людям, пришедшим к нему, но по мере того, как Студия приобретала статут профессиональности, менялись ее структура и ее состав. В поэтический мир вторгалась будничность, часто неприятная. В сплоченной труппе возникали конкурирующие группки; не утихала борьба честолюбий; атмосферу отравляли зависть, сомнительные романы, зазнайство. И вот у Гладкова талантливый и самонадеянный эгоист, не скрывающий своего эгоизма, говорит: «Что такое студия? Это детский сад для инфантильных подростков с запоздалым развитием!» Это уже откровенный и грубый вызов делу Вахтангова! Может быть, в пьесе, где студийцам в смысле художественной разработки больше повезло, чем их руководителю, {519} сгущены краски, но бескомпромиссность Вахтангова на самом деле вызывала такую острую реакцию среди колеблющихся и сомневающихся.

События в «Молодости театра» сдвинуты во времени, развязка пьесы относится к началу нэпа и всеми связанными с тем соблазнами большого достатка и преуспеяния. Педагогические письма Вахтангова датируются осенью 1918 года. Две близкие и разные эпохи. Но размежевание в Студии и столкновение групповых интересов были уже и тогда, и Вахтангов заметил эти признаки неблагополучия очень рано. При всей строгости предварительного отбора случались неожиданности, которые нельзя было предусмотреть. Время ломало людей и не всегда в лучшую сторону. Нашлись среди студийцев стихийные натуры, по мнению которых, лучше свобода без дисциплины, чем дисциплина без свободы, но допуская какой-либо возможности сосуществования этих двух начал. И еще хуже. Были и предприниматели, пытавшиеся в ту голодную эпоху сблизить искусство и запрещенную коммерцию и превратить театр в филиал буфета, где можно будет выгодно торговать в антрактах. Вахтангов все это видел и писал отчаянные письма: «Ведь я еще не раскрылся. Ведь я только приготовил. Еще немножко осталось, чтобы создать, и… вдруг я начинаю чувствовать, что все гибнет. Именно гибнет». Тревога была не напрасной; происходил отбор: слабые и малодушные, скептики и дельцы оказались за бортом Студии. Сохранились самые надежные, образовавшие ядро будущего театра. Проигрыш в числе уравновесил выигрыш в единодушии. И Вахтангов *раскрылся* как того хотел, хотя земные сроки его были короткие.

Что же задумал Вахтангов и что осуществил? А. Д. Дикий в книге «Повесть о театральной юности» («Искусство», 1957 год) высказывает мнение, что существуют два типа художников: одни благополучно завершают свой путь, сказавши все, что они могли сказать, и другие, чьи песни оборвались на полуслове. Блаженны первые, потому что их ждет справедливый суд потомков, и трагична судьба вторых, ушедших вместе со своими замыслами. К этим вторым он причисляет Вахтангова, который так «и не успел стать самим собой», потратив жизнь на поиски и опыты, не добравшись до конечной истины. Ценность поисков Вахтангова он не отрицает, хотя к «Турандот» относится с осторожностью, потому что в этом манифесте, направленном против эстетизма, по мнению Дикого, есть следы собственного вахтанговского эстетизма. Нелицеприятный и печальный итог. В чем же причина этой трагической неполноты жизни Вахтангова, если принять версию Дикого? В биологической катастрофе, в его ранней смерти? Исторические {520} прецеденты такое не подтверждают. Блок был на три года старше Вахтангова и умер на год раньше — он прожил 41 год, Вахтангов — 39 лет, но ведь никто про Блока не скажет, что ему не хватило времени «стать самим собой». Значит, причина другая. И Дикий ее излагает: «Вахтангов увидел способ отражения революции в театре в новаторстве формы прежде всего»[[413]](#footnote-414). Прежде всего! Эта категоричность вызывает сомнение. Знакомясь с литературным наследством Вахтангова, я находил у него мысли прямо тому противоположные. Известно, что две книги, прочитанные одна за другой, судя по датам в дневнике, весной 1919 года, произвели сильное на него впечатление — «Народный театр» Ромена Роллана и «Искусство и революция» Рихарда Вагнера (брошюра, выпущенная редакционно-издательским отделом Наркомпроса с маленьким предисловием Луначарского в 1918 году). Он не просто ссылался на эти источники, он дал им свое толкование; его рассуждение о мифе, об Антеевой земле, о художнике — кристаллизаторе и завершителе символов, хранящихся в народном сознании, и пр. не оставляют сомнений в том, с какой настойчивостью он искал путей сближения с революцией, хотя далеко не всегда отдавал себе отчет в ее маршрутах и законах. И волновала его суть явлений, а не их оболочка, их красивая упаковка. Дикий был младшим современником Вахтангова и работал рядом с ним в Первой студии, но близости у них не было. А вот свидетельство на интересующую нас тему — революция и искусство — Михаила Чехова, друга Вахтангова, чьи жизненные пути часто пересекались.

Я приведу обширную выдержку из неопубликованных воспоминаний М. А. Чехова «Жизнь и встречи», хранящихся в фондах музея Художественного театра. «Будучи сравнительно молод, живя постоянно в творческих эмоциях, окруженный образами своей фантазии, Вахтангов был, естественно, склонен к романтизму. Его ум никогда не был абстрактным и сухим. Мысли его всегда исходили из сердца. Жизнь его была полна, и он долго оставался равнодушным к тому, что принесла с собой Октябрьская революция. Но скоро чутье стало подсказывать ему, что он, хотя и живет полной жизнью, но все же как-то обособленно и вне настоящего. Он стал приглядываться, читать, наблюдать, и почувствовал, что за всем тем, что совершалось вокруг, было или, по крайней мере, должно быть что-то стройное и целое. И вот перед его умом раскрылось материалистическое, крепко и логически спаянное мировоззрение. Он увидел, как деятели революции систематически прививали сознанию русского человека это мировоззрение, и что оно-то и было реальностью сегодняшнего дня. Со свойственным {521} ему дарованием Вахтангов стал поэтизировать эту реальность».

Мне кажется, что в этих словах М. Чехова следует искать истоки «Турандот». В искусстве Вахтангова столкнулись два цвета времени, две эпохи, одна — заканчивающая свой исторический цикл, и другая, только наступающая, которая должна была принести старой России очищение, пусть и оплаченное ценой утрат и страданий. И принимая революцию как победу демократии и ее этических ценностей, Вахтангов хотел найти для нее праздничные краски, скромные, ненавязчивые, не слишком нарядные, чтобы этот праздник был *внутри нас*. Поэзия реальности у него началась с веселой и умной сказки. Скромный шаг, но какой знаменательный! Открытие Вахтангова стало вехой в истории русского революционного театра.

1981 г.

## Ю. А. Смирнов-Несвицкий Трагический спектакль Вахтангова

Сложился миф о Вахтангове.

Сложный миф, в котором факты изрешечены легендами. Историки театра хотели бы представить творчество Вахтангова в материале тщательно реконструированных спектаклей. Но подождем отбрасывать легенды и мифы. Факты помогают в подробностях восстановить саму реальность, но ускользает нечто весьма существенное, неповторимое. Зато природа мифа, с его цельностью, пробивая толщу годов, улавливает самое заветное в художнике.

Конечно, миф отдает Вахтангову в монопольное владение и общие черты театра эпохи революции. Вахтангову отдано все торжество театра-праздника, будто бы один Вахтангов знал тайны театра-праздника. В мифе горит мятежный огонь революционного темперамента, будто бы только один Вахтангов обладал таким темпераментом. Вахтангов открывает дверцы в страну актерского остранения, будто бы только он… Да, перечисленные черты общие, но почему же миф отдает их Вахтангову, почему превращает их в субъективный пафос именно этого, а не другого, художника?

Миф всегда ищет героя, питается личностными истоками.

Миф не ошибся, он нашел истинного гражданина, борца. Общие черты театра революционной эпохи «носились в воздухе», но потрясти своей очевидностью они могли только в творчестве такой личности, как Вахтангов.

Миф любит идеально представить своего героя, и мы принимаем идеализацию, особенно в тех случаях, когда находим реальные корни, почву, от которой миф оттолкнулся.

{522} Сгоряча или по здравому размышлению выдающиеся люди театра давали оценку деятельности Вахтангова, но слово их сказано, оно осталось в истории. И мы читаем, что «почти гениального режиссера» видит в нем Горький[[414]](#footnote-415). Владимир Иванович Немирович-Данченко считает, что новый театр предугадывался им настолько ярко, что Художественный театр явственно ощущает сдвиг, «именно Вахтангов оказал сильный сдвиг в его искусстве»[[415]](#footnote-416). Станиславский признает в нем создателя «новых принципов революционного искусства»[[416]](#footnote-417).

Да, правда истории состоит в том, что Вахтангов оказался той самой личностью в области театра, которую выдвинула эпоха революции. Ведь великие революции, как писал Владимир Ильич Ленин, «в ходе своей борьбы выдвигают великих людей и развертывают такие таланты, которые раньше казались невозможными»[[417]](#footnote-418).

В Вахтангове многие хотели видеть «ускорителя» театрального процесса и потому обожествляли его. Основателям Художественного театра хотелось видеть в устремлениях своего ученика как бы проект театра будущего, и все последующие высказывания о Вахтангове связаны с перспективами дальнейшего развития театрального искусства вообще. Люди театра, не находя чего-либо существенного в современном им искусстве или недосчитываясь в собственном творчестве каких-либо качеств, решительно указывали в сторону Вахтангова — «ищите у него!».

Значит, миф о Вахтангове — это весьма реальное хранилище запроектированных качеств театрального искусства.

Наш очерк посвящен трагическому спектаклю Вахтангова, и тема эта не составляет исключения в концепциях творчества Вахтангова, в ней также переплелись факты и миф. Мы старались быть внимательны к тому и другому. В мифической стороне портрета часто обнаруживается как раз дух художника, высокая правда его творчества.

Трагическое витало там, где наиболее глубоко и остро переживался драматизм самой истории. Кажется, не было тогда, в те годы, более эмоционального человека театра, художника с такой уникальной, всепроникающей интуицией. Он мгновенно проникал в самые напряженные пласты времени. Он словно обнаженный нерв самого времени. Боль утрат и восторг надежд сливались с ощущением смертности человека и яростным творческим порывом созидания. Выдающийся режиссер коснулся пламени подвига. Возник феномен особой революционной театральности {523} Вахтангова, нечто подобное взрыву чувств: контрасты эпохи вошли в соприкосновение с личными качествами художника, и родился темперамент, устремленный к настойчивым преувеличениям и монументальному трагическому стилю. В канун первой годовщины Октября Вахтангов советует своим ученикам «близко» посмотреть торжества. «Каждый, кто художник, почерпнет в эти дни много». В записях его находим слова о том, что в ночи слышна песнь надежды тысячи приближающихся грудей. Но проникаясь мистериальными впечатлениями (они пригодятся ему особенно в «Гадибуке»), он не выкатывает на сцену орудия, не показывает народных восстаний. Так и не берется ставить «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, хотя и собирался. В те годы ему могли бы предоставить крупные площадки. Но дело не в них. Движение масс он видит в концентрированно сжатых формах, огромный мир словно протекает, проносится через узкую расщелину «малой сцены». Личная тема становится монументальной, интимная площадка дает трагические трещины, уходящие в бездонную пропасть, в извечно существующую стихию. Народная тема бросает трагический отсвет, подобно тому как небольшие офорты Гойи отсвечивают пламенем освободительной войны испанского народа.

Социальный темперамент Вахтангова был склонен к укрупнениям и максимализму. Вахтангов, фанатически преданный идее душевного натурализма, еще будучи в Школе А. И. Адашева, убеждает Серафиму Бирман смазать края стакана хиной, чтобы актер — участник одного из этюдов — действительно почувствовал горечь. И в «ужасном натурализме» (выражение С. Г. Бирман) проявляется его всепоглощающая страсть к преувеличениям. Он мог бы обойтись и без хины, но — одержим, его слепит откровение искусства, он спешит. Вахтангов не согласен с Сулержицким — актриса, игравшая в «Синей птице» Ночь в парижском театре Режан, вовсе не понравилась ему, в отличие от мнения Сулержицкого. По мнению молодого Евгения Вахтангова, — «отвратительная и грубая декламация».

Вахтангов — своеобразный «опричник» Станиславского — предлагает изгнать из театра театр, из пьесы актера, из актера условность, грим, костюм. Уничтожение актерского в актере, отсутствие силового начала в режиссуре — все должно служить высвобождению в актере «просто человека». Вспомним нравственную программу Первой студии-монастыря: человек обязан сохранить себя путем отстранения от «ужасной эпохи», эпохи кровопролитной войны, несправедливого строя.

Октябрь 1917 года открывает нам действительного Вахтангова. Если в прежних нравственных исканиях этика и «ужасная эпоха» разобщены и противопоставлены, то теперь, например, в «Эрике XIV» Вахтангов последовательно развивает мысль о {524} том, что мораль отдельного человека терпит крах именно в столкновениях с большим миром. Прежняя мораль беспомощна перед лицом новых исторических свершений, она обнаруживает свою уязвимость, и взаимоотношения человека и революции порождают новую систему ценностей. Теперь проявляется сильная режиссерская воля. Вахтангов осуществляет такой неистовый рывок, что сама скорость перемен в его искусстве становится предметом всеобщего изумления. Возможно, благодаря способности к мятежному порыву (не всякий художник способен стать мятежным!), Вахтангов смог выразить революцию в одном художественном акте, как бы на едином дыхании.

Это было дано не всем, многие пришли к новому герою позже, спустя годы после Октября. А у Вахтангова такие герои в спектаклях явились! Гибнут герои «Гадибука», но гибель их в высоком смысле трагедийна, они героически расстаются с жизнью, они бросают вызов старому миру.

Самое решительное возражение вызывает такая концепция: Вахтангов де не успел выразиться, он был экспериментатором, пробовал в разных направлениях и опыты его остались разрозненными талантливыми экспериментами. Более глубокое проникновение в существо содержания выдвинутых им героев, анализ словно невидимых связей между столь различными творениями режиссера говорят об ином. Шедевры «Эрик XIV», «Гадибук», «Принцесса Турандот» составляют как бы трилогию о рождении нового человека, вот почему творчество позднего Вахтангова, сконцентрированное в коротком отрезке времени (1920 – 1922) следует признать невиданно цельным. Несмотря на трагические обстоятельства личной судьбы Вахтангова, творчество его завершено в идейном смысле. В его спектаклях прочитывается единая концепция мира. А может быть, тут есть связь — между завершенностью, исчерпанностью содержательной концепции вахтанговских спектаклей и судьбой их творца — трагически оборванной жизнью. Вахтанговские герои — *всегда* на грани жизни и смерти. Даже в комедийном варианте в «Принцессе Турандот». В основе всего творчества Вахтангова звучит мотив героического преодоления. Но это также и мотив его личной судьбы. «Смело, уверенно доигрывал он свою жизнь, — пишет в своих неопубликованных воспоминаниях актриса А. А. Орочко, — до последнего момента борясь с немощью плоти своей и пересиливая ее. И как истинному герою трагедии ему надлежало пасть в этой борьбе, чтобы вселить в души окружавших ложе его учеников свою страстную волю к жизни и борьбе за то единое, чему он отдал жизнь, — за искусство»[[418]](#footnote-419).

{525} И еще — С. В. Гиацинтова: «Он был так прекрасен в свои последние дни, когда работал умирающим, в этом было что-то незабываемое, героическое»[[419]](#footnote-420).

И мы вправе видеть в числе героев вахтанговских спектаклей еще одного героя — лирического — самого Вахтангова.

Это был *новый* человек, ведь Вахтангов услышал мощные, дерзновенные ритмы идущего по улицам народа, никогда ткань сценического произведения не излучала еще столь активно таких современных эмоций и ассоциаций. Вахтангов признал и воспроизвел небывалую историческую новизну эпохи, увидел ее жизнестроительный характер. Существует некий штамп в нашем театроведении — видеть нового героя только в жизнеподобном облике персонажей, явившихся на сцену в середине, а то и в конце 20‑х годов, — в Романе Кошкине, Любови Яровой, Годуне и т. д. До них же — только поиски… Между тем нахождения уже прозвучали. Трудно поверить, что Маяковский, сыгравший роль Человека просто в собственной «Мистерии-Буфф» (1918), не был нарождавшимся героем нового времени. В равной степени Вахтангов одухотворял собой как герой нового времени свои спектакли. Старый мир (и старый театр) как бы оставался там, за рампой революции, и при этом Вахтангов резко подчеркивал сам сдвиг. Но рассматривая старый мир, остранял его, объективируя, искусство русского театра начинало создавать почву для эстетического «остранения» актера (далеко еще было до брехтовского «отчуждения»!).

Речь идет об открытии новой поэтики, о фантастическом реализме Вахтангова. В основе этой новой системы образности оказывался известный парадокс противопоставления, напряженного диалога между актером и образом, режиссерской формой и «переживанием» актера, между рядом других компонентов: ощущение рампы, границы между игрой и жизнью обострялись. Этот аспект мы оставляем вне пределов данного очерка. Нас интересует другое открытие Вахтангова — с очевидностью обнаруживает художник границу между двумя эпохами, границу между двумя мирами и внутри самого человека. Резкость оценок (Пошлость — Подвиг, Каин — Люцифер, Добро — Зло, Жизнь — Смерть) выражались Вахтанговым с той же революционной настойчивостью, с какой это делали, к примеру, Маяковский и Мейерхольд в своей работе. Жажда Вахтангова схватиться с мертвым миром, уничтожить его и выразить Подвиг на переломе эпох может быть уподоблена классовости Маяковского и Мейерхольда. Разница в том, что мистерия Маяковского и Мейерхольда показывала мир в его специфически злободневных доспехах. Вахтангов брал другое — извечные темы, введенные в контекст времени.

{526} Восприятие первой русской революции так и осталось неразложимым, нерасщепленным в эмоциональной памяти молодого художника. Позже мы видим, как Вахтангова словно преследует это впечатление юношеских лет. В родном Владикавказе на страницах «Терека» он помещает очерки, в которых слышен «лязг цепей», «серый рев рабов тьмы», «мощная песнь свободы». Громадность происходившего захватила целиком воображение, вошла в художественный багаж, отозвалась трагическими мотивами творчества.

С тех пор образ столкновения двух миров — живого и мертвого — становится генеральной метафорой в его спектаклях.

В «Росмерсхольме» (1918) — это сукна, теснящиеся грубыми складками в старом замке. Это не «условные сукна», предупреждал Вахтангов, нет, они — факт, те, которые, действительно, были… Они пропитаны веками, среди них развешаны портреты дедов и прадедов, «поблекшие и строгие портреты», неподвижные глаза предков неотступно следят за новыми обитателями замка.

В «Свадьбе» (1920) орущие гости тоже обретают зловещие черты. «Мы вам не за то, — орут они Ревунову-Караулову, — деньги платили, чтобы вы безобразничали!». На фоне щемящей музыки Ревунов тоскливо ищет способа выбраться из вертепа, его голос как мольба о помощи… Вахтангов обрушивается на отходящий в прошлое мир, обративший бытие человека в мертвецкую с кадрилью. Тут же Вахтангов проявляет себя и как гуманист: персонажи «Свадьбы» достойны и жалости.

В «Каине» Дж.‑Г. Байрона, который Вахтангов собирался ставить в 1918 году с Л. М. Леонидовым в заглавной роли, — «полная неподвижность» (выражение Вахтангова) в изображении мертвого мира. А оркестр должен был расположиться не за рампой и не за сценой. Его звучание должно окутывать публику[[420]](#footnote-421).

Окутывание публики! Вот что необычайно характерно для Вахтангова всюду, где мертвое схватывается с живым. Зал как бы берется в кольцо, оно стягивается, зрители погружаются в душный мир, физически ощущают пляску шамана вокруг себя. Мертвый мир во всех спектаклях, и критика отмечает «взмахи пера сильного и свирепого художника-сатирика», «все в духе Гойи, в стиле уродов Леонардо да Винчи, в тонах грангиньольской жути»[[421]](#footnote-422).

И «Чудо святого Антония» (1921) увенчивается трагическим финалом. Святой Антоний, похожий на бездомного бродягу, посмел войти в дом буржуа и воскресить покойную хозяйку. Недвижные {527} черные цилиндры, расставленные на полках прихожей в благополучном доме обывателей, молчаливо взирают, как полицейские выпроваживают Антония. Виржини, простая душа, служанка, сердобольно впустившая святого в дом, теперь провожает его. Она повязывает Антонию платочек на голову и держит над головой святого обыкновенный зонтик. На улице — дождь.

Художественная вершина в изображении «мертвого мира» — «Гадибук». Тут очертания кривой улыбки Пошлости достигают гигантских гротескно-гиперболических масштабов.

Актеры жили в этом спектакле экстатично, а композиция отражала темперамент вулканического Вахтангова, о котором Марина Цветаева так и напишет — вулканическое соседство «бредового, театрального до кости Вахтангова»[[422]](#footnote-423).

31 января 1922 года состоялась премьера «Гадибука», а 13 февраля Вахтангов в последний раз вышел на сцену в роли — он сыграл Фрэзера в «Потопе», и доктор Н. Л. Блюменталь сообщил Н. М. Вахтанговой о том, что Евгению Богратионовичу осталось жить не более двух-трех месяцев.

«Гадибук» надвигался на зрителя, как страшное напоминание о прошлом. Покосившиеся углы и линии спектакля вопили о приниженности и страданиях, выпавших на долю человеческого рода. «Гадибук» словно налит свинцовой тяжестью. Странный, жгучий, шаманский спектакль: здесь трагическая атмосфера, в которой живут люди, застигнутые в спазмах и молитвах, в гневе и страхе, в беспомощности и ожесточенности. Страшный мир корчится в безъязыком крике.

В «Гадибуке» у Вахтангова народная легенда поднята на уровень философского образа: и жестокая правда о жизни, и мудрость этического комплекса, и обряд, и суд над отжившим, и мечта о царстве свободы и любви.

Это как Данте воспел божественные свидания с Беатриче в загробном мире.

Это как Маяковский в переосмысленной легенде о Ноевом ковчеге нашел сатирический ракурс, поместил в картину всемирного потопа хрупкого и возвышенного Человека просто.

Как Блок, который увидел впереди красногвардейцев в столбах метели — Христа.

И как блоковский образ Христа, смысл «Гадибука» отражает трудные идейные и художественные искания, только уже в области театральной режиссуры, закладывавшей фундамент для будущего здания советского театра.

Столь же сложен, неоднозначен спектакль Вахтангова. Обратимся к нему, постараемся увидеть его таким, каким его увидели первые вахтанговские зрители.

{528} … Во мраке возникает приближающаяся издалека мелодия скрипки. Звуки ее низкие, густые, скорее похожи на звучание виолончели. Зрители, словно вступают, следуют за одинокой скрипкой в душный, тесный мир синагоги. Косые, неустойчивые, тревожные линии перечеркивают то, что уже не живет, к чему не вернуться, песен и преданий не воскресить.

В луче света появляются руки Леи и Ханана — они медленно, робко, двигаются навстречу друг другу, пальцы обвиваются вокруг деревянного столбика, вздрагивают, соприкоснувшись, затем сплетаются, встретившись. Этим крупным планом, напоминающим приемы немого кино, начинается спектакль. Вахтангов был знаком с кинематографом, снимался сам и даже ездил на Кавказ в группе с Верой Холодной в 1910 году читать лекции о зарождавшемся молодом искусстве.

Мелодия ведет нас дальше, гаснет пятно соединившихся рук, и из темноты постепенно начинают более явственно возникать очертания внутреннего помещения[[423]](#footnote-424).

Но вот это помещение наполняется ощущением живого, различимого быта, с левой стороны площадки амвон, а на авансцене скамья, с другой стороны стол с замаскированной подсветкой. Эффект скрытых отдельных источников света в декорациях произвел тогда сильное впечатление на людей театра, как остроумная неожиданность постановщика.

Трое батланов (праздные завсегдатаи синагоги) вспоминают легенды о знаменитых цадиках-праведниках. Сознательно Евгений Вахтангов идет на такой прием — многим в зале текст непонятен, это древнееврейский язык, им владеют только одиночки, поэтому стена неприступного мира, воздвигнутого миром прошлого, как бы укреплена еще неясностью, мглой непонимания речи, но при этом само действие необычайно отчетливо по смыслу.

Стремительно входит женщина в темно-сером платье. Подойдя к амвону, она жалобно просит милости у бога, молится за больную дочь, причитает, возникает ритуальный плач, она рыдает, что-то говорит нараспев, и голосом наполняется весь театр. Вахтангов все вливает в одну деталь. Есть только голос рыдающе-поющей женщины. Но голос умолк, женщина сунула монетку батланам, которые тут же убегают помолиться за {529} больную. И теперь действие, концентрировавшееся только в звуке, вновь сосредоточивается на изображении. Звук голоса оборвался и мы вновь прикованы к пластической картине. При этом все мягко, без шума, стука, случайных движений, шарканья подошв, все было отрепетировано математически точно, все пластично, текуче, легко.

Первый акт славился театрализацией быта. Диалог двух ешиботников Ханана и Энаха протекал оживленно. Ладонь режет воздух, а вот открылись внешними сторонами обе ладони, сомкнулись «лодочкой», вот указующий палец подчеркнул логику речи. Логика фраз подчеркивается точками-паузами в разговоре, немыми восклицательными знаками, иногда после сказанного появляется в воздухе росчерк жестом, как бы записывающий только что произнесенное. А вот вновь, в кульминации спора, рука с открытой ладонью повисает. Жест раскрытой ладони становится лейтмотивом всей партитуры движения, повторяется.

Фигуры будто в антикварных одеждах, списаны с гравюр. Узнается влияние современной Вахтангову экспрессионистской графики: черные, желтые краски, скупость линий. А в пределах четких графических очертаний копошится быт, суетливый, мелкий.

В молитвенном песнопении юноша Ханан признавался богу:

— Хочу добыть яркий алмаз, растопить его, превратить в светлые слезы и впитать в свою душу…

Ханан похож на безумца, для которого жизнь сплошной пост и любовь. Лицо его бледно, как у обреченного на смерть, он одухотворен, как герой портретов Ван Дейка, со своим утонченным лицом[[424]](#footnote-425). Юношу с исступленными глазами — Ханана — играла актриса М. А. Элиас, играла в несколько взвинченной, экстатично-болезненной манере. Голос звучал на пределе, порой форсированно. Элиас особенно была хороша, когда Ханан запевал страстную «Песню песней». Глубокому почитателю спектакля В. Н. Яхонтову именно в эти мгновенья казалось, что в мире есть только два измерения — любовь и смерть.

Именно от Ханана идет сильная волна экстатичности, тут есть фанатизм, одержимость. Ханан пытается проникнуть в смысл Каббалы (мистического учения о тайне слов и чисел Библии), постижение которой открывает человеку власть над миром, Ханан стремится постичь тайну и с ее помощью добиться, чтобы Лея не досталась другому.

Но вот вплывает фигура самодовольного Сендера, отца Леи, Сендер отказывает Ханану, отбирает от него любимую. И тут же выбалтывает, что подыскал для Леи богатого жениха. Вокруг {530} собираются люди, их движения незаметно переходят в танец, а одинокий Ханан внезапно теряет равновесие и падает. Люди пляшут с гортанными воплями вокруг лежащего Ханана. И вдруг наталкиваются на распростертое тело. Прохожий (его играл А. М. Прудкин (Карев)), который пришел сюда твердой походкой, со «знанием» мертвого мира, готовый предсказать дальнейшие события, теперь поднимает книгу, выпавшую из рук Ханана. Спокойно, привычно-ритуально склоняется он над телом и покрывает его черным покрывалом. Финал акта — странный, жуткий пляс у трупа Ханана обобщает все прошедшее перед глазами, во весь рост возникает образ «старого мира», с которым столкнулся Ханан.

Трагедия как драматический жанр испытывала в начале века жесточайший кризис, по существу она вырождалась, будучи отлучена от героического. При этом утрата героического оборачивалась тем, что трагедийное мельчало, превращаясь в драму, меняло свою природу.

Цельность трагедийного размывалась, дробилась. Наступал фатально всевластный аналитизм, а с другой стороны, из разных углов подползала пошлость. Вахтангову чудилась эта пошлость и в ряде трактовок драматургии А. П. Чехова.

Иногда с трагедией происходило нечто подобное тому, что мы наблюдаем в «Антигоне» Ж. Ануя. Хор рассуждает здесь так: «Трагедия успокаивает прежде всего потому, что знаешь: нет никакой надежды, даже самой паршивенькой…»[[425]](#footnote-426).

Трагедия — синоним безысходности. Логика саморазвития событий выходит из-под контроля авторской власти в самых как раз лирических пьесах М. Метерлинка. О кризисе героической точки зрения на мир в те годы много говорят и спорят. На место трагического театра все чаще проникают распыленные жанры.

Вахтангов в области нового театра был одним из редких художников, оказавших яростное сопротивление разложению жанра трагедии. Он всматривался в революционную новь, в новых людей, он пересматривал своего героя, доказывал, что «сверчка» уже не слышно. Он продолжал, словно наперекор смерти, аккуратнее вполне здоровых актеров посещать репетиции «Архангела Михаила», где готовился сыграть свою предсмертную роль мастера Пьера.

Сохранился дневник репетиций. Краткие записи, сделанные помрежем, вызывают удивление перед бесстрашием Вахтангова, перед его подвигом. В период обострения болезни, в условиях голодающей и холодной Москвы, он появляется на репетициях с железной систематичностью. При этом автор дневника {531} фиксирует бесконечные неявки и опоздания актеров. Только 20 января появляется запись, что Вахтангов болен. Но на следующие репетиции он приходит вновь, и так до 16‑го февраля, когда вместо него придет М. А. Чехов[[426]](#footnote-427)…

«Принцессу Турандот» он репетирует «с туго замотанным полотенцем на голове, жар, озноб…» Это взволнованно пишет на смятых листках воспоминаний А. А. Орочко. Из скудного освещения репетиции — всего несколько прожекторов, Вахтангов никому не доверяет установку света, устанавливает его сам. Заставляет актеров долго выстаивать в одной и той же мизансцене. «Не устали?».

Прихлебывает чай, держится за голову. В четыре часа ночи собирает всех. Рядом с ним К. И. Котлубай. Сейчас, с облегчением думают актеры, разгримировываться, спать, спать. Но вот следует пауза и… Вахтангов повелительно: «Все заново!»[[427]](#footnote-428)

Вахтангов не уступает болезни.

Его герои не уступают мертвому миру.

Вглядимся в то, как они противостоят этому миру, обратимся вновь к трагическим спектаклям Вахтангова.

В одном из персонажей «Росмерсхольма» Вахтангов сам отмечает «революционный дух» (выражение Вахтангова). Он — в Ребекке, которую любит герой пьесы Г. Ибсена Росмер. Ребекка приходит в замок к Росмеру, чтобы позвать его из Росмерсхольма и «вцепиться» крепкими руками в жизнь. В 1918 году Вахтангов чувствовал необходимость появления на сцене сильного человека, способного к борьбе. Вахтангов собирает силы жизни, полководчески готовит их к последнему бою. Он ищет возможности обновления трагедии, возвращения ей качеств монументального вида искусства, он вчитывается в строки Р. Роллана о народном театре. Именно такой, народный театр, по убеждению Роллана, несет «мужественное и мощное» искусство, способное выразить «коллективную жизнь и подготовить возрождение нации»[[428]](#footnote-429).

Вахтангов ищет гармонию нравственного идеала и социальной активности человека, при этом индивидуалистическое неравнозначно индивидуальному, моменту личного начала, в котором Вахтангов видит отблеск героического.

Росмер надеется, размышляет Вахтангов над «Росмерсхольмом», что в новой жизни он сможет сделать людей счастливыми, освободив умы и очистив волю. Вахтангов находит мысль, но не находит плоти для спектакля. Подвиг новых героев оказывается отвлеченным, метафора не прорастает зеленью живых побегов {532} той крепкой, земной символики, какая удивит Москву в «Эрике XIV» и «Гадибуке».

Спектакль Первой студии прошел в затемненных сумрачных тонах. Уже сама затемненность была известным вызовом Станиславскому, он не любил темноты на сцене. Но вызов — еще не спектакль. Многие актеры обрели глыбистость, например Г. М. Хмара в роли Росмера (один из любимых Вахтанговым актеров Первой студии), холодность и благородство, но утеряли чуткость и подвижность внутренней жизни, нервность и непосредственность реакций. Между тем, по замыслу Вахтангова, эти полюса должны были совмещаться. Сохранилось паническое письмо (черновик) А. А. Орочко, репетировавшей роль Ребекки. В нем актриса жалуется режиссеру на то, что не может постигнуть «высоту» роли, не может понять тему спектакля, которую Вахтангов определял словом «дело». «Не могу, — пишет Орочко, — приблизить к себе *дело* (выделено Орочко. — *Ю. С.‑Н*.)»[[429]](#footnote-430). Вспомним, однако, что и О. Л. Книппер в старом спектакле на сцене МХТ («Росмерсхольм» 1908 года!) тоже не могла овладеть ролью. По выражению самого ядовитого критика России тех лет Ю. Д. Беляева, Ребекка говорила о белых конях, о «символических конях смерти, с таким прозаическим выражением, как будто дело идет о пегой корове, прыгающей на лугу»[[430]](#footnote-431).

Но ценными представляются некоторые творческие идеи Вахтангова, возникавшие в процессе рождения этого спектакля. Например, именно в 1918 году Вахтангов при постановке «Росмерсхольма» начинает выдвигать принцип самовыражения. «Почему Росмер, — спрашивает Вахтангов, — не может быть с лицом Хмары?». И сам отвечает: «… Лицо, богом данное, голос, богом данный. Исполнитель должен быть преображен через внутреннее побуждение».

В этих словах мы словно слышим другое определение, которое станет популярным в наши годы, — внутреннее перевоплощение.

Так развивается тенденция превалирования личности над образом, подобно тому, как в лирике голос поэта пропитывает своим «я» весь стих, подчиняет себе всю образную вязь.

Для одоления «мертвого мира» Вахтангову не мог пригодиться герой «Сверчка на печи», при всем том, что «сверчок» вовсе не был забыт Вахтанговым, он продолжает стрекотать, посылая сигналы человечности и гуманизма изнутри вахтанговских спектаклей. Однако он уже не может быть «героем», способным повергнуть мощь старого мертвого мира. Трагедия сверчка просматривается в линиях послереволюционных спектаклей {533} Вахтангова, голос сверчка звучит, но плохо прослушивается под напором неодолимых исторических сил. Истонченный, нервный, увязший в путанице заблуждений, стриндберговский персонаж в «Эрике XIV» демонстрирует собой метания человека в обстоятельствах «разрыва времен».

Революция требовала обновления репертуара, поисков героя, осмысления происходивших в стране сдвигов. «Надо сыграть, — писал Вахтангов, — мятежный дух народа»[[431]](#footnote-432).

Нечем «взметнуть». Вахтангов предлагает создавать инсценировки, а также пьесы — «хорошо, если бы кто-нибудь написал пьесу».

Но неправильно, сводя к неглавному, толковать эти высказывания, как якобы только сетование на недостаток пьес. Не будем мельчить забот художника. Вахтангов обращает внимание главным образом на другое, прежде всего на глубокие революционные перемены в искусстве театра. В конце концов и пьесы есть, например, та же классика, те же «Зори», есть первая советская пьеса «Мистерия-Буфф», но не в них лишь заключалась проблема, — в переосмыслении всей природы театра заключался главный вопрос.

Молодое советское искусство устремлено в эти годы к отображению современности в формах обобщенных, метафорических. Деятели советского театра ищут небытовой язык.

«… Современная жизнь, — писал Блок, — очень пестрит у меня в глазах и слитно звучит в ушах. Значит, я еще не созрел для изображения современной жизни, а, может быть, и никогда не созрею, потому что не владею этим (современным) языком. Мне нужен сжатый язык, почти поговорочный в прозе, или — стихотворный»[[432]](#footnote-433).

Такой вот сжатый язык театра искал и Вахтангов.

За полтора месяца до своей смерти Вахтангов провел с учениками две беседы, записи которых стали выдающимся театральным документом. Неоднократно публиковавшиеся, в 1981 году они вошли в сборник материалов «Из истории советской эстетической мысли. 1917 – 1932».

Беседы проводились вчетвером: Е. Б. Вахтангов, Б. Е. Захава, К. И. Котлубай и стенографистка. Захава вспоминает, что стенографистка — молоденькая девушка — была так взволнована необычными обстоятельствами (умирающий человек!), что не смогла достаточно последовательно записать беседы. После расшифровки Захава по памяти восстанавливал пропущенное в стенограмме.

Вахтангов выдвигает программное понятие: фантастический {534} реализм. Термин этот он любовно приберегает, употребляя для обозначения лишь близких себе явлений.

В своих беседах с учениками Вахтангов говорит о типе театра, в котором будут созданы «изваяния», доступные пониманию всех времен. Трагедийный спектакль Вахтангова представлял собой такое «изваяние» фантастического реализма.

Постоянное внимание Горького и Луначарского, Блока и Вахтангова, Мейерхольда и Маяковского было обращено на создание героических жанров, которые были бы способны воспроизводить музыку революции.

Время властно требовало укрупнения чувств, новых принципов выражения.

Используя метафору, фантастический реализм Вахтангова превращался в систему творческой активности художника. Помимо метафоры, все чаще вступали в свои права гипербола, гротеск, балаганное начало. Все направлено было на то, чтобы охватить противоречивый, переворошенный новый мир, отречься от старого мира, нелепого, страшного.

Значение имел масштаб. Всемирный, обобщенный космический взгляд на события был мироощущением современников Вахтангова. Например, библейские сюжеты, античность, средневековье, к которым обращались театры, также имели значение укрупняющих средств.

И новое отношение к форме, и смена героя, и усиление контакта с залом, сам переход от психологических «копаний» к романтическому, удесятеренному чувству жизни (выражение Блока), и новая трактовка Вахтанговым некоторых элементов «системы Станиславского» — все было связано с характером наступившей эпохи.

Решительный поворот произошел в «Эрике XIV» (1921).

В докладе «Творческий метод МХАТ‑2» Б. М. Сушкевич утверждал, что «Эрик» явился первым в Первой студии «спектаклем режиссерского плана». В самом деле, время как бы повелевало Вахтангову взять власть в свои руки в разных смыслах, время повелевало вмешаться в объективный ход театрального процесса, вперед выдвигались мысль, воля, форма. Не согласиться. Поступить жестоко. Выразить свое явное отношение. Вот те режиссерские побуждения, в которых Вахтангов начинал чувствовать смысл, особое революционное содержание.

В «Эрике XIV», каким написал его Стриндберг по сути тот же герой, предпочитающий «слабость». Разорванное сознание, надломленная душа неспособны поднять человека, заставить его сразиться с миром мертвых. Не способен такой человек и протянуть руку другому. Общение, цепочка — все, о чем мечталось Вахтангову как художнику социального темперамента (цепочка — генеральная метафора многих его спектаклей!), — все это недоступно стриндберговскому герою и одновременно {535} «внутреннему человеку» в Михаиле Чехове — актере, готовившемся сыграть заглавную роль в спектакле Вахтангова. И Вахтангов перестраивает, переориентирует и Стриндберга, и Чехова. Не безжалостное самоуничтожение, не беспомощная раздерганность становятся сущностью этой игры, но попытка человеческого поступка и невозможность совершить этот поступок.

Режиссура должна была «ткнуть» «негероя» Первой студии в изменившиеся резко обстоятельства. Для этого нужна была сильная режиссерская воля. Нужно было показать срез взъерошенной, сдвинутой действительности. Режиссуре нужно было подняться, вступиться за живых, сразиться с этими обломанными колоннами, глыбами не то дворца, не то тюрьмы, с этой обманывающей перспективой, лабиринтами переходов и лестниц.

Первая студия была не подготовлена к осознанию эскизов декораций И. И. Нивинского, встретила их, как известно, смехом.

Перемены в жизни многими актерами Первой студии воспринимались с тревожной отчужденностью. В «Эрике XIV» Вахтангов не только столкнул Эрика с миром вокруг, но и Михаила Чехова и Первую студию с миром революционным, живым. «Негерой» Первой студии, облекаясь в мантию Эрика, вынужден был переходить в новое измерение, решать не только нравственные вопросы, но и философские, отвечать на вечный гамлетовский вопрос — «быть или не быть». Быть ли человеку в этом тревожном, сверкающем золотистыми, изломанными молниями, мире, или — не быть, умереть, обратиться в пепел?

И подобно тому, как гамлетовский вопрос таит в себе безбрежность толкований, так и в Эрике Чехова и Вахтангова узнавалось богатство впервые угаданных оттенков содержания, в те годы другим художникам по разным причинам недоступного. Может быть, только трагические мотивы русской поэзии были близки этому вахтанговскому явлению на театре. Соотносимость фигур Вахтангова и Блока вполне закономерна. Их сближала многомерность представления о человеческой сущности, сложность соотнесения личности с мировым, народным началом.

Уже первые мгновения спектакля поднимали температуру действия резко и дерзко вверх — в маленьком зале, как бы затонувшем в бездне мироздания, вдруг вспыхивали дьявольские росчерки молний и за сценой раздавался хохот Эрика. В его смехе звучала сложная гамма переживаний.

Сначала будто детский беззаботный смешок, затем к нему примешивалась доля торжества, благополучия, и вдруг — острая, задевающая ирония; ирония обрастала настороженной тревогой, испугом, сгущалась злостью, переходившей в темнеющую злобу. И вот уже грохотал за сценой сатанинский жестокий смех, смех над самим собой.

{536} Появление Эрика в мантии, исчерченной кровавыми зигзагами, подобно немому крику; он вскинул руку повелительно вверх и как бы забыл о ней. Только что Эрик был комком нервов, а вот он уже парализован, застыл в безвольной позе, движение утратило смысл, фигура потеряла равновесие, взгляд тоскливо скользит, жесты смелые становятся робкими. И все же не раздерганность, не безысходное бессилие стало содержанием спектакля, нет. Психологический рисунок, тщательно прорисованный Чеховым, Вахтангову-режиссеру удалось обобщить почти неуловимыми приемами до высоты трагедии. Значительность трагического обнаруживалась в гриме: с огромными врубелевскими глазами, с горькими подтеками на бледном лице, одухотворенном, удлиненном. Левая бровь странно вздернута вверх. «Подобного грима, — писал Ю. П. Анненков, — я не видел *никогда*. Он поражает и потрясает при первом же появлении короля»[[433]](#footnote-434).

Известный советский критик Г. Н. Бояджиев школьником побывал на «Эрике XIV»: «Через марево времени видятся затемненные просторы мрачного средневекового замка и устрашающие, выхваченные сценическими лучами силуэты — то ли людей, то ли привидений. Фигуры двигаются будто не по своей воле, а как заведенные гигантские куклы. Слышны их голоса — зычные, отчетливые, протяжные, то ли с человеческими интонациями, то ли с обертонами каких-то неведомых органных труб. Из кого состоял этот хоровод теней, их имена, характеры, фамилии актеров — ничего этого память не сохранила. Это осталось только как жуткий фон сцены, которая выхвачена, словно молнией, из мглы спектакля и живет в моей памяти с поразительной ясностью… Так бывает ночью в грозу: белый сумасшедший сполох, и на миг все становится неправдоподобно четким, ярким, а затем погружается в кромешную тьму. И ты не знаешь — было ли увиденное реальностью или какой-то галлюцинацией.

Я говорю о сцене Эрика, узнавшего о том, что у него похитили детей… В ослепительном свете видится застывшее лицо Михаила Чехова, бледное, удлиненное, с огромным лбом и трагическим изломом бровей. Его глаза широко открыты, сухие, устремленные в зал и ничего не видящие. И руки, поразительные руки, живущие своей собственной жизнью, непрестанно, лихорадочно перебирающие игрушки, — все застыло и окаменело в душе потрясенного Эрика, только движутся пальцы, ощупывающие детские игрушки»[[434]](#footnote-435).

Многие зрители теперь вспоминают, что этот странный, жгучий {537} спектакль заставлял еще раз задаться вопросом — что есть режиссура? Настолько содержательно, нацеленно выражал себя как режиссер Вахтангов. Выражал себя в Стриндберге, в Эрике, в Чехове, в Нивинском, в ломком, не всегда едином стиле, противоречиво сочетавшем два разных способа изображения. Одни фигуры были разрешены условно, другие, к примеру, невеста Эрика Карин (Л. И. Дейкун), по многим отзывам, неудачно «натурально». Сам замысел, однако, предполагал органическое соединение разных стилевых начал.

Недостатки спектакля, по мнению П. А. Маркова, были несущественны по сравнению с тем, чего достиг в нем Вахтангов. В русской постановке впервые пьеса Стриндберга зазвучала полифонично, по-шекспировски многомерно, по-русски радикально, размашисто, с неведомой европейцам тоской по свободе.

Трагическая коллизия возвышала зрителей до уровня высших потенций духа, ведь «в трагедии высший момент и торжество зрителя совпадают с высшим моментом гибели героя, и это ясно указывает нам на то, что зритель воспринимает не только то, что герой, но еще нечто сверх этого…»[[435]](#footnote-436)

Главная коллизия в решении трагического заключалась в образе самого Эрика. Вахтангов и Чехов здесь близко подошли к созданию типического образа русского человека, захваченного грозными событиями на переломах эпох.

И если душевная сумятица, противоречивость поступков, спутанность добра и зла наживались, возникали в духовных самообнажениях Чехова, то попытка преодолеть раздвоенность., социально обусловить характер, осуществлялась прежде всего Вахтанговым.

Если бы Эрик был сыгран только в неразрешимости противоречий, если бы Вахтангов не обусловил образ режиссерской идеей, революционной бескомпромиссностью (какую проявлял сам Вахтангов в жизни и в творчестве), то вряд ли этот спектакль поднялся бы так высоко в осмыслении своего времени.

Вахтангову Стриндберг оказался близок трезвостью и безжалостностью к мертвому миру. Сам Эрик был близок ему добротой, своими детскими побуждениями. Вот он, единственный из всех, сильный по-своему этот слабый человек, сильный потому, что один посреди громыхающего мира отважился чувствовать по-человечески; истуканы-придворные — его антиподы.

В Эрике была детская доверчивость к миру. С полудетской робкой улыбкой рассматривает он куклу своей дочери Сигрид. Кукла названа Бледнолицей. И сам он, Эрик — Чехов, похож на Бледнолицую.

{538} Человек на переломе эпох обязан заново учиться мыслить, весь прежний опыт отходит в сторону, пока зачеркнут, а впереди — тайна. Тему тайны Вахтангов разрабатывал и в «Гадибуке».

Но кто откроет тайну? Где эти живые? Где те, кто корчатся в судорогах, но живут, вступая в неравную схватку?

Тут вновь мы обращаемся к «Гадибуку».

Весь период репетиций последних спектаклей был героическим напряжением сил Вахтангова, смертельно бледного, внезапно замолкавшего от невыносимой боли. Репетировали ночами, а по утрам он возвращался по сумрачным улицам Москвы домой.

В своих последних спектаклях Вахтангов прощался с жизнью, но художнику нужно было еще раздвинуть железные засовы — там, за «Гадибуком» — что? Жизнь или смерть? Мотив, общий для всех спектаклей Вахтангова, мотив исторической переоценки духовных ценностей, когда человек открывает новую тайну, обретает надежду — этот мотив проходит сказочно-иронически в «Принцессе Турандот», а в «Гадибуке» насыщается трагическими эмоциями, обнаженными страстями.

«Принцесса Турандот» явилась в пику трудностям, снизошла легкокрылой метафорой нового, а в «Гадибуке» гнев и ярость отрицания вчерашнего смешались с острой болью за человека, вступившего в схватку и погибнувшего за человека.

Самым ключевым эпизодом в схватке между живыми героями и мертвым миром был второй акт «Гадибука».

Действие происходит во дворе перед домом богача Сендера, обозначенного оконцем в глубине сцены. Здесь дыхание улицы, толпа нищих. Тут умудренно поучают жениха перед свадьбой — это нелюбимый жених. Лея углублена в свои раздумья о покойном Ханане.

Группа трех размалеванных, разряженных женщин, составляющих как бы оживший стилизованный лубок, стоит в глубине сцены на фоне окна. Неподвижные, комически напыщенные, отталкивающие своей кукольной картонностью, они смотрят на танцующих нищих, приглашенных по обычаю на свадьбу. Сцена ритмически организована, нищие танцуют, с дребезжащими завываниями, неожиданными вскриками. Гримы нищих условны, четкие линии разрисованы вокруг глаз, ртов. Лохмотья скрывают скрюченные, свившиеся формы, согнутые костяшки рук, сомкнутые неподвижные пальцы.

Некоторые критики считали, что в спектакле разрабатывалось противопоставление нищих богачам. Такого упрощенно понятого социального обличения не было. Обобщения поднимались к философскому уровню. Нищие были трагическим кривым зеркалом, в которое смотрелась сама народная судьбина, противоречивая, двойственная и страшная.

{539} В нищих не персонифицировались ни классовые требования, ни мысль о социальном неравенстве. Гротеск отражал общую эмоциональную настроенность режиссера. Гротеск содержал и своего рода философский лиризм, окрашенный острым стыдом человека, наблюдавшего самоуничижение народа, застигнутого несчастьями, вековыми бедами, насилием и не находящего в себе силы разогнуться, восстать, дать мужественный ответ.

… Хоровод нищих вокруг невесты сужается, родственницы, осторожно приподняв подолы длинных платьев, отходят, оберегая себя от грязных нищенских лохмотьев. Следует стремительный, спотыкающийся танец нищих. Это скорее танцевальное хождение, с полуостановками, скачками. Растерянны, осколочны, внезапны движения — один поднял руку, другой резко выставил локоть, третий осклабился в невообразимой улыбке. Костлявыми руками чудища тянутся к Лее. Полоумная старуха, которая «сорок лет не танцевала», подхватывает ее. Рука старухи, как большой темный паук на груди Леи. «Еще! Еще!» — хором требуют нищие.

Вся масса понеслась. Темп смерча этих обломков все усиливается. Н. Д. Волков вспоминает только белый луч: Лея среди них.

В изнеможении падает Лея, и вдруг медленно снова встает, глаза полны таинственной, только что вспыхнувшей страсти. Заметались белые и черные фигуры людей, пестрые цветные мещане, серые нищие. Невеста словно плывет в воздухе. Этот эффект создается с помощью черной приступки, из зала не видной для зрителей. Затем Лея прислоняется белой рукой к черной кулисе. По свидетельству С. Э. Радлова, этот простой прием производил необычайное впечатление, запоминался, чтобы в следующем, третьем акте, повториться в иной вариации: на фоне белого — черный силуэт невесты.

Сцены, когда появляется свадебная процессия, обнажали коллизию между шествующими в механическом гротеске и той, кто как и Ханан, восстает, сопротивляется, — Невестой. Это Лея, девушка в белом, с тонкой фигурой, в старинном платье с корсажем. «Живая, на пороге весны своей девичьей, с милой трепетной стыдливостью движения, с горем в живых глазах»[[436]](#footnote-437).

… К невесте подводят жениха. Она отталкивает его: «Не ты мой жених!» И низким голосом, голосом Ханана запевает «Песню песней». Прохожий провозглашает: «Дибук вселился в невесту!». Трехкратным торжествующим воем «Ага!» встречают эту весть нищие.

Х. Д. Ровина, игравшая Лею, по многим отзывам, обладала незаурядным талантом. Через образ ее Леи проходил мотив страстного {540} сопротивления, исступленной жажды личности обрести свободу. Очень красива была в роли Леи также С. А. Авивит, однако первой и главной исполнительницей была все-таки Ровина, в ней определенней открывалась незащищенность, и вместе с тем — страстный порыв к любви.

Актрисы Элиас (Ханан) и Ровина (Лея) выполняли блестяще задачу Вахтангова — противопоставить мрачному миру живое и светлое начало.

«В жизни Ровина была скорее некрасива, — замечал Завадский, — довольно бесцветна. Но как хороша, как прекрасна была она в роли Леи, вся прозрачная, с изумительно тонкими, божественными руками, с излучающим свет восковым лицом»[[437]](#footnote-438).

Для Вахтангова наступали трудные дни, он, как и Блок, слышал крик боли освобождавшегося человека, но не было еще ответа — когда и как завершится страшная схватка, чем завершится трагический мотив.

«Гадибук» возник на вулкане трагической коллизии в судьбе и творчестве Вахтангова, а внутри «Гадибука» — вот эта сцена — бунт невесты в толпе нищих — была как раз вершиной развивающихся событий.

Наступление на зал разъяренных нищих в глазах некоторых критиков выглядело непонятным и жутким преувеличением. «Сколько “шаманства, напряженности” вогнал он в свою постановку», — восклицали они. Один из них тосковал по «нормальному театру», его не устраивал вахтанговский максимализм.

Вместе с тем критика признавала, что несмотря на мощную заряженность и известную долю «шаманства», в спектакле отсутствовала традиционная «оперная» приподнятость. Темперамент Вахтангова характерен закрытостью и насыщенностью. Не было классических завываний. Была театральность «каждого дня», приближающая «актера к любому герою любого века и делающая напряжение совершенно естественным и понятным»[[438]](#footnote-439).

Другие театры не могли решиться на такую взвихренную, незнакомо рвущуюся и далеко идущую темпераментность, на столь жесткий массивный замысел, отлитый будто из металла, на такие яростные вскрики и внезапно наступавшую тишину.

На сумрачно сером фоне видны были серебристые всплески страстей, а строенные декорации не имели ни неба, ни воздуха, все задыхались в застывших и тесных домах, и дворах, здесь жили, страдали.

Вахтангов открывал природу новой зарождавшейся героической трагедии, он, чувствуя каменность мертвого мира, смог {541} найти и самого нового трагического героя, вступившего в схватку самоотверженно, на высоте подвига. В новых исторических условиях вновь проявлялась вечная коллизия трагедии, коллизия противоречиво двойственная, она «затягивала» зрителей трагического действа в свою частную, выдуманную ситуацию, а в то же время как бы возвышала их до уровня высших потенций духа. Герой умирал, зритель оставался жить, попадая в положение высшего судьи, которому даны способность и право судить непосредственно действующих лиц, как представителей всего человеческого рода. А каждая такая трагедия социальна, она отдельного человека ставит перед лицом всех и заставляет его действовать от имени общества. Вахтангов демонстрирует умение вести, развивать трагический конфликт на грани взаимоуничтожения противоборствующих сил, он знает глубину пропасти, вот‑вот должна наступить трагическая развязка.

С трагическим в искусстве Вахтангова связана была проблема воспитания нового актера. Если кратко определить перемены в режиссерско-педагогической деятельности, то можно сказать, что Вахтангов начинает разрушать прежние рамки замкнутого психологизма. Диалектика между малым и большими кругами внимания обострена. Пусть «малая сцена», но она стоит на семи ветрах, она продувается, она сквозная, через нее проходят миллионы, мчат толпы.

Вахтангов видит, как в общий круг вступают люди из разных классов, сословий, переплетаются судьбы, национальности, различные темпераменты — и происходит взрыв, на гребне яростных столкновений рождается новый актер. В Мансуровскую студию вливаются новые коллективы. Одновременно растет и само число студий, Вахтангов — в Первой и Второй студиях МХТ, в Мансуровской, Армянской, студии «Габима», студии А. О. Гунста, Шаляпинской, Мамоновской, в киностудии, в Народном театре, в Пролеткульте, в Художественном театре. Всюду его ждут, ревнуют.

В студиях появляются новые люди.

В «Принцессе Турандот» рабыню Адельму играет студийка А. А. Орочко. Красавица Адельма недвижно плывет в таинственно-голубоватом свете, закутавшись в черный плащ. Она безответно любит принца Калафа, и готова бежать с ним из дворца надменной Турандот. Она взывает к мести с горькой, искренней страстностью.

В Адельме — Орочко был внутренний огонь вахтанговской школы игры, который не вырывался наружу, но клокотал в броне сдержанности. У нее был голос низкий, исполненный драматических тонов.

Но трагедия игралась светлая. Признавшись в любви, готовая к побегу, она вместе с тем неуверенно поднимала руки в {542} широких, свисающих почти до пола, рукавах, приникая к Калафу и принимая позу искренне страдающей героини.

Никто в зале не лил слезы, но верил слезам Адельмы. Все понимали горе ребенка, потерявшего куклу, хотя не могли принять это горе за действительное, взрослое. Серьезная Адельма воспринималась и сочувственно и несерьезно.

Образ ее был высшей эмоциональной точкой, в нем выражалась и природа вахтанговского принципа — плакать «разнастоящими» слезами и нести их «на рампу», то есть плакать сквозь иронически доброе «остранение», сохраняя чувство юмора как мировоззрения. Но субъективно Орочко должна была страдать искренне, в ней и говорила русская страстность, максимализм эмоций, по которому позже тосковал М. А. Чехов за границей, размышляя над природой игры советских актеров.

Важно взрыхлить в актере разнообразные эмоции, необходимые для работы в новых условиях, — Вахтангов «подтягивал» весь психофизический аппарат актера к грани, за которой открывались возможности установления новых связей актера и среды. Актер должен быть готов к неожиданности. Вахтанговскому актеру необходимо было непроизвольное чувство, возникавшее каждый раз заново и в данных обстоятельствах. Импровизационность самочувствия необходима была как раз тогда, когда исполнитель вступал в более активные отношения с новой средой, вынужденный как воин быстро оценивать боевую обстановку. А темперамент должен загораться от сущности происходящего на сцене.

Новый трагический спектакль, жанр которого стал оформляться в творчестве Вахтангова в 20‑м и 21‑м году, потребовал темперамента «от сущности». Вахтангов предполагал различные способы нахождения такого темперамента. Один из них следующий: с самого начала репетиционного процесса от актера уже требовалась последняя, предельная форма образа, активно переживавшаяся актером. «Все сразу, и ритм, и пластика, и темперамент, и внутренняя линия, *сразу* — *спектакль*, возможный в данной стадии работы. От этого требования — невольный творческий подъем и доведение максимума, возможного в данности. Ни одного повторения на всех продолжающихся репетициях… Работа с мучениями, до слез — “поплачьте, авось, и заиграете…” Темперамент от слез, от злобы, от восторга, от экстаза — темперамент от биения пульса, должен быть влит в каждую фразу роли, “опустите слова в кровь вашу”»[[439]](#footnote-440).

Но поверка разумом, поправка на мысль, на обстоятельства — также входит в понятие «темперамент от сущности». Вахтангов останавливает «понесшегося актера» — «стоп», — рассказывает Орочко, вспоминая восклицания Вахтангова на репетиции, {543} «куда понеслись?», «где рисунок?», «сначала», и «надевалась узда, актер научался вливать кипенье души в любые рамки»[[440]](#footnote-441). Орочко ищет более точного определения для интерпретации Вахтанговым системы переживания и она называет ее «системой возбуждения». В Евгении Вахтангове прежде всего Орочко видит даже не переживание, а экстазность, фанатизм, потрясение.

Так формируется актер для возникающего на заре советского театра варианта трагического жанра в принципах школы Вахтангова.

… Борение «мира живого» и «мира мертвого» устремлено к завершающему финалу.

Предсмертная экспериментальная работа Вахтангова — в пьесе Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил» (1922) — стала своеобразным постскриптумом к письму жизни Вахтангова. В ней же и причудливый парафраз «Эрика XIV», и «Принцессы Турандот», и «Росмерсхольма». Вновь мрачная громада средневекового собора. В трехмерных декорациях бегут, пересекаясь, лестничные сумрачные марши. Актеры во фраках, актрисы в бальных платьях. Отдельные штрихи в костюмах — меч, щит, корона. Зеленые и красные парики. Странно подсвеченные лица, диковато подведенные глаза. Парадоксальная логика красок, движений, чувств. И тема — несовместимость художника и властителя в одном лице.

В письмах к Н. Н. Бромлей Вахтангов высказывает мысли о современной трагедии: его волнует трагический фарс о великом ваятеле, предавшем самого себя. Мотив освобождения художника — один из существенных для Вахтангова, и толкуется он как мотив освобождения личности от пут деспотизма, мещанства, религиозной и всякой другой догматической ограниченности.

Среди «ограниченностей» человека Вахтангов замечает существенное — одиночество человека. Однако здесь Вахтангов стремится найти оправдание в обстоятельствах, причем исторических. Некоторые представления его наивны. Но наивность — не преграда для трагического. Представление о большевиках: «большевики, — полагает Вахтангов, — тем и прекрасны, что они одиноки, что их не понимают»[[441]](#footnote-442). Это Вахтангов пока еще не вышел из своего раннего трагического героя, из Росмера, ведь Росмер мужественный одиночка, максималист, борец за счастье людей, он «большевик», он умирает, не достигнув цели, но он, подчеркивает Вахтангов, тем прекрасен, что уже осуществлял свою цель.

{544} Вахтангов борется не только с миром мертвых, но и с теми живыми, кто «двумирен», то есть будучи живым, все же слаб, «заражен мертвечиной», не способен бороться. Наблюдая вахтанговского героя на площадке, критика замечает, что раздвоенные гибнут прежде всего, а Вахтангову нужен кто-то, кто бы смог осуществить задуманное до конца.

Таким двумирным героем был и Эрик, он пытается противостоять злобе и силе, но оказывается лишь слабым и ненадежным пунктиром человечности.

И напротив, в самом мертвом мире буйствовали импульсы, занесенные из мира живого — свидетельством тому был образ вдовствующей королевы в «Эрике XIV», сыгранной Серафимой Бирман.

Подобная летучей мыши, вдовствующая королева серой тенью внезапно отделяется от стен, чтобы так же внезапно врасти в них, исчезнуть, испариться. Она появляется и тут, и там, в шорохе, в настороженности, внезапно, бесшумно скользит одинокой фигурой.

Обычно в театральной литературе отмечается пластичность актрисы, образная символика ее игры, но при этом из описаний исчезает насыщенность внутренней жизни образа. Между тем Бирман, вспоминая о роли, не может освободиться от волнующих сопереживаний с королевой. «Я помню, — пишет актриса, — “мое” неподвижное лицо, помню, как неохотно шевелились “мои” злые губы, слышу звук “моего” ледяного голоса…»[[442]](#footnote-443).

Королева, наполненная до краев величием, ощущением сана, аристократизма, вынуждена склоняться перед безумцем в короне, униженно просит отменить казнь родных. А вместе с тем она живет гордой надеждой покарать Эрика. Она убеждена в справедливости возмездия.

В финале она разражается застывшими воплями, уплывающими в глубину сцены.

Такими же угрожающими каменными изваяниями, в которых тоже протекает «жизнь», совершаются какие-то события, выглядят участники народных сцен. Народ здесь не представлен в истинной своей сущности, это толпа, подавляемая морально в течение веков, толпа, утерявшая, быть может, и связь-то с тем, чем могла быть, — народом. Эти тревожные фигуры появляются в спектакле внезапно, точно они ждали своего выхода весь спектакль и вот в назначенный час вышли, чтобы разрешить конфликт, но толпа ничем не может помочь Эрику, она враждебна, и Эрику она отвратительна в своей угрюмой тревоге. И здесь тоже, в этих взглядах, остро сверкнувших из-под широких шляп, прорывается темперамент социального режиссера.

{545} Эрик прогоняет толпу и рассказывает Иерану, что разослал бумаги во все концы, дарующие прощение аристократам-бунтовщикам. Иеран поражен, он падает в кресло. Он сломлен, уничтожен новым безрассудством Эрика, ведь только что Иеран добился от суда официального признания виновности заговорщиков, казненных Эриком. Эрик вздрагивает, пытается отдать какое-то приказание, машинально вздымает вверх указательный палец, а в эту секунду Эрика теснят уже другие, скученные и бессильные мысли. Эрика охватывает вновь всегда караулящее рядом безумие.

Словно крысы, в панике бегут из дворца серые тени придворных.

Вахтангов вручает Эрику пузырек с ядом. Черта безысходности еще более тем самым подчеркнута. Ведь у Стриндберга о пузырьке с ядом ничего нет, короля где-то арестовывают восставшие аристократы. Здесь опять Вахтангов жесток и последователен.

Дворец окончательно пустеет.

После затемнения вновь возникает на сцене одинокий трон; вокруг него в беспорядке разбросаны детские игрушки. Валяется и бедная Бледнолицая…

Мы рассказываем о финалах его трагических спектаклей, но сама смерть Вахтангова — последний акт трагедии воли, трагедии борьбы. Вахтангов остро ощущал трагические противоречия своего времени и нашел в себе силы подняться к героическому преодолению смерти. Умирал трагический герой, оставался Вахтангов. Вот так завершался и его трагический спектакль «Гадибук». В третьем акте внутренний ритм был как прежде напряженным, шла глухая борьба с тяжелым душным миром.

Из сценической рамы выпирал покрытый белой скатертью стол, словно пририсованный к плоскому фону. Стол был наклонен к зрителю под углом в 30 градусов.

В дальнем конце стола сидит крошечный цадик, он со своей длинной серебряной бородой, казалось, рассыпается от старости.

Натана Альтмана в «Гадибуке» сравнивали с Марком Шагалом — в первом акте, с Франциском Гоей — во втором, а третий акт можно было уподобить итальянской живописи раннего Возрождения, с ее кажущимися нарочито примитивными формулами композиции, с еще сильным влиянием иконописи.

В третьем акте есть сходство с «Тайной вечерей» Леонардо да Винчи.

Во всяком случае цадик во главе стола и хасиды в живописных позах, скомпонованные в единую целостность, и суживающийся {546} стол, помещенный наклонно к зрителю, вызывают такие ассоциации.

Цадика играли два исполнителя. Первый — Н. Л. Цемах, основатель и руководитель студии «Габима». Его цадик верил в себя, как в посвященного, таинственная магия становилась сущностью созданного Цемахом образа. Другой исполнитель — Д. Варди — играл слабого и доброго маленького старичка (а у Цемаха — трагический излом бровей!). Старик у Варди не верит в свое святое происхождение, но верит в то, что святость поддержит в трудный час людей, сплотит и даже спасет их. Поэтому он исключительно старателен.

Он идет со священной книгой в руках «торжественно и лично заинтересованно в одну и ту же секунду», в нем есть умильность, влюбленность, благоговение, доходящее до выспренности. Хасиды протягивают к цадику руки, их глаза наполняются экстазом, руки тянутся все выше, пение становится патетичнее.

Начинается изгнание дибука из Леи. Заклинают девушку, само целомудрие, ведь в нее вселилась мистическая сила любви — к единственно избранному, умершему, голосом которого она заговорила.

Лея стоит у рампы, опираясь руками на стол, находящийся позади нее. У Леи длинная коса, темная, спадающая почти до земли. Взгляд в себя. Цадик привстает и начинает свои заклинания. Хасиды застыли.

Все наполняется двойственностью. Окружающие и не доверяют возможности сверхъестественного, и ожидают его. Цадик приказывает духу уйти… судорога пробегает по лицу Леи. Окружающие сменили кривые позы, остро вперили взгляды в происходящее, голос цадика взвинчивается, дрожит.

Лея, вся ее фигура, выражение лица вдруг обретают особую графическую определенность, словно мужская воля выпрямляет ее. И слышится вдруг низкий, грудной голос, в ней заговорил дибук Ханана. Лея говорит в низких регистрах, стоны вырываются из нее. Дух рассказывает о прекрасной любви к Лее, о поисках истины. В выражении лица Леи появляется что-то незнакомое для окружающих. Это какая-то немыслимая твердость духа и страдание одновременно. Глаза широко открыты и как будто неподвижны. Губы исторгают вековой, непонятный и странно волнующий речитатив. Ее речь нарастает как бы угрозой. Но вот речитатив переходит в протяжную песнь. Она дышит свободой, вольный человек идет по бескрайним просторам.

И тогда вновь вступает в свои права голос цадика, только теперь в нем еще больше приказательности. Вновь и вновь он настойчиво приказывает: «Дибук! Уйди!» Ослабевшая, обессилевшая Лея сдается. Ее укладывают на скамью у стола. Цадик {547} очерчивает на полу жезлом круг. Все уходят. Лея остается одна. Она медленно поднимается со скамьи, говорит в два голоса: голоса Леи и Ханана пересекаются, ведут диалог, наконец, со словами «Иду к тебе, мой жених!», с лицом, искаженным болью, с мучительным усилием перешагивает символическую черту круга и падает замертво.

Ее фигура в белом платье распластывается на полу. Прохожий скорбно склоняется над телом Леи, покрывает ее черным покрывалом (как прежде, в первом акте, — Ханана!). Это сдержанное, трагическое движение, завершающее строгий образ Прохожего — провидца-мудреца, олицетворяющего народную совесть. А с улицы внезапно врывается бравурный марш, это местечковый красавец Менаше — богатый жених Леи — уверенно идет навстречу к невесте. «Поздно», — коротко бросает Прохожий… Наступает мрак. Кажется, что пахнет стеарином, тающими свечами. Вновь возникает мелодия, которой начинался спектакль: «Отчего, отчего тянется душа от высот к безднам, от падения к вознесению…»

Критик М. Загорский был недоволен этой концовкой. Казалось, спектакль должен был закончиться на торжественно светлой ноте соединения душ влюбленных, обретения ими свободы. Лея мертва, но любовь торжествует. Однако Вахтангов заставляет Лею умирать мучительно. Лея умирает как несчастная обыкновенная девушка, задушенная в смрадном, безысходном кругу. Вновь Вахтангов поступил жестоко, собственно, добавим мы — как истинный реалист.

«То, что совершил Вахтангов по отношению к этому финальному куску пьесы — поистине чудовищно и невероятно, — пишет с удивлением Загорский. — Так кончать “Гадибука” — это почти самоубийство. Этого *нет в пьесе* (выделено Загорским. — *Ю. С.‑Н.*)… Каким же образом, какая злая рука и какое чудовищное непонимание, извратили этот чудесный аккорд и вместо торжествующей, просветленной, уходящей Леи, дали какую-то несчастную девушку»… И Загорский требует срочной переделки финала[[443]](#footnote-444).

Но умирающий Вахтангов был здесь самим собой. Голубое счастье сладких песнопений, соединивших сердца, «чудесный финальный аккорд» — его не соблазняли. Как и в предыдущих спектаклях, он и здесь предпочел финал жестокий, бьющий наотмашь правдой. Легенда была переосмыслена трагически. Сильно и резко он завершил свой мглистый, тяжелый «Гадибук». В гибели влюбленных было торжество именно трагедийного финала, не благополучие, а обретенное возрождение истины, правды о мире. И именно потому, что правда была возвращена — {548} идея верности, сковавшая вместе одной цепью влюбленных даже в их гибели, поколебала устои мертвого мира. Оставался мир мертвецов, косная, отстоявшаяся неподвижность… Но Ханан и Лея «осуществлялись» (как Ребекка и Росмер!). Их любовь гибнет… Но она пелась, светила, она разрушала глыбы.

— К концу своих дней, — вспоминаем еще раз слова С. В. Гиацинтовой, — он стал каким-то «философом», в нем было что-то героическое.

Вспоминают о небывалом душевном состоянии Евгения Вахтангова в последние два года перед прощанием с жизнью. Непрерывность озарений. Он писал в своем дневнике, что ему подвластно как художнику все. Такое легкое дыхание таланта.

В преодолении трагической ситуации ему помогало «игровое начало» — как неотъемлемая, органическая часть праздника победившего народа. Способом игры в жизни и подчеркнутости игры на сцене Вахтангов постоянно выражал свое отношение, получал новую информацию о мире, людях, обменивался с ними настроениями, столь необходимыми для каждого художника. Разыгрывал друзей, стараясь вовлечь их в общий круг, разрывал замкнутость, быстро и легко расширяя круг внимания. Он как бы удваивал свою жизнь в форме игры. Игра была светлым началом, она поднимала художника над страшными противоречиями и помогала их разрешать, она воплощала в себе свободу физических и духовных сил, утверждала бескорыстное отношение человека к миру.

Его трагические спектакли, конечно, не были игрой, они были фанатически серьезны, жизненны, но в них необходимо присутствовал элемент игрового начала. При этом вахтанговский игровой момент открывался экспрессивно, подчеркнуто, пробуждая особенно активно воображение воспринимающего, сдвигая его восприятие с обычной и привычной позиции, переводя язык реальной жизни на особый язык художественных форм и заставляя тем самым зрителя глубоко чувствовать праздник искусства, праздник революции. Это сближало эстетику Вахтангова с философией народного театра, где налицо и физическая включенность зрителей в представление, и стремление к прямому контакту с залом (вопреки «четвертой стене»), и отсутствие детальной разработки характеров во имя обобщенности типов, и присутствие определенной символической схемы отношений персонажей или масок, и откровенный отказ творца выдавать происходящее за реальную жизнь. Игра помогала лепить форму, втягивать зрителей в действие, заново открывать для искусства такие понятия, как ритм, атмосфера, темперамент актеров. Зрители «переносились» то в душный, {549} узкий круг происходящего на сцене, то вырывались на песенный открытый простор, то как бы соучаствовали в страданиях Эрика, истязаниях Леи, задыхались среди страшного месива нищих, проходили под сводами таинственного и пугающего замка Росмерсхольма, с его следящими за новыми людьми глазами «предков».

Игра определяла и взаимоотношения режиссера и пьесы. В основе спектакля оказывалась уже не столько пьеса, сколько своеобразная легенда режиссера, то есть странный, причудливый вымысел, по-своему, и очень вольно, пересказывающий пьесу, вместе с тем проникающий в ее сокровенную тайну.

Вахтанговская игра помогала подняться над мучительной физической болью, прозреть духом, догадаться, уникальным чутьем заглянуть в глубинный смысл происходящего и вглядеться далеко вперед.

Там, впереди, Вахтангов чувствовал коллизии, опережающе открывал их своим современникам.

Вахтангов творил в кризисный момент истории, когда подвергались переоценке некоторые непреложные прежде истины, ценности «мертвого мира» низвергались, а человеком овладевал героический и одновременно саркастический дух. Мертвый мир обнажал себя мрачно, а новое билось в радости, надеждах, противоречиях.

В своей концепции (речь идет не о теоретической работе, таковой у Вахтангова не было, а о концепции самого творчества) Вахтангов не остановился на трагедии «разорванного сознания». Трагический спектакль его был напоен поисками волевых, героических решений, их ему подсказывала революция, он был чуток к ней. Он увидел противоречивость «современного сознания». Так возник «Эрик XIV». Более того, Вахтангов постиг (и часто игровым способом) саму изощренность человека, его психологию, рожденную сложностью переходного времени. Но он далеко ушел от трагедии безволия, слабости, ему было неинтересно видеть замирение, ведь еще до прихода в театр он был «заражен бунтарским революционным пафосом», у него «был по-настоящему трезвый, аналитический, критический, язвительный ум»[[444]](#footnote-445).

Да, Вахтангов был революционным режиссером. Он и не скрывал своего желания быть *признанным* революционным художником, здесь уместно привести малоизвестное высказывание Вахтангова, адресованное им Луначарскому: «Мне было жаль, — пишет Вахтангов, — что Анатолию Васильевичу так и не удастся оценить значения этого спектакля (речь идет об “Эрике XIV”. — *Ю. С.‑Н*.). Безо всяких революционных слов из {550} банальнейших патриотических фраз, я, шутя, сделал революционное зрелище!»[[445]](#footnote-446)

Прошло мимо театроведческих работ и другое значительное обстоятельство в жизни Вахтангова: перед открытием Третьей студии на Арбате «Чудом святого Антония» Вахтангов позвонил в Кремль. Это был звонок к Мечиславу Юльевичу Козловскому, имя которого вовсе не упоминается ни в одном из сборников материалов в Вахтангове. Видный деятель большевистской партии, соратник Владимира Ильича Ленина по парижской эмиграции, Козловский занимал ответственные посты после победы Октября, например Председателя Малого Совнаркома. С ним Вахтангов находился в родстве: жена Козловского Софья Богратионовна была родной сестрой Вахтангова. «Вам этот остро политический спектакль обязательно понравится. В нем клеймим буржуа!». Мы не имеем дополнительного подтверждения того, что именно эти слова произнес Вахтангов в телефонном разговоре («клеймим буржуа!»), однако достоверно выяснено, что Козловский и Софья Вахтангова были на спектакле, доставившем им огромное удовольствие.

Легенду, одно время имевшую хождение, о том, что Вахтангов был далек от политики, следует отбросить. Более того, трагический спектакль Вахтангова не был отвлечен от революционных событий, он был связан с ними самым прямым путем.

Вахтангов соединял зоркость политика-реалиста и романтическое чувство жизни. Социальный темперамент режиссера, принявшего так близко революцию, позволил ему подняться выше, стать поэтом театра, Блоком сцены.

Мертвый мир он умел представлять смешным, и тогда этот вахтанговский буфф представал в иронически игровой (также не лишенной трагикомического начала) «Принцессе Турандот». Но Вахтангову было также в высшей степени дано почувствовать, как мертвый мир засылает «своих» в мир живой и какие битвы еще предстоят, и как незыблемость Пошлости, вползающей в новое время, оборачивается гибелью героя, который надеялся и уже «осуществлял».

Вахтангову удалось почувствовать секрет странного завораживающего обаяния новой личности. Эта личность не желала оставаться в плоской обыденности, она созидала новый творческий, игровой мир духовности.

От улицы мятежной, которая стучалась в двери театра, шел Вахтангов к своей мистерии — спектаклям трагического предела. В словосочетании «праздник революции» он почувствовал не только праздник, но и революцию, мятежный дух народа, трагические столкновения двух миров.

## **{****551}** Г. А. Товстоногов Открытие Вахтангова

Евгения Вахтангова, которого я никогда не видел и видеть, разумеется, не мог, я тем не менее считаю одним из своих учителей. Почему? Особенности методологии К. С. Станиславского открылись для меня в значительной мере благодаря Вахтангову: он своим творчеством, одним только своим спектаклем «объяснил» мне смысл и существо великого учения, а главное — его перспективы.

Я бы сказал так: Станиславский был и остается для меня Великим Учителем, Вахтангов — Великим Педагогом.

История их взаимоотношений является для нас и поныне замечательным уроком — творческим, нравственным, этическим. Это поистине уникальный случай в истории нашего театра, когда ученик не только проявился в полную силу возможностей рядом со своим учителем, но в известной степени и определил его в понимании существа «системы», а, может быть, и натолкнул собственными режиссерскими, актерскими и педагогическими исканиями на некоторые выводы, к которым Станиславский пришел позднее в своей практике и теории. Вахтангов никогда не относился к методологическим открытиям своего учителя как к готовым рецептам. Его собственные творческие опыты не повторяли учение Станиславского, а продолжали его.

Из множества направлений, по которым теоретики могут вести исследование огромнейшего в истории советского сценического искусства явления, которое называется «театр Вахтангова», я хочу выделить две проблемы, с моей точки зрения, определяющие для понимания художественной системы любого режиссера: проблема взаимоотношений со зрителем и особенности актерской программы.

Я увидел «Принцессу Турандот» в 1933 году. К тому времени я уже был правоверным мхатовцем и, должен признаться, произошло это совершенно неожиданно для меня самого. Я приехал в Москву, чтобы поступить в ГИТИС. Увлеченный театральными новациями, «левыми» идеями, я пошел в Художественный театр скорее по обязанности, для расширения кругозора, считая, подобно многим моим сверстникам, что МХАТ — театр прошлого, что учение Станиславского принадлежит вчерашнему дню искусства и с современными театральными идеями и течениями никак не соприкасается. (К сожалению, должен заметить, что инерция нигилистического отношения к Станиславскому оказалась слишком живучей и через полвека после того, как я сам поступал в институт, я все еще узнаю в суждениях сегодняшних абитуриентов мои тогдашние {552} мысли). Однако первый же спектакль, который я увидел на сцене Художественного театра, — а это были «Дни Турбиных» М. Булгакова, — ошеломил меня настолько, что перевернул все мои представления об искусстве и заставил сразу и навсегда отречься от казавшихся твердыми «убеждений». Как каждый поэт, достигая зрелости, вдруг, точно громом пораженный, обнаруживает свое родство с Пушкиным, так и я в тот давний вечер открыл для себя Станиславского и понял, что выше этого искусства нет в театре ничего.

Под влиянием этого потрясающего открытия я и пошел на «Принцессу Турандот». Я попал на юбилейное представление (вероятно, посвященное 50‑летию со дня рождения Вахтангова); в спектакле были заняты Ц. Мансурова, Б. Щукин, Р. Симонов, А. Орочко, то есть я увидел всех тех, кто участвовал в создании последнего в жизни их учителя спектакля, кто работал непосредственно с Вахтанговым. Они, естественно, стремились наиболее точно передать дух его исканий, требований к ним, первым исполнителям и сотворцам «Турандот», которая, как мы знаем из воспоминаний и документов, рождалась в обстановке совместных импровизационных проб.

И тут я пережил еще одно потрясение. Спектакль Вахтангова на всю жизнь остался для меня не только мерилом художественной целостности и гармоничной завершенности, но и источником театральных идей, которые расширяли горизонт представления о сценическом искусстве и о способах воспроизведения «жизни человеческого духа» в новых, внебытовых параметрах, не нарушая при этом законов, открытых Станиславским, на основе его же методологии.

«Принцесса Турандот» — практический протест Вахтангова против подавления театральности. «Пусть умрет натурализм в театре!», «Теперь настало время вернуть театр в театр» — такого рода высказывания мы встречаем в его статьях, записках, дневниках, беседах с учениками постоянно. Проблема формы, «гармонирующей с содержанием», проблема театральности («В театре все должно быть театрально», «Средства должны быть театральны», и т. п.) волновала его чрезвычайно.

Режиссерские и педагогические уроки Вахтангова в Третьей студии были продолжением тех исканий, которые он начал еще в Первой, где, органически освоив «систему Станиславского», он открыл себя и как педагог, и как режиссер. В «Эрике XIV», где у него был великий партнер Михаил Чехов, они совершали свои эксперименты в русле открытий своего учителя и вместе с тем в своеобразной творческой полемике с эстетикой основной труппы художественников. Глубина раскрытия «жизни человеческого духа» была сопряжена у них, двух гениальных учеников Станиславского, с поисками яркой, острой, неожиданной формы выражения.

{553} В собственных студиях и в «Габиме» Вахтангов пошел еще дальше, он попытался вместе со своими учениками в условных жанрах — сказки, мистерии, трагикомедии — сделать то, что Станиславский делал в произведениях психологических. Особенные надежды возлагал он на Третью студию, ибо в «Габиме», по его собственному признанию, актеры были слабее. Он был переполнен новыми идеями и торопился их осуществить. «Мне чудятся новые театральные перспективы», — писал он Серафиме Бирман, видя первоочередную задачу в том, чтобы «обновить старый репертуар новыми формами, новыми принципами театральной игры».

Каким образом реализовал он эту свою художественную программу?

Прежде всего через изменение характера взаимоотношений между сценой и залом.

В послереволюционные годы Вахтангов особенно активно искал пути к новому зрителю и постоянно напоминал ученикам, что «искусство не должно быть оторвано от народа», что «искусство должно идти навстречу народной душе», что «художник — кристаллизатор и завершитель символов, до него хранившихся в искусстве народном» и т. п. Это и определило направление его творческих поисков — Вахтангов возвращал театр к его народным истокам. Исходя из изначально игровой природы искусства, он вовлекал зрителя в игру, происходящую на сцене. Не утверждаю, что никто до него этого не делал. Делали. Такой вид сценического представления был известен не только до Вахтангова, но и до Гоцци с его «комедией дель арте», приемы которой и были использованы в «Принцессе Турандот». Но с момента возникновения МХАТа никто не соотносил подобного рода зрелища с «системой Станиславского».

В этом театре незыблемым и во многом определяющим его эстетику элементом была так называемая «четвертая стена» между актером и зрителем, которому отводилась здесь роль совершенно особенная — он не участвовал непосредственно в игровом процессе, а сопереживал жизни, что шла по ту сторону рампы и была похожа на его собственную. Зеркало сцены было поставлено под прямым углом к действительности, и зрители видели в его отражении себя. Такой способ воспроизведения реальности составлял обаяние искусства Художественного театра, а адекватность сценического процесса жизненному определяла силу его эмоционального воздействия. От потрясения этой подлинностью и рождалось великое чудо душевных контактов между людьми на сцене и в зале.

Сейчас родился новый термин — «эффект присутствия», он наиболее точно формулирует природу того контакта, который возникал на спектаклях Художественного театра. А контакт — это не только чувство душевной связи актера и зрителя, это {554} еще и чувство дистанции между ними. Не дальше и не ближе! Столько, сколько требует театр, автор, время. На лучших мхатовских спектаклях зрители активно сопереживали процессам, происходящим на сцене, но чувство дистанции определялось наличием «четвертой стены» — полное и безусловное проживание актерами своих ролей происходило за этой невидимой, но прочной преградой, и в жизнь по другую сторону рампы зрители не допускались. Вместе с тем, когда я смотрел «Дни Турбиных» (а я их видел одиннадцать раз) или позднее «Три сестры» в постановке Вл. И. Немировича-Данченко, я каждый раз вместе со всем залом начинал активно жить одной жизнью с теми, кто был на сцене. Это был действительно «эффект присутствия».

Сравнивая характер взаимоотношений сцены и зала у Вс. Мейерхольда и К. С. Станиславского, Вахтангов говорил, что первый создавал «такое зрелище, в котором зритель ни на секунду не забывает, что он находится в театре»; а второй добивался, «чтобы зритель забыл, что он в театре». В этом «забыл» — один из главных законов театра переживания.

Грандиозный эффект чеховских и горьковских спектаклей неизбежно связывал саму «систему» Станиславского только с искусством психологическим, и принцип «четвертой стены» воспринимался как одно из главных открытий нового театра и нового учения.

Вахтангов разрушил «четвертую стену».

Однако, отвергнув в этом звене поисков принцип Станиславского, он не пошел и за Мейерхольдом. Он искал особую природу контакта и нашел ее в том, что его спектакль «забирает зрителя в среду актеров», то есть делает зрителя участником игры, которую ведут актеры.

Режиссер заявлял этот прием с самого начала — с парада исполнителей: они обращались непосредственно в зал, а потом готовились на глазах у зрителей к представлению, причем приспосабливали для своего преображения в персонажей сказки Гоцци все, что оказывалось под рукой, порой самые неподходящие предметы. Как в детской игре, полотенце становилось бородой Тимура или чалмой на голове Бараха, вязальные спицы — украшением женской прически, ленты — усами и бородами мудрецов, а плетеная тарелка — кокетливой шляпкой.

Но главным связующим звеном между сценой и залом были четыре маски — они то комментировали события сказки Гоцци, то сами участвовали в них, то, выключившись из предлагаемых обстоятельств пьесы, разговаривали со зрителями на темы современной жизни, обсуждали политические и театральные события (почему Вахтангов и считал необходимым каждый сезон обновлять «Турандот» в зависимости от происшедших в жизни перемен). Маски вели весь спектакль, придавали ему совершенно {555} особенную атмосферу праздничного «действа», поддерживали его ритм, эмоциональный «градус», активизируя зрителя и вовлекая его в сценическую игру.

Что же в этом нового? — вправе спросить вы. Театр представления существовал и до театра переживания, существует и сейчас. В чем же заключалось открытие Вахтангова? А в том, что *по внешним признакам, по характеру общения с залом* — *без «четвертой стены»* — *это был действительно театр представления, но актеры существовали в спектакле по законам театра переживания, в способе игры методология Станиславского нигде не была нарушена*.

Поскольку я считаю эту парадоксальную новизну принципиальной особенностью творческого метода Вахтангова, его актерской программы, то остановлюсь на ней подробнее.

Всякий большой художник начинается с прекрасного непокорства общепринятому, с независимого отношения ко всему созданному до него, с неподвластности канонам, ограничивающим свободу фантазии, и способности видеть то или иное явление в безграничности возможностей и путей его продолжения и развития. При огромной, просто благоговейной любви к Станиславскому, преданности ему, истинной вере в уникальность сделанного им открытия и единственность для русского театра предложенной им методологии, Вахтангов одним из первых увидел также и ограниченность применения «системы» в спектаклях Художественного театра, сделанных в эстетике искусства психологического и бытового, выражающего жизнь «в формах самой жизни».

И Вахтангов, единственный из учеников и последователей Станиславского, впервые в истории нашего театра осуществил блистательный опыт «разъятия» учения Станиславского и эстетики Художественного театра. Отделил Станиславского — создателя конкретного коллектива, с рождением которого началась новая эра в истории сценического искусства и который принадлежал определенному периоду жизни России и определенной эстетике, от Станиславского — создателя универсальной методологии, которая принадлежит всем временам и всем театральным художникам, к какому бы направлению они ни принадлежали, потому что сама по себе методология, как математика или грамматика, не выражает ни эпохи, ни идеологии, ни эстетической позиции. Как одни и те же формулы служат для расчетов орудий мирного труда и оружия массового уничтожения людей, как одни и те же законы грамматики необходимы великому поэту и автору научного трактата, так и законы актерского творчества, открытые и сформулированные Станиславским, приложимы к произведению любой идейной направленности и жанровой природы. Я видел за рубежом абсурдистские спектакли, в которых актеры играли абсолютно «по системе», и я видел сколько {556} угодно внешне достоверных решений, где преобладали штампы, с которыми Станиславский всю жизнь боролся.

И первым это объективное значение и универсальность великого учения понял и доказал на практике Вахтангов.

Суть «системы» заключается в том, что Станиславский создал методологию приведения актера к органическому существованию в образе, пробуждения сознательными средствами актерского подсознания, подведения исполнителя к тому порогу, когда его собственная природа начинает откликаться на предлагаемые обстоятельства, диктуя иногда совершенно неожиданную логику поведения, которую невозможно предугадать в процессе анализа. Это означает, что актер проник в самую суть характера, что поступки персонажа стали его собственными, и он вступил в высшую фазу пути к образу — подошел к тому, что мы называем внутренним перевоплощением, Смысл методологии Станиславского — в подведении актера к этому трудно уловимому порой моменту перехода в новое «человеческое качество», когда он — как мы привыкли говорить — становится другим человеком, живущим и действующим по иным, нежели сам исполнитель, законам.

Пользуясь этой методологией, сам Станиславский, и как актер и как режиссер, создавал разнообразнейшие характеры и типы, не только по внутренней сути, но и по форме сценического выражения. Качество условности в каждом образе, в каждом спектакле было у него другое, в зависимости от «природы чувств» данного произведения, от его жанрового решения. Однако методики подведения исполнителя к нужной «природе чувств», к тому единственно необходимому в каждом данном спектакле сопряжению сценического существования актера с драматургическим материалом, с авторским взглядом на события, им отраженные, — такой методики Станиславский не создал. Может быть, не успел, а может быть, считал это само собой разумеющимся, поскольку сам он в своих актерских и режиссерских работах нужную «природу чувств» всегда постигал и ее добивался. В самом деле, Станиславский — Астров в чеховском «Дяде Ване» и Станиславский — Крутицкий в комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты»; Москвин — царь Федор Иоаннович в трагедии А. Толстого и Москвин — Хлынов в «Горячем сердце» Островского; Качалов — Тузенбах в «Трех сестрах» Чехова и Качалов — Барон в горьковском «На дне» — не просто разные характеры, а разные способы сценического существования. Гениальный режиссер, Станиславский ощущал «природу чувств» произведения и задавал ее актерам на репетициях, фантазировал вместе с ними в той логике, которой требовала правда данного спектакля, ибо нет универсальной, годной на все случаи жизни логики, а есть нужная в этом произведении и не годящаяся для другого.

{557} Практически Станиславский этого всегда добивался, но теоретических обобщений на этот счет не оставил, как не оставил и методологии подведения актера к нужной «природе чувств» в спектаклях, сделанных в иной, нежели в Художественном театре, эстетике. Истолкователи же «системы», опираясь главным образом на то, что было написано, игнорировали практические уроки Станиславского. В результате произошло странное смещение понятий: требование органического, правдивого существования актера в «природе чувств» данного спектакля было подменено требованием правды вообще; правду же стали отождествлять с правдоподобием. Таким образом сценическое многообразие оказалось к концу 30‑х годов сведенным к единому для всех авторов и спектаклей искусству жизнеподобному. Все, что выходило за его рамки, почиталось формализмом. Это была величайшая историческая ошибка, которая явилась причиной унификации нашего театрального искусства на достаточно долгий период его жизни.

Суть этой ошибки проистекала от отождествления учения Станиславского с эстетикой Художественного театра, высшим достижением которого были чеховские постановки. Отсюда и возникла мысль об ограниченности самой методологии рамками жизнеподобного искусства.

Закономерность ошибки современников очевидна, но ее можно понять: учения Станиславского никто толком не знал, оно еще не было завершено и сформулировано самим создателем («Моя жизнь в искусстве» появилась в 1926 году, «Работа актера над собой» — в 1938‑м, а материалы по «методу физических действий» начали появляться только в конце 40‑х годов). Попытки изложения «системы» учениками Станиславского носили часто поверхностный и субъективный характер и не раскрывали ее существа, даже интереснейшие статьи Михаила Чехова — «О системе Станиславского» и «О работе актера над собой» (о чем и писал Вахтангов в статье «Пишущим о “системе” Станиславского» в 1919 году в «Вестнике театра»).

Именно в это время и бушуют вокруг Художественного театра страсти, ибо представители «левого искусства» отрицают способность психологического искусства («сновидческого», «иллюзорного», как его называли) воплотить новую революционную действительность, а глава этого направления молчит в ответ на нападки, пишет о теории и технике театра и «О ремесле», где спокойно и обстоятельно анализирует природу актерских штампов в рамках искусства переживания и ни слова не говорит о «системе».

Вот тогда Вахтангов вместе со своими учениками и создает «Принцессу Турандот», где практически доказывает, что *открытые его учителем Станиславским законы органического поведения человека на сцене приложимы к искусству любого эстетического* {558} *направления*. Вахтангов увидел мощные возможности использования новой методологии в произведениях, созданных в иной, нежели в Художественном театре, жанровой природе.

Молодые вахтанговцы существовали в спектакле по законам «системы», хотя их сценическая жизнь была по форме «враждебна» эстетике чеховских и горьковских постановок МХАТ — они валяли дурака, выключались из предлагаемых обстоятельств, свободно импровизировали, обменивались репликами, не имеющими никакого отношения к сюжету сказки Гоцци, разговаривали со зрителем. Если сравнить «Принцессу Турандот» со спектаклями Станиславского и Немировича-Данченко того времени, вахтанговское творение может показаться прямой противоположностью тому, что делали его учителя.

Это был *новый театр, совершенно не похожий на МХАТ по внешним Признакам, но актеры в нем жили по тем же Законам, по которым жили исполнители «Трех сестер» и «На дне», по законам театра переживания: они перевоплощались в образ, они наполняли условную форму живым человеческим чувством*. Мы знаем, что Вахтангов требовал от своих учеников подлинного переживания, добивался внутреннего оправдания буквально каждого слова, настоящих слез и настоящего драматизма.

В книге Н. М. Горчакова «Режиссерские уроки Вахтангова» есть замечательное описание репетиции сцены Адельмы и Калафа, когда А. А. Орочко никак не удавалось добиться подлинно трагического темперамента. Хотя всем участникам казалось, что актриса играет очень сильно, Вахтангов был недоволен и с горечью говорил: «Нет, значит, в нашей труппе трагической актрисы. Что я говорю — трагической! Нет просто приличной *драматической актрисы…* Ну, что же делать! Придется нам отказаться от нашей затеи. Играть эту сказочку на одном юморе и режиссерских трючках да на лирической инженюшке принцессе Турандот и сладко-прекрасном принце нельзя. Это получится монпасье, а не трагикомедия! Нет Адельмы — нет основания в пьесе!..»

«И самое страшное, — продолжает Горчаков, — в горячих, полных горечи словах Вахтангова было то, что мы знали, что он не шутит, что это не прием репетировать трудную сцену или вызвать в актерах чувство». А Вахтангов, говоря Орочко, что она «хочет “мастерить”», «бережет себя», «хочет пройтись по роли на голосе, на своих отличных данных», советуя ей делать это в другом театре — «я вам мешать не буду», — поднялся со своего места. Горчаков описывает поразительную сцену, разыгравшуюся в зале. «… Мы были ошеломлены, подавлены, но мы знали, что в эти минуты Вахтангов говорил только правду.

Мы видели, как склонилась голова нашей Адельмы, как она отвернулась от зала, как от беззвучных рыданий вздрогнули ее плечи…

{559} — Поплачьте, поплачьте, может быть, легче станет! — безжалостно произнес Вахтангов и, резко отшвырнув на пол стоявший возле него стул, двинулся к выходу.

Не знаю отчего, — может быть, от резкого удара дерева о дерево (пол-то у нас звучал, как резонатор у гитары), — но Орочко вскочила с ложа Калафа и, обливаясь слезами, отчаянно воскликнула, обращаясь к шедшему по залу Вахтангову.

— Нет, нет, я буду, я хочу… Не уходите…

— Да не мне, не мне! — Ему это говорите! — громко, резко, зло бросил ей Вахтангов, указывая своей тростью на Калафа — Завадского. — Ему — главные мысли, слова из главного места вашей сцены! Быстро! Ему! — Вахтангов даже хлопнул плашмя тростью по рампе, около которой он уже стоял.

И чудо свершилось!»

И дальше Горчаков описывает, какими «горькими слезами *по-настоящему* заливалась Адельма», как «совсем по-другому, другими нотами и обертонами зазвучал голос Орочко» и т. д.

Я привел эту большую цитату из книги участника репетиционного процесса, чтобы показать, как важно было Вахтангову добиться от исполнителей подлинного перевоплощения и подлинного переживания в роли. В условной, сказочной природе спектакля существование актеров было безусловным, построенным по законам органической жизни в образе.

Таким образом Вахтангов включился своим спектаклем в споры вокруг Станиславского и на деле доказал жизнеспособность его учения, которое, не изучив как следует, многие отрицали вместе с Художественным театром, искусство которого считали мертвым, оставшимся в дореволюционном прошлом.

Правда, позднее творчество Вахтангова будут трактовать, как «мучительные попытки вырваться из пут Станиславского», но ведь и Станиславского называли «рабом» Художественного театра. Мейерхольд, например, в статье «Одиночество Станиславского» категорически утверждал, что связь с Художественным театром — трагедия великого актера и режиссера, который «должен был из года в год под натиском враждебных ему сил мещанства ломать и искажать существо галльской природы своей», да еще и создавать «систему» для «армии психологических переживальщиков».

Но как бы ни трактовали их отношения, вахтанговскую «Принцессу Турандот», ставшую огромным общественным и художественным событием нашего театра, первым оценил Станиславский. С объективностью и прозорливостью гения он увидел, что за Вахтанговым будущее, что при всей непохожести на учителя, при всей смелости поисков ученика в плане театральной условности, его сценическое детище рождалось от их «одноприродности». Вахтангов шел к новому театру через «систему» и на основе «системы», которая глубоко жила в нем. Он {560} понимал ее природу, ее живую сущность, что и определило активность его отношения к учению Станиславского. Восторженное приятие Станиславским спектакля Вахтангова было, думаю, результатом того, что в далеком для себя явлении он увидел воплощение собственной перспективы, в стихии праздничной театральности «Турандот» — безграничность для приложения своего учения к произведениям разного стиля и жанра, может быть, именно в вахтанговском творении впервые открывшуюся.

Понял и принял «Принцессу Турандот» и Немирович-Данченко. После просмотра спектакля он прислал Вахтангову свою фотографию и письмо, в котором благодарил руководителя Третьей студии «за высокую художественную радость, за чудесные достижения», а главное — «за благородную смелость при разрешении новейших театральных проблем, за украшение имени Художественного театра».

Концепция нового театра, особенно в плане актерского творчества, была не только практически воплощена, но и теоретически сформулирована Вахтанговым — в этом нетрудно убедиться, перелистав его записные книжки и дневники, прочитав его статьи и беседы с учениками.

Режиссера вела к новой эстетике не интуиция, а четкое понимание целей театрального искусства, которое он рассматривал в тесной связи с революционной действительностью нового времени. «Это революция требует от нас хороших голосов, сценичности, особого темперамента и всего прочего, что относится к выразительности», — говорил Вахтангов. Он создавал «большой театр», и, добиваясь органического существования актера в «зерне» образа, стремился пробиться к личности самого творца, к его человеческой и гражданской сути, выявить ее в спектакле максимально. Методологическая новизна Вахтангова заключалась в том, что в его спектакле актер, перевоплощаясь в образ, как бы просвечивал его собственной мыслью, играя роль другого человека, одновременно выражал и себя, свою позицию. Вахтангов добивался от исполнителей «темперамента от сущности» роли, по его собственному признанию; «моменты, где особенно жив дух человеческий», выражал в яркой театральной форме. Вахтангов называл свое искусство «фантастическим реализмом», потому что «форму надо сотворить, надо нафантазировать», и прибегал к предельным сценическим жанрам — к гротеску, к условно театральному представлению, спектаклю-игре, к принципу театра в театре, которые требуют особого способа сценического существования, особой природы подлинности и предполагают необходимость владения всеми элементами актерского мастерства и момент личностного выявления художника.

Отдельные теоретические высказывания Вахтангова не были обобщены им. Он просто не успел этого сделать. Но П. Марков {561} уже в 20‑е годы в статье «Первая студия МХТ (Сулержицкий. Вахтангов. Чехов)» отмечал новизну художественной программы Вахтангова, который «через “систему” прорвался к новым приемам сцены и театра», писал о стремлении вахтанговского актера к «творческому самовыявлению», о соединении в его искусстве «жизненного» и «монументального», «психологического» и «театрального», о том, что вахтанговские актеры давали «психологическому зерну» новую «сценическую оправу».

А еще раньше, в небольшой статье «“Принцесса Турандот” и современность» он просто сформулировал вахтанговскую программу актерского творчества. «Свобода творческого субъективизма и личного освещения образа стали правом актера. Образ не поглощал и не подчинял актера; актер — мастер и лицедей — обнаруживал свою простую, большую или малую, значительную или незначительную, но свою личную, ему присущую… сущность; конструктивизм сцены и эффекты театра наполнялись обнаружением правды человека; в личности актера должны были найти оправдание ложь театральных представлений и обман сцены. Актер вновь нашел пафос существования; радость творчества соединилась в нем с радостью оценки; оценка стала неотъемлемой частью творчества актера», — Марков писал это в 1923 году.

Все было практически открыто, все было сформулировано и обосновано, и все… было забыто. Почти полвека вахтанговское наследие практиками советского театра на осваивалось, оно вернулось к нам только на волне всеобщего интереса к Брехту, который в более близкое к нам время, создавая свой политический театр, теоретически обосновал принципы новой эстетики. Но по существу основоположником направления, которое мы считаем «брехтовским» и вне которого не существует сегодня ни один театр, — был Вахтангов. Он явился как бы связующим звеном между Станиславским и Брехтом, которых принято противопоставлять — считаю эту тенденцию глубоко ошибочной и безусловно приносящей вред живой практике сегодняшнего театра. Методология Станиславского поглощает и Брехта, и многие другие теории, возникающие в новейшем театре. Не надо отождествлять метод с эстетикой, она принадлежит истории. Художественного театра, который возник на заре века, уже нет. Возникали и будут возникать новые организмы, но методология Станиславского останется, открытые им законы актерского творчества внеисторичны, они на века. Творческий опыт Вахтангова убедительно доказал это. Но и практики и теоретики театра предали его открытие забвению.

То, что случилось с наследием великого художника, драматично. Но не менее драматично и то, что происходит с ним сейчас. По существу «зерно» вахтанговского метода многими просто не понято и не изучено. Развивается лишь прием «Принцессы {562} Турандот» — единственного спектакля, долго сохранявшегося в репертуаре Театра имени Евг. Вахтангова и поэтому наиболее популярного. Однако используется этот прием во многих постановках формально, вне связи с сутью драматического произведения, не меняя способ актерской игры, то есть фактически используется как прием внешний, который сам по себе стал сегодня режиссерским штампом.

Вахтангов же в каждом произведении искал и находил особое сопряжение, особую гармонию содержания и сценической формы, новые «правила игры» для актеров, новую «природу чувств». В его постановке чеховская «Свадьба» не была похожа на «Чудо святого Антония» Метерлинка, и оба эти спектакля отличались от «Принцессы Турандот». Неповторимость, единственность, пригодность только для данного решения сценической формы — один из важнейших законов вахтанговского искусства. Повторяя на разном драматургическом материале прием «Турандот», превращая все пьесы в одинаково «праздничные», сегодняшние «последователи» Вахтангова по существу берут на себя ту же недобрую роль, какую выполняли и истолкователи Станиславского, отторгавшие от него верного ученика, смело и творчески развивающего учение своего учителя.

Формальная выраженность никогда не была важна Вахтангову сама по себе. Она была лишь условием, необходимым для выражения идеи произведения в актерском ансамбле. И в разных спектаклях, осуществленных и в Третьей студии Художественного театра и в «Габиме», исполнители всегда играли по-разному. Если, например, Завадский в «Принцессе Турандот» мог, выключившись из предлагаемых обстоятельств роли Калафа, по просьбе Щукина подать упавший ключ, а потом снова включиться в сценическое действие в качестве Калафа, то в роли Антония в пьесе Метерлинка он позволить себе такой «вольности» не мог, потому что условия игры были в этом спектакле иные, чем в «Турандот». А условия игры — это и характер общения со зрительным залом, и отбор предлагаемых обстоятельств, и способ актерского существования. И все это — в связи с драматургическим материалом, помноженным на режиссерское решение.

Я не хочу быть несправедливым и распространять упрек в повторяемости формального вахтанговского приема на всех, хотя этот режиссерский штамп и является сегодня наиболее распространенным. Нет, во многих современных спектаклях существует и подлинно вахтанговское. Но наследие великого режиссера нуждается еще в серьезном и глубоком изучении, оно может очень много дать современному театральному искусству.

Мы продолжаем идти путем, открытым Вахтанговым, который стоял у истоков многих нынешних побед и будет жить в творениях завтрашних.

# **{****563}** Даты жизни и творчества Е. Б. Вахтангова

1883

*1 февраля*. Родился во Владикавказе (ныне г. Орджоникидзе).

1893

*Август*. Поступил в приготовительный класс I Тифлисской гимназии.

1894

*Август*. Поступил в I класс Владикавказской гимназии.

1900

*22 января*. Участвовал в домашнем спектакле учеников VI класса Владикавказской гимназии: «Женитьба» Н. В. Гоголя, роль Агафьи Тихоновны.

1903

*Май*. Окончил Владикавказскую гимназию.

*Август*. Держал конкурсный экзамен в Рижский политехникум. Принят не был.

*Сентябрь*. Поступил на естественное отделение физико-математического факультета Московского университета.

1904

*15 августа*. Первая режиссерская работа на любительской сцене — спектакль Владикавказского студенческого кружка в г. Грозном «Больные люди» («Праздник примирения») Г. Гауптмана. Роль Вильгельма[[446]](#footnote-447).

1905

*12 января*. Первая режиссерская работа в кружке Смоленско-Вяземского землячества Московского университета. Спектакль «Педагоги» О. Эрнста в г. Вязьме. Роль учителя Флахсмана.

*Август*. Перешел на юридический факультет Московского университета. *9 октября*. Женился на Надежде Михайловне Байцуровой.

1906

*29 июня*. Первый спектакль музыкально-драматического кружка Владикавказского студенческого общества. «Сильные и слабые» Н. Тимковского. Режиссер спектакля и исполнитель роли Георгия Претурова. *Октябрь*. Организация драматического кружка студентов Московского университета.

*15 декабря*. Спектакль Драматической группы студентов Московского университета «Дачники» М. Горького. Роль Власа.

1907

*1 января*. Родился сын Сергей.

*Июль* — *август*. Напечатан ряд очерков Е. Б. Вахтангова во владикавказской газете «Терек».

1908 – 1910

Председатель Смоленско-Вяземского землячества. Организация студенческих спектаклей и концертов в Вязьме и Сычевке.

{564} 1908

*30 июля*. Спектакль «На дне» М. Горького во Владикавказском музыкально-драматическом кружке. Режиссер спектакля и исполнитель роли барона.

1909

*28 июня*. Открытие спектаклей Владикавказского художественно-драматического кружка. «Зиночка» С. Недолина. Режиссер спектакля и исполнитель роли студента Магницкого.

*Июль*. Напечатаны две статьи Е. Б. Вахтангова во владикавказской газете «Терек».

*19 июля*. Спектакль «У царских врат» К. Гамсуна во Владикавказском художественно-драматическом кружке. Режиссер спектакля и исполнитель роли Ивара Карено.

*30 июля*. Спектакль «Дядя Ваня» А. П. Чехова во Владикавказском художественно-драматическом кружке. Режиссер спектакля и исполнитель роли Астрова. *Август*. Поступил в Школу драмы А. И. Адашева.

1910

*27 декабря* — *29 января 1911*. Поездка с Л. А. Сулержицким в Париж.

1911

*30 января* — *8 февраля*. Возвращение из Парижа в Москву через Лозанну, Женеву, Берн, Цюрих, Мюнхен, Вену.

*4 марта*. Первая беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко при поступлении в Московский Художественный театр.

*11 марта*. Первая встреча с К. С. Станиславским в Московском Художественном театре.

*12 марта*. Окончил Школу драмы А. И. Адашева.

*15 марта*. Зачислен сотрудником Московского Художественного театра.

*19 мая* — *30 июля*. Поездка в Новгород-Северск во главе труппы молодых актеров.

*30 мая*. Первый спектакль в Новгород-Северске — «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана. Режиссер спектакля и исполнитель роли Плеца.

*Август*. Начал вести занятия по системе К. С. Станиславского с группой молодежи МХТ.

*3 сентября*. Начал преподавать на курсах драмы С. В. Халютиной. *23 сентября*. Первая роль в МХТ — цыган в «Живом трупе» Л. Н. Толстого.

1912

*26 марта — 31 мая*. Первая гастрольная поездка с Московским Художественным театром: Петербург — Варшава — Киев. Участие в спектаклях «Живой труп» Л. Н. Толстого (цыган), «Гамлет» В. Шекспира (актер-королева).

*15 июня* — [*1*?] *августа*. Вторая поездка за границу. Летний отпуск в Швеции. Обратный путь в Москву через Норвегию и Данию.

*19 декабря*. Первая постановка в Михайловском драматическом кружке — «Сильные и слабые» Н. Тимковского.

1913

*15 января*. Первый спектакль студии МХТ «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса. Постановка Р. В. Болеславского.

*15 апреля* — *31 мая*. Гастрольная поездка МХТ: Петербург — Одесса. Участие в спектакле «Мнимый больной» Мольера (доктор).

*Июнь — июль*. Летний отпуск на Княжей горе под Каневом, Киевской {565} губернии, вместе с Л. А. Сулержицким, артистами Московского Художественного театра и Студии МХТ.

*15 ноября*. Открытие Студии МХТ. Премьера пьесы Г. Гауптмана «Праздник мира». Первая режиссерская работа в Студии МХТ.

*23 декабря*. Первое собрание Студенческой драматической студии с участием Е. В. Вахтангова. Начало работы над пьесой Б. Зайцева «Усадьба Лениных».

1914

*17 марта*. Роль Крафта в пьесе Л. Андреева «Мысль» в МХТ.

*26 марта*. Спектакль Студенческой драматической студии «Усадьба Ланиных» Б. Зайцева.

*7 апреля* — *1 июня*. Гастрольная поездка МХТ: Петербург — Киев. Участие в спектаклях «Мысль» Л. Андреева (Крафт), «Мнимый больной» Мольера (доктор), «Николай Ставрогин» Ф. М. Достоевского (гость на балу).

*Июнь* — *июль*. Летний отпуск на Княжей горе с Л. А. Сулержицким, артистами Московского Художественного театра и Студии МХТ.

*24 ноября*. Премьера «Сверчка на печи» Ч. Диккенса в Студии МХТ. Роль Текльтона.

1915

*26 апреля*. Первый исполнительный вечер в Студенческой драматической студии: «Егерь» А. Чехова, «Женская чепуха» И. Щеглова, «Страничка романа» М. Прево, водевили — «Спичка между двух огней» и «Соль супружества».

*4 мая* — *2 июня*. Первая гастрольная поездка Студии МХТ в Петроград. Играл Текльтона в «Сверчке на печи» Ч. Диккенса. *Июль — август*. Летний отпуск в Евпатории и на Княжей горе вместе с Л. А. Сулержицким, артистами МХТ и Студии МХТ.

*14 декабря*. Премьера пьесы Г. Бергера «Потоп» в Студии МХТ. Режиссерская работа Е. Б. Вахтангова. В последующих спектаклях играл роль Фрэзера.

1916

*Декабрь*. Второй исполнительный вечер в Студенческой драматической студии: «Великосветский брак» и «При открытых дверях» Сутро, «Страничка романа» М. Прево, «Егерь» А. Чехова, «Гавань» Мопассана.

1917

*Март*. Студенческая драматическая студия переименована в Московскую Драматическую студию под руководством Е. Б. Вахтангова. Третий исполнительный вечер в Студии Е. Б. Вахтангова: инсценировки рассказов А. Чехова — «Егерь», «Рассказ г‑жи NN», «Враги», «Иван Матвеич», «Длинный язык», «Верочка», «Злоумышленник», «Гавань» Г. Мопассана.

1918

*13 апреля*. Генеральная репетиция пьесы Г. Ибсена «Росмерсхольм» в Первой студии МХТ. Режиссерская работа Е. Б. Вахтангова. Исполнял роль Бренделя.

*26 апреля*. Премьера пьесы Г. Ибсена «Росмерсхольм» в Первой студии МХТ.

*15 сентября*. Первое представление пьесы М. Метерлинка «Чудо святого Антония» в Студии Е. Б. Вахтангова.

*8 октября*. Открытие студии «Габима», Режиссерская работа Е. Б. Вахтангова «Вечер студийных работ» — «Старшая сестра» Ш. Аша, «Пожар» Л. Переца, «Солнце» И. Кацнельсона, «Напасть» И. Берковича.

{566} *17 декабря*. Открытие Народного театра (у Каменного моста). Спектакль Студии Е. Б. Вахтангова: «Гавань» Мопассана, «Вор» О. Мирбо, «Когда взойдет месяц» И. Грегори.

1918 – 1919

Руководитель Драматической студии А. О. Гунст. Работа во Второй студии МХТ.

1919

*23 марта*. Напечатана статья Е. Б. Вахтангова «Пишущим о “системе” Станиславского» в журнале «Вестник театра».

*Июнь* — *июль*. Шишкеево, Пензенской губернии. Работа с группой актеров Второй студии МХТ над «Сказкой об Иване-дураке и его братьях» Л. Н. Толстого. Участие в спектаклях «Потоп» (роль Фрэзера) и «На дне» (роль Сатина) в Шишкееве и Рузаевке.

*Август*. Симбирск. Участие в спектаклях актеров Второй студии МХТ. Роль Фрэзера в «Потопе».

*6 сентября* — *14 октября*. Гастрольная поездка Первой студии в Петроград. Участие в спектаклях «Сверчок на печи» Ч. Диккенса (Текльтон), «Потоп» Г. Бергера (Фрэзер), «Двенадцатая ночь» Шекспира (шут). Преподаватель драматической студии имени Ф. И. Шаляпина, Армянской студии, Киностудии Б. В. Чайковского.

1920

*Июнь*. Гастрольная поездка Первой студии МХАТ в Харьков. Участие в спектаклях «Сверчок на печи» Ч. Диккенса, «Потоп» Г. Бергера.

*Сентябрь*. Постановка «Свадьбы» А. П. Чехова в Студии Е. Б. Вахтангова (первый вариант).

*13 сентября*. Студия Е. Б. Вахтангова включена в состав Московского Художественного театра и переименована в Третью студию МХАТ.

1921

*29 января*. Премьера второго варианта «Чуда святого Антония» в Третьей студии МХАТ.

*29 марта*. Премьера постановки Е. Б. Вахтангова «Эрик XIV» А. Стриндберга в Первой студии МХАТ.

*7 апреля*. Празднование десятилетнего юбилея работы Е. Б. Вахтангова в МХАТ и в Первой студии.

*Сентябрь*. Второй вариант «Свадьбы» А. П. Чехова в Третьей студии МХАТ.

*13 ноября*. Открытие театра Третьей студии МХАТ на Арбате, 26. Спектакль «Чудо святого Антония». Концерт с участием К. С. Станиславского, А. И. Южина, Е. Б. Вахтангова, М. А. Чехова и других.

1922

*Январь*. Занятия в студии «Культур-лига».

*31 января*. Премьера постановки Е. Б. Вахтангова «Гадибук» С. Ан-ского в театре-студии «Габима».

*27 февраля*. Генеральная репетиция «Принцессы Турандот» К. Гоцци в Третьей студии МХАТ.

*28 февраля*. Премьера «Принцессы Турандот» К. Гоцци в Третьей студии МХАТ.

*29 мая*. Скончался в 9 часов 55 минут вечера.

*31 мая*. Похороны на Новодевичьем кладбище.

# **{****567}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Авивит Сусанна, актриса студии «Габима» — [540](#_page540)

Адашев Александр Иванович (1871 – 1934), драматический педагог — [58](#_page058), [71](#_page071), [78](#_page078), [80](#_page080), [82](#_page082), [86](#_page086), [88](#_page088), [99](#_page099), [330](#_page330), [357](#_page357), [523](#_page523)

Адельгейм Роберт Львович (1860 – 1934), драматический актер, народный артист РСФСР — [52](#_page052)

Азарин Азарий Михайлович (1897 – 1937), драматический актер, заслуженный артист РСФСР — [266](#_page266), [318](#_page318), [383](#_page383), [442](#_page442)

Аксенов Иван Александрович (1884 – 1935), поэт, переводчик, театральный критик — [387](#_page387)

Алеева Евдокия Андреевна (1898 – 1973), драматическая актриса, народная артистка РСФСР — [213](#_page213), [227](#_page227), [238](#_page238), [245](#_page245), [256](#_page256), [266](#_page266), [290](#_page290)

Александров Николай Григорьевич (1870 – 1930), драматический актер, заслуженный артист РСФСР — [79](#_page079)

Алексеев Владимир Васильевич, ученик студии Вахтангова — [243](#_page243), [244](#_page244), [252](#_page252)

Алексеева Елизавета Георгиевна (1901 – 1972), драматическая актриса, народная артистка СССР — [26](#_page026), [30](#_page030), [259](#_page259)

Алехина Варвара Александровна, актриса кино — [23](#_page023), [100](#_page100) – [103](#_page103)

Альтман Натан Исаевич (1889 – 1970), театральный художник, график, живописец — [389](#_page389), [391](#_page391), [396](#_page396), [398](#_page398), [528](#_page528), [545](#_page545)

Альтман Нелли Эммануиловна (р. 1925), театровед — [115](#_page115)

Андреев Леонид Николаевич (1871 – 1919), писатель, драматург — [61](#_page061), [73](#_page073), [81](#_page081), [90](#_page090), [95](#_page095), [96](#_page096), [149](#_page149), [210](#_page210), [281](#_page281), [434](#_page434)

Андреева Мария Федоровна (1868 – 1953), драматическая актриса, общественная деятельница — [131](#_page131)

Анненков Юрий Павлович (1889 – 1974), художник — [124](#_page124), [348](#_page348), [536](#_page536)

Ан-ский С. (Раппопорт Семен Акимович), (1863 – 1920), писатель, драматург, публицист — [325](#_page325), [381](#_page381), [387](#_page387), [391](#_page391), [392](#_page392), [395](#_page395), [397](#_page397), [399](#_page399), [401](#_page401), [505](#_page505)

Антокольский Павел Григорьевич (1896 – 1978), поэт, режиссер — [14](#_page014), [21](#_page021), [39](#_page039), [57](#_page057), [199](#_page199), [211](#_page211), [218](#_page218), [220](#_page220), [231](#_page231), [236](#_page236) – [239](#_page239), [245](#_page245), [253](#_page253) – [256](#_page256), [361](#_page361), [452](#_page452), [515](#_page515)

Антонов Николай Александрович (1892 – 1965), драматический актер — [266](#_page266), [317](#_page317)

Аппиа Адольф (1862 – 1928), швейцарский музыкант, художник, теоретик театра — [333](#_page333)

Апполонская Инна Александровна (Стравинская) (1876 – 1970), актриса, режиссер, писательница — [174](#_page174)

Аракчеевская Наталья Михайловна, ученица студии Вахтангова — [244](#_page244)

Арбузов Алексей Николаевич (р. 1908), драматург — [32](#_page032)

Асеев Николай Николаевич (1889 – 1963), поэт — [22](#_page022)

Асланов Николай Петрович (1877 – 1949), драматический актер — [358](#_page358)

{568} Ассинг Анатолий Анатольевич, любитель-театрал — [88](#_page088), [89](#_page089)

Афонин Борис Макарович (1885 – 1955), драматический актер, режиссер, заслуженный артист РСФСР — [113](#_page113), [358](#_page358)

Аш Шолом (1880 – 1957), еврейский писатель, драматург — [272](#_page272)

Ашмарин В. (Ахрамович Витольд Францевич) (1882 – 1930), журналист, театральный критик — [183](#_page183)

Бабель Исаак Эммануилович (1894 – 1941), писатель — [30](#_page030)

Байрон Джордж-Ноэл-Гордон (1788 – 1824) — [17](#_page017), [160](#_page160), [163](#_page163), [190](#_page190), [526](#_page526)

Бакланова Ольга Владимировна (1893 – 1974), актриса театра и кино — [135](#_page135), [138](#_page138), [143](#_page143), [151](#_page151)

Балиев Никита Федорович (1887 – 1936), драматический актер, режиссер, театральный деятель — [79](#_page079), [98](#_page098)

Банвиль Теодор де (1823 – 1891), французский писатель, драматург — [211](#_page211)

Барышников Алексей Федорович, ученик Студии Вахтангова — [235](#_page235), [236](#_page236), [240](#_page240), [242](#_page242), [244](#_page244)

Басов Осип Николаевич (1892 – 1934), драматический актер, заслуженный артист РСФСР — [30](#_page030), [377](#_page377), [404](#_page404), [411](#_page411), [415](#_page415)

Бат Зинаида Алексеевна, ученица Студии Вахтангова — [212](#_page212)

Баталов Николай Петрович (1899 – 1937), драматический актер, заслуженный артист РСФСР — [316](#_page316), [442](#_page442), [443](#_page443)

Бебутов Валерий Михайлович (1885 – 1961), режиссер, заслуженный артист РСФСР — [387](#_page387)

Бельский Дмитрий Васильевич (ум. 1921), товарищ Вахтангова по Московскому университету — [75](#_page075) – [77](#_page077)

Беляев Юрий Дмитриевич (1876 – 1917), театральный критик, драматург — [532](#_page532)

Бендина Вера Дмитриевна (1900 – 1974), драматическая актриса, народная артистка РСФСР — [26](#_page026)

Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960), художник, историк искусства, режиссер — [121](#_page121), [169](#_page169), [502](#_page502)

Берви Татьяна Васильевна, драматическая актриса, ученица Студии Вахтангова — [228](#_page228), [243](#_page243), [244](#_page244)

Бергер Юхан Хеннинг (1872 – 1924), шведский писатель, драматург — [84](#_page084), [135](#_page135), [136](#_page136), [141](#_page141), [142](#_page142), [144](#_page144), [147](#_page147), [148](#_page148), [235](#_page235), [272](#_page272), [319](#_page319), [502](#_page502)

Бергстрем Яльмар (1868 – 1914), датский писатель, драматург — [62](#_page062)

Беринг Морис (1874 – 1945), английский драматург — [98](#_page098)

Беркович Ицхак-Дов (1885 – 1967), еврейский писатель — [272](#_page272)

Берсенев Иван Николаевич (1889 – 1951), драматический актер, режиссер, народный артист СССР — [97](#_page097), [286](#_page286)

Бертело Марселей (1827 – 1907), французский химик — [73](#_page073)

Бескин Эммануил Мартынович (1877 – 1940), театральный критик — [142](#_page142)

Бирман Мария Германовна (1895 – 1933), пианистка — [358](#_page358)

Бирман Серафима Германовна (1890 – 1976), драматическая актриса, режиссер, народная артистка СССР — [88](#_page088), [89](#_page089), [92](#_page092), [94](#_page094), [95](#_page095), [113](#_page113), [116](#_page116), [118](#_page118), [119](#_page119), [122](#_page122), [128](#_page128), [160](#_page160), [190](#_page190), [325](#_page325), [349](#_page349), [353](#_page353), [362](#_page362), [396](#_page396), [513](#_page513), [523](#_page523), [544](#_page544), [553](#_page553)

Блок Александр Александрович (1880 – 1921) — [16](#_page016), [17](#_page017), [22](#_page022) – [24](#_page024), [31](#_page031), [32](#_page032), [100](#_page100), [270](#_page270), [326](#_page326), [364](#_page364), [419](#_page419), [435](#_page435), [461](#_page461), [497](#_page497), [504](#_page504), [520](#_page520), [527](#_page527), [533](#_page533) – [535](#_page535), [540](#_page540), [550](#_page550)

Блок (по сцене Басаргина) Любовь Дмитриевна (1881 – 1939), драматическая актриса, жена А. А. Блока — [31](#_page031), [100](#_page100)

Болеславский Ричард Валентинович (1887 – 1937), драматический актер, режиссер — [20](#_page020), [86](#_page086), {569} [115](#_page115), [116](#_page116), [119](#_page119), [120](#_page120) – [123](#_page123), [126](#_page126), [128](#_page128), [138](#_page138), [155](#_page155), [161](#_page161), [273](#_page273), [357](#_page357), [470](#_page470), [508](#_page508)

Бондарев Алексей Павлович (1882 – ?), драматический актер — [88](#_page088), [135](#_page135), [143](#_page143), [145](#_page145), [151](#_page151), [194](#_page194), [346](#_page346), [357](#_page357)

Бонди Юрий Михайлович (1889 – 1926), театральный художник, режиссер — [100](#_page100)

Борисова Анна Александровна (ум. 1919), ученица Студии Вахтангова — [213](#_page213), [218](#_page218)

Бояджиев Григорий Нерсесович (1909 – 1974), театровед, театральный критик — [536](#_page536)

Брехт Бертольт (1898 – 1956), немецкий драматург, поэт, публицист, театральный деятель — [31](#_page031), [480](#_page480), [561](#_page561)

Бромлей Надежда Николаевна (1889 – 1966), драматическая актриса, режиссер, писательница, заслуженная артистка РСФСР — [151](#_page151), [161](#_page161), [282](#_page282), [325](#_page325), [326](#_page326), [338](#_page338), [358](#_page358), [360](#_page360), [365](#_page365), [366](#_page366) – [368](#_page368), [385](#_page385), [422](#_page422), [444](#_page444), [470](#_page470), [476](#_page476), [477](#_page477), [531](#_page531), [543](#_page543)

Брук Питер (р. 1925), английский режиссер — [31](#_page031)

Булгаков Михаил Афанасьевич (1891 – 1940), писатель, драматург — [32](#_page032), [552](#_page552)

Бунин Иван Андреевич (1870 – 1953), писатель — [163](#_page163)

Бьернстьерне Бьернсон (1832 – 1910), норвежский писатель, драматург, театральный критик — [98](#_page098)

Бялик Хаим-Нахман (1873 – 1934), еврейский поэт — [271](#_page271)

Вагнер Рихард (1813 – 1883) — [315](#_page315), [520](#_page520)

Валлоттон Феликс (1865 – 1925), швейцарский график и живописец — [378](#_page378)

Ван-Дейк Антонио (1599 – 1641), фламандский живописец — [529](#_page529)

Варди Давид (1893 – ?), актер студии «Габима» — [546](#_page546)

Вахтангов Богратион Сергеевич (ум. 1921), отец Е. Б. Вахтангова — [15](#_page015), [39](#_page039), [52](#_page052), [53](#_page053), [57](#_page057)

Вахтангов Сергей Евгеньевич (р. 1907), архитектор, сын Е. Б. Вахтангова — [159](#_page159), [278](#_page278), [290](#_page290), [422](#_page422)

Вахтангова Надежда Михайловна (1885 – 1968), жена Е. Б. Вахтангова — [18](#_page018), [20](#_page020), [21](#_page021), [47](#_page047), [50](#_page050), [57](#_page057), [104](#_page104), [109](#_page109), [278](#_page278), [290](#_page290), [297](#_page297), [362](#_page362), [424](#_page424), [442](#_page442), [443](#_page443), [527](#_page527)

Вахтангова Нина Богратионовна, сестра Е. Б. Вахтангова — [52](#_page052)

Вахтангова Ольга Васильевна, мать Е. Б. Вахтангова — [39](#_page039), [52](#_page052), [53](#_page053)

Вахтангова Софья Богратионовна, сестра Е. Б. Вахтангова — [52](#_page052)

Ведма Александра Антоновна, ученица Студии Вахтангова — [214](#_page214), [217](#_page217), [218](#_page218)

Великанова-Рамазанова Софья Николаевна (1862 – ?), драматическая актриса, педагог — [296](#_page296)

Верхарн Эмиль (1855 – 1916), бельгийский поэт, драматург, критик — [311](#_page311)

Вершилов Борис Ильич (1893 – 1957), режиссер, педагог, заслуженный артист РСФСР — [199](#_page199), [202](#_page202), [208](#_page208), [211](#_page211), [212](#_page212), [214](#_page214), [218](#_page218), [227](#_page227), [228](#_page228), [235](#_page235) – [239](#_page239), [245](#_page245), [256](#_page256), [266](#_page266), [315](#_page315), [319](#_page319), [374](#_page374), [442](#_page442), [507](#_page507)

Вестерман Б. И. — см. [Вершилов Б. И.](#_Tosh0004006)

Вигилев Евгений Дмитриевич, ученик Студии Вахтангова, балетмейстер — [240](#_page240), [244](#_page244), [253](#_page253)

Вилар Жан (1912 – 1971), французский актер, режиссер — [31](#_page031)

Вирен В. Н. (р. 1916), театральный критик — [49](#_page049)

Вишневский Александр Леонидович (1861 – 1943), драматический актер, режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР — [160](#_page160)

Владимиров Владимир Андреевич, ученик Студии Вахтангова — [236](#_page236), [240](#_page240), [244](#_page244), [246](#_page246)

Волин В., театральный критик — [208](#_page208)

Волков Леонид Андреевич (1893 – 1976), драматический актер, режиссер, педагог, народный {570} артист РСФСР — [14](#_page014), [213](#_page213), [218](#_page218), [230](#_page230), [231](#_page231), [234](#_page234) – [239](#_page239), [242](#_page242), [245](#_page245) – [247](#_page247), [256](#_page256), [260](#_page260), [383](#_page383), [436](#_page436), [437](#_page437), [442](#_page442)

Волков Николай Дмитриевич (1894 – 1965), театральный критик, драматург — [6](#_page006), [356](#_page356), [380](#_page380), [386](#_page386), [457](#_page457), [539](#_page539)

Волконский Сергей Михайлович (1860 – 1937), театральный деятель, критик и теоретик — [282](#_page282)

Волькенштейн Владимир Михайлович (1883 – 1974), драматург, теоретик драмы — [155](#_page155), [159](#_page159)

Вольтер Франсуа-Мари (1694 – 1778) — [73](#_page073), [77](#_page077)

Воронов Сергей Николаевич (1882 – 1938), драматический актер, режиссер — [79](#_page079), [80](#_page080), [81](#_page081), [94](#_page094)

Гайдебуров Павел Павлович (1877 – 1960), драматический актер, режиссер, народный артист РСФСР — [98](#_page098)

Гамзатов Расул (р. 1923), поэт — [487](#_page487)

Гамсун Кнут (1859 – 1952), норвежский писатель, драматург — [60](#_page060), [62](#_page062), [67](#_page067), [69](#_page069), [76](#_page076), [82](#_page082), [83](#_page083), [88](#_page088), [101](#_page101), [434](#_page434)

Гаррик Дэвид (1717 – 1779), английский актер, драматург, критик — [231](#_page231)

Гауптман Гергард (1862 – 1946), немецкий писатель, драматург — [32](#_page032), [62](#_page062), [101](#_page101), [115](#_page115), [126](#_page126) – [130](#_page130), [343](#_page343), [453](#_page453), [468](#_page468), [469](#_page469), [502](#_page502)

Ге Григорий Григорьевич (1867 – 1942), драматический актер, драматург — [52](#_page052)

Гейберг (Хейберг) Иохан Людвиг (1791 – 1860), датский поэт, драматург, театральный критик — [159](#_page159)

Гейерманс Герман (1864 – 1924), голландский писатель, драматург — [62](#_page062), [115](#_page115)

Гейрот Александр Александрович (1882 – 1947), драматический актер, заслуженный артист РСФСР — [135](#_page135), [136](#_page136), [138](#_page138), [140](#_page140), [141](#_page141), [143](#_page143), [144](#_page144), [151](#_page151), [152](#_page152), [161](#_page161), [424](#_page424)

Гершуни Григорий Андреевич (1870 – 1908), революционер, член партии эсеров — [75](#_page075)

Гете Иоганн-Вольфганг (1749 – 1832) — [17](#_page017), [32](#_page032)

Гзовская Ольга Владимировна (1889 – 1962), драматическая актриса — [297](#_page297)

Гиацинтова Софья Владимировна (1895 – 1982), драматическая актриса, режиссер, народная артистка СССР — [115](#_page115), [116](#_page116), [123](#_page123), [130](#_page130), [190](#_page190), [191](#_page191), [354](#_page354), [358](#_page358), [362](#_page362), [524](#_page524), [548](#_page548)

Гиппиус Зинаида Николаевна (1869 – 1945), поэтесса, драматург — [280](#_page280)

Глаголь (Голоушев) Сергей Сергеевич (1855 – 1920), художественный и театральный критик — [129](#_page129), [296](#_page296)

Гладков Александр Константинович (1912 – 1976), писатель, драматург — [518](#_page518)

Глеб-Кошанская Вальда И., драматическая актриса — [88](#_page088)

Глинка Михаил Иванович (1804 – 1857), композитор — [25](#_page025)

Гнедич Петр Петрович (1855 – 1925), писатель, драматург — [50](#_page050)

Гоголь Николай Васильевич (1809 – 1852) — [72](#_page072), [233](#_page233), [270](#_page270), [335](#_page335), [375](#_page375), [404](#_page404), [436](#_page436), [464](#_page464), [497](#_page497)

Гойя Франсиско-Хосе де (1746 – 1828), испанский художник — [373](#_page373), [374](#_page374), [526](#_page526), [545](#_page545)

Голляк — см. [Жилинский А. М.](#_Tosh0004007)

Гольдони Карло (1707 – 1793), итальянский драматург — [122](#_page122), [412](#_page412)

Гончаров Андрей Александрович (р. 1918), режиссер, народный артист СССР — [31](#_page031)

Горбунов-Посадов Иван Иванович (1864 – 1940), литератор, издатель, один из близких друзей и последователей Л. Н. Толстого — [369](#_page369)

Горчаков Николай Михайлович (1898 – 1958), режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР — [21](#_page021), [26](#_page026), [359](#_page359), [360](#_page360), [373](#_page373), [403](#_page403), [405](#_page405), [438](#_page438), [439](#_page439), [505](#_page505), [515](#_page515), [558](#_page558), [559](#_page559)

{571} Горюнов Анатолий Иосифович (1902 – 1951), драматический актер, народный артист РСФСР — [373](#_page373)

Горькая Е. П. — см. [Пешкова Е. П.](#_Tosh0004008)

Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) (1868 – 1936) — [28](#_page028), [48](#_page048), [53](#_page053) – [55](#_page055), [104](#_page104), [113](#_page113), [131](#_page131), [134](#_page134), [210](#_page210), [319](#_page319), [401](#_page401), [434](#_page434), [502](#_page502), [522](#_page522), [534](#_page534), [554](#_page554), [556](#_page556), [558](#_page558)

Готовцев Владимир Васильевич (1885 – 1976), драматический актер, режиссер, народный артист РСФСР — [344](#_page344), [346](#_page346), [353](#_page353), [357](#_page357)

Гоцци Карло (1720 – 1806), итальянский драматург — [267](#_page267), [325](#_page325), [333](#_page333), [380](#_page380), [387](#_page387), [403](#_page403), [410](#_page410) – [412](#_page412), [416](#_page416), [417](#_page417), [419](#_page419), [420](#_page420), [422](#_page422), [436](#_page436), [489](#_page489), [553](#_page553) – [555](#_page555), [559](#_page559)

Грегори Изабелла-Августа (1852 – 1932), ирландская писательница, драматург — [272](#_page272), [327](#_page327)

Гремиславский Иван Яковлевич (1886 – 1954), художник, заслуженный деятель искусств РСФСР — [118](#_page118)

Грибов Алексей Николаевич (1902 – 1977), драматический актер, народный артист СССР — [26](#_page026)

Грибоедов Александр Сергеевич (1795 – 1829) — [32](#_page032)

Грибунин Владимир Федорович (1873 – 1933), драматический актер, заслуженный деятель искусств РСФСР — [276](#_page276)

Гунст Анатолий Оттович (1859 – 1919), художник, драматический актер — [21](#_page021), [190](#_page190), [256](#_page256), [258](#_page258), [269](#_page269), [278](#_page278), [281](#_page281) – [284](#_page284), [320](#_page320), [321](#_page321), [500](#_page500), [541](#_page541)

Гуревич Любовь Яковлевна (1866 – 1940), театральный критик — [130](#_page130), [379](#_page379)

Гусев Александр Яковлевич, драматический актер, товарищ Вахтангова по Драматической школе Адашева — [88](#_page088), [89](#_page089)

Гусман Борис Евсеевич (1892 – 1944), театральный критик — [410](#_page410)

Гюго Виктор (1802 – 1885), французский писатель, драматург — [73](#_page073)

Д’Аннунцио Габриэль (1863 – 1938), итальянский писатель, драматург — [101](#_page101), [220](#_page220), [470](#_page470), [516](#_page516)

Данте Алигьери (1265 – 1321) — [527](#_page527)

Дебюро Жан-Батист-Гаспар (1796 – 1846), французский актер, мим — [231](#_page231)

Дейкун Лидия Ивановна (1889 – 1980), драматическая актриса, заслуженная артистка РСФСР — [82](#_page082), [84](#_page084), [88](#_page088), [113](#_page113), [116](#_page116), [118](#_page118), [122](#_page122), [125](#_page125), [126](#_page126), [190](#_page190), [345](#_page345), [353](#_page353), [355](#_page355), [358](#_page358), [362](#_page362), [537](#_page537)

Демидов Николай Васильевич (1884 – 1953), актер, режиссер, педагог — [515](#_page515)

Демина Екатерина Ивановна, режиссер, педагог, ученица Студии Вахтангова — [244](#_page244)

Дж‑он И. (И. В. Иванов) — театральный критик — [206](#_page206)

Дикий Алексей Денисович (1889 – 1955), драматический актер, режиссер, народный артист СССР — [6](#_page006), [14](#_page014), [20](#_page020), [22](#_page022), [95](#_page095), [114](#_page114), [132](#_page132), [147](#_page147), [161](#_page161), [338](#_page338), [346](#_page346), [351](#_page351), [449](#_page449), [519](#_page519), [520](#_page520)

Диккенс Чарльз (1812 – 1870) — [132](#_page132), [141](#_page141), [148](#_page148), [154](#_page154), [155](#_page155), [343](#_page343), [501](#_page501), [516](#_page516)

Добужинский Мстислав Валерианович (1875 – 1958), театральный художник, график — [90](#_page090), [99](#_page099), [169](#_page169)

Донаньи Эрнё (1877 – 1960), венгерский композитор, дирижер, пианист — [326](#_page326)

Достоевский Федор Михайлович (1821 – 1881) — [32](#_page032), [90](#_page090), [96](#_page096), [127](#_page127), [128](#_page128), [336](#_page336), [338](#_page338), [404](#_page404), [509](#_page509)

Дузэ Элеонора (1858 – 1924), итальянская актриса — [435](#_page435)

Евреинов Николай Николаевич (1879 – 1953), драматург, режиссер, теоретик и историк театра — [99](#_page099), [338](#_page338)

Егоров Владимир Евгеньевич (1878 – 1960), театральный художник, народный художник РСФСР — [74](#_page074), [75](#_page075), [285](#_page285)

{572} Еременко Надежда Дмитриевна, драматическая актриса, педагог — [53](#_page053), [56](#_page056)

Ермолова Мария Николаевна (1853 – 1928) — [132](#_page132)

Ершов Владимир Львович (1896 – 1964), драматический актер, народный артист СССР — [160](#_page160)

Ефремов Олег Николаевич (р. 1927), актер, режиссер, народный артист СССР — [31](#_page031), [33](#_page033)

Жилинский (Голляк) Андрей Матвеевич (р. 1893), драматический актер — [160](#_page160)

Жильцов Алексей Васильевич (1895 – 1972), драматический актер, народный артист СССР — [515](#_page515)

Зданевич Владимир Семенович, ученик Студии Вахтангова — [214](#_page214), [215](#_page215)

Зеланд Дмитрий Александрович (ум. 1922), драматический актер — [135](#_page135), [136](#_page136), [151](#_page151), [286](#_page286)

Зелов Николай Степанович (р. 1939), историк-архивист — [54](#_page054)

Зигфрид (Старк Эдуард Александрович) (1874 – 1942), историк искусства, критик — [129](#_page129)

Знаменский Николай Антонович (1884 – 1921), драматический актер — [160](#_page160)

Зограф Николай Георгиевич (1909 – 1968), историк театра — [269](#_page269)

Зудерман Герман (1857 – 1928), немецкий писатель, драматург — [53](#_page053), [88](#_page088), [97](#_page097)

Завадский Юрий Александрович (1894 – 1977), драматический актер, режиссер, педагог, народный артист СССР — [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [21](#_page021), [26](#_page026), [31](#_page031), [157](#_page157), [229](#_page229), [232](#_page232), [234](#_page234) – [239](#_page239), [245](#_page245), [252](#_page252), [253](#_page253), [255](#_page255), [256](#_page256), [285](#_page285), [289](#_page289), [296](#_page296), [328](#_page328), [331](#_page331), [375](#_page375), [376](#_page376), [377](#_page377), [379](#_page379), [381](#_page381), [389](#_page389), [398](#_page398), [403](#_page403), [404](#_page404), [406](#_page406), [411](#_page411), [414](#_page414), [417](#_page417) – [420](#_page420), [496](#_page496) – [498](#_page498), [540](#_page540), [549](#_page549), [562](#_page562)

Загорский Михаил Борисович (1885 – 1951), театральный критик, историк театра — [399](#_page399), [547](#_page547)

Загрядская Нина Николаевна, ученица Студии Вахтангова — [212](#_page212), [218](#_page218)

Зайцев Борис Константинович (1881 – 1972), драматург — [200](#_page200), [201](#_page201), [206](#_page206) – [209](#_page209), [509](#_page509)

Залесская В. В. — см. [Соколова (Залесская) В. В.](#_Tosh0004009)

Засулич Вера Ивановна (1849 – 1919), деятель революционного движения — [132](#_page132), [133](#_page133)

Захава Борис Евгеньевич (1896 – 1976), драматический актер, режиссер, педагог, народный артист СССР — [6](#_page006), [21](#_page021), [26](#_page026), [28](#_page028), [30](#_page030), [31](#_page031), [142](#_page142), [199](#_page199), [202](#_page202), [213](#_page213), [218](#_page218), [227](#_page227), [234](#_page234) – [239](#_page239), [245](#_page245), [258](#_page258), [290](#_page290), [310](#_page310), [325](#_page325), [327](#_page327), [328](#_page328), [337](#_page337), [339](#_page339), [347](#_page347), [373](#_page373), [377](#_page377), [404](#_page404), [417](#_page417), [429](#_page429), [433](#_page433), [434](#_page434), [445](#_page445), [478](#_page478), [497](#_page497), [503](#_page503), [533](#_page533)

Ибсен Генрик (1828 – 1906), норвежский драматург — [62](#_page062), [88](#_page088), [101](#_page101), [166](#_page166), [172](#_page172), [174](#_page174), [177](#_page177), [180](#_page180), [181](#_page181), [185](#_page185), [336](#_page336), [454](#_page454), [471](#_page471), [503](#_page503), [536](#_page536)

Иванов Вячеслав Иванович (1866 – 1949), поэт, драматург, историк и теоретик искусства — [313](#_page313)

Ивановский Павел Петрович (1867 – 1929), режиссер — [89](#_page089)

Игумнова Татьяна Сергеевна (1892 – 1983), писательница, ученица Студии Вахтангова — [202](#_page202), [208](#_page208), [221](#_page221), [509](#_page509)

Ильина Наталия Иосифовна (р. 1914), писательница — [512](#_page512)

Казаров Георгий, театральный деятель — [60](#_page060), [67](#_page067)

Калатозов Иван Гаврилович, двоюродный брат Вахтангова — [75](#_page075) – [77](#_page077), [104](#_page104)

Калужский Евгений Васильевич (1896 – 1966), драматический актер, режиссер — [216](#_page216), [316](#_page316), [442](#_page442), [452](#_page452)

Кальдерон де ла Барка Педро (1600 – 1681), испанский драматург — [100](#_page100)

Каменский Василий Васильевич (1884 – 1961), поэт — [22](#_page022), [375](#_page375)

{573} Карев (Прудкин) Александр Михайлович (1899 – 1975), драматический актер, режиссер, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР — [388](#_page388), [395](#_page395), [396](#_page396), [530](#_page530)

Кармин С. (Кара-Мурза Сергей Георгиевич) (1878 – 1956), театровед, театральный критик — [126](#_page126)

Карпов Евтихий Павлович (1857 – 1926), режиссер, драматург — [50](#_page050), [57](#_page057)

Касторская Екатерина Алексеевна, драматическая актриса, ученица Студии Вахтангова — [213](#_page213), [227](#_page227), [228](#_page228), [231](#_page231), [233](#_page233) – [238](#_page238), [245](#_page245), [253](#_page253)

Кац Михаил Аронович (1907 – 1981), драматург — [22](#_page022)

Кацнельсон Ицхак (1885 – 1944), еврейский писатель, драматург — [272](#_page272)

Качалов Василий Иванович (1875 – 1948), драматический актер, народный артист СССР — [18](#_page018), [20](#_page020), [61](#_page061), [73](#_page073), [79](#_page079), [81](#_page081), [83](#_page083), [87](#_page087), [126](#_page126), [161](#_page161), [180](#_page180), [216](#_page216), [349](#_page349), [405](#_page405), [438](#_page438), [457](#_page457), [557](#_page557)

Клапина Зинаида Васильевна, московская курсистка, член партии эсеров — [73](#_page073), [75](#_page075)

Клаузнер Иосиф (1874 – 1958), еврейский писатель, историк — [271](#_page271)

Ключарев Виктор Павлович, драматический актер — [346](#_page346), [357](#_page357)

Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868 – 1959), драматическая актриса, народная артистка СССР — [166](#_page166), [167](#_page167), [169](#_page169), [180](#_page180) – [182](#_page182), [184](#_page184), [189](#_page189), [215](#_page215), [216](#_page216), [532](#_page532)

Козловский Александр Дмитриевич (1892 – 1940), драматический актер, режиссер — [404](#_page404), [420](#_page420)

Козловский Мечислав Юльевич (1876 – 1927), советский государственный и партийный деятель — [550](#_page550)

Коклен Бенуа-Констан (1841 – 1909), французский актер — [493](#_page493)

Кокольский Михаил Иванович, один из основателей Студенческой драматической студии — [199](#_page199)

Колин Николай Федорович (? — 1973), драматический актер — [186](#_page186), [190](#_page190), [191](#_page191)

Комиссаржевская Вера Федоровна (1864 – 1910) — [102](#_page102), [273](#_page273), [274](#_page274), [310](#_page310) – [312](#_page312), [338](#_page338), [378](#_page378)

Комиссаржевский Федор Федорович (1882 – 1954), режиссер, брат В. Ф. Комиссаржевской — [273](#_page273), [274](#_page274), [300](#_page300), [301](#_page301), [310](#_page310), [348](#_page348)

Кон Феликс Яковлевич (1864 – 1945), советский государственный деятель — [421](#_page421)

Корепанов Юрий Михайлович (1891 – 1925), драматический актер, ученик Студии Вахтангова — [202](#_page202)

Корнакова Екатерина Ивановна (1895 – 1956), драматическая актриса — [512](#_page512)

Коровин Константин Алексеевич (1861 – 1939), художник — [438](#_page438)

Королев Борис Мефодиевич (1893 – 1959), драматический актер — [359](#_page359)

Королев Владимир Данилович (1888 – 1966), режиссер — [88](#_page088)

Котлубай Ксения Ивановна (1890 – 1931), драматическая актриса, режиссер, педагог, заслуженная артистка РСФСР — [199](#_page199), [202](#_page202), [207](#_page207), [208](#_page208), [211](#_page211), [213](#_page213), [218](#_page218), [220](#_page220), [234](#_page234) – [238](#_page238), [242](#_page242), [245](#_page245), [252](#_page252), [287](#_page287), [347](#_page347), [361](#_page361), [362](#_page362), [364](#_page364), [374](#_page374), [377](#_page377), [423](#_page423), [424](#_page424), [429](#_page429), [430](#_page430), [433](#_page433) – [436](#_page436), [531](#_page531)

Крепе Л. М. — см. [Шихматов Л. М.](#_Tosh0004010)

Кроткова Татьяна Михайловна, ученица Студии Вахтангова — [202](#_page202), [211](#_page211), [213](#_page213), [219](#_page219)

Крэг Эдуард Гордон (1872 – 1966), английский режиссер, художник, теоретик театра — [89](#_page089), [169](#_page169), [333](#_page333)

Кудрявцев Иван Матвеевич (1901 – 1924), драматический актер — [262](#_page262), [411](#_page411), [414](#_page414)

Куза Василий Васильевич (1902 – 1941), драматический актер, заслуженный артист РСФСР — [402](#_page402)

{574} Кузмин Михаил Алексеевич (1872 – 1936), поэт — [100](#_page100)

Куинджи Валентина Ефимовна, актриса театра и кино, педагог, ученица Студии Вахтангова — [242](#_page242), [244](#_page244), [246](#_page246)

Кульбин Николай Иванович (1866 – 1917), художник — [100](#_page100)

Курина Вера Казимировна, ученица Студии Вахтангова — [212](#_page212), [214](#_page214), [215](#_page215) – [218](#_page218)

Лавренев Борис Андреевич (1891 – 1959), писатель, драматург — [28](#_page028), [32](#_page032)

Лазарев Иван Васильевич (1877 – 1929), драматический актер — [135](#_page135), [143](#_page143), [145](#_page145), [151](#_page151), [166](#_page166), [167](#_page167), [169](#_page169), [181](#_page181), [186](#_page186), [297](#_page297)

Ламанова Надежда Петровна (1861 – 1941), мастер театрального костюма — [404](#_page404)

Ланге Свен (1868 – 1930), датский драматург, критик — [88](#_page088)

Ларгин Петр Сергеевич (1893 – 1946), драматический актер — [227](#_page227), [228](#_page228), [243](#_page243), [244](#_page244)

Лащилин Лев Александрович (1888 – 1955), артист балета, балетмейстер — [390](#_page390), [396](#_page396)

Лезерсон — см. [Львова В. К.](#_Tosh0004011)

Лекок Шарль (1832 – 1918), французский композитор — [297](#_page297), [436](#_page436)

Ленин Владимир Ильич (1870 – 1924) — [48](#_page048), [73](#_page073), [75](#_page075), [507](#_page507), [522](#_page522)

Леонардо да Винчи (1452 – 1519) — [375](#_page375), [465](#_page465), [526](#_page526), [545](#_page545)

Леонидов Леонид Миронович (1873 – 1941), драматический актер, народный артист СССР — [18](#_page018), [20](#_page020), [61](#_page061), [83](#_page083), [160](#_page160), [163](#_page163), [166](#_page166), [167](#_page167), [169](#_page169), [180](#_page180), [181](#_page181), [183](#_page183), [405](#_page405), [492](#_page492), [526](#_page526)

Леонидов (Шиманский) Олег Леонидович (1894 – 1951), писатель, драматург — [163](#_page163), [165](#_page165), [277](#_page277), [424](#_page424), [511](#_page511), [513](#_page513)

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814 – 1841) — [109](#_page109), [361](#_page361)

Лидин Владимир Германович (1894 – 1979), писатель — [425](#_page425), [426](#_page426)

Лилина Мария Петровна (1866 – 1943), драматическая актриса, народная артистка РСФСР, жена К. С. Станиславского — [20](#_page020), [97](#_page097), [364](#_page364), [402](#_page402), [436](#_page436), [446](#_page446)

Литовцева Нина Николаевна (1878 – 1956), драматическая актриса, режиссер, народная артистка РСФСР — [281](#_page281)

Лобашков Иван Николаевич (1887 – 1942), драматический актер — [373](#_page373)

Лойтер Эфраим Борисович (1889 – 1963), режиссер, заслуженный артист Узбекской ССР — [328](#_page328)

Лопатин В. М. — см. [Михайлов В. М.](#_Tosh0004012)

Лопатин Сергей Геннадиевич, ученик Студии Вахтангова — [236](#_page236), [240](#_page240), [244](#_page244), [246](#_page246)

Лужский Василий Васильевич (1869 – 1931), драматический актер, режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР — [61](#_page061), [71](#_page071), [78](#_page078), [79](#_page079), [96](#_page096), [114](#_page114), [153](#_page153), [286](#_page286), [332](#_page332), [336](#_page336), [435](#_page435), [499](#_page499), [517](#_page517)

Лукьяновский Н. П. — см Яновский Н. П.

Луначарский Анатолий Васильевич (1875 – 1933) — [6](#_page006), [13](#_page013), [26](#_page026), [293](#_page293), [365](#_page365), [367](#_page367), [374](#_page374), [375](#_page375), [390](#_page390), [401](#_page401), [409](#_page409), [410](#_page410), [451](#_page451), [452](#_page452), [498](#_page498), [520](#_page520), [534](#_page534), [550](#_page550)

Львова (Лезерсон) Вера Константиновна (р. 1898), драматическая актриса, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР — [229](#_page229), [243](#_page243), [244](#_page244)

Ляуданская Елизавета Владимировна (1896 – 1940), драматическая актриса, педагог — [373](#_page373), [404](#_page404), [411](#_page411), [413](#_page413)

Маликова, ученица Студии Вахтангова — [214](#_page214), [215](#_page215), [511](#_page511)

Малиновская Елена Константиновна (1875 – 1942), общественный и театральный деятель — [367](#_page367)

{575} Мансурова Цецилия Львовна (1897 – 1970), драматическая актриса, народная артистка СССР — [11](#_page011), [14](#_page014), [21](#_page021), [22](#_page022), [26](#_page026), [29](#_page029), [259](#_page259), [404](#_page404), [411](#_page411), [413](#_page413), [417](#_page417), [420](#_page420), [552](#_page552)

Марголин Самуил Акимович (1893 – 1953), режиссер, театральный критик — [186](#_page186), [397](#_page397), [398](#_page398)

Марджанов (Марджанишвили) Константин Александрович (1872 – 1933), режиссер, народный артист Грузинской ССР — [88](#_page088), [112](#_page112), [114](#_page114)

Марецкая Вера Петровна (1906 – 1978), драматическая актриса, народная артистка СССР — [26](#_page026)

Марков Павел Александрович (1897 – 1980), театральный критик, историк театра, режиссер, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР — [6](#_page006), [134](#_page134), [185](#_page185), [465](#_page465), [537](#_page537), [561](#_page561)

Маркс Карл (1818 – 1883) — [48](#_page048)

Массалитинов Николай Осипович (1880 – 1961), драматический актер, режиссер, педагог — [79](#_page079), [160](#_page160)

Мацкин Александр Петрович (р. 1906), театральный критик — [6](#_page006), [418](#_page418), [495](#_page495)

Маяковский Владимир Владимирович (1893 – 1930) — [16](#_page016), [22](#_page022), [30](#_page030), [478](#_page478), [525](#_page525), [527](#_page527), [534](#_page534)

Мгебров Александр Авельевич (1884 – 1966), драматический актер, режиссер — [100](#_page100)

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874 – 1940) — [6](#_page006), [13](#_page013), [17](#_page017), [22](#_page022), [25](#_page025) – [27](#_page027), [33](#_page033), [100](#_page100), [102](#_page102), [325](#_page325), [326](#_page326), [331](#_page331), [333](#_page333), [334](#_page334), [338](#_page338), [348](#_page348), [378](#_page378), [383](#_page383), [384](#_page384), [386](#_page386), [387](#_page387), [402](#_page402), [429](#_page429), [431](#_page431), [432](#_page432), [435](#_page435), [441](#_page441), [442](#_page442), [447](#_page447), [462](#_page462), [465](#_page465), [476](#_page476), [480](#_page480), [498](#_page498), [505](#_page505), [525](#_page525), [534](#_page534), [554](#_page554), [559](#_page559)

Менделе-Мойхер-Сфорим (Абрамович Шолом-Яков) (1836 – 1917), еврейский писатель — [270](#_page270)

Метерлинк Морис (1862 – 1949), бельгийский писатель, драматург — [71](#_page071), [153](#_page153), [225](#_page225), [250](#_page250), [272](#_page272), [289](#_page289), [290](#_page290), [325](#_page325), [374](#_page374) – [376](#_page376), [378](#_page378) – [380](#_page380), [416](#_page416), [463](#_page463), [488](#_page488), [530](#_page530), [562](#_page562)

Метерлинк (Леблан) Жоржетт, французская актриса, жена Мориса Метерлинка — [74](#_page074)

Мирбо Октав (1848 – 1917), французский писатель, драматург — [272](#_page272)

Миронов Константин Яковлевич (1898 – 1941), драматический актер, режиссер, педагог — [264](#_page264), [359](#_page359), [404](#_page404)

Михайлов (Лопатин) Владимир Михайлович (1861 – 1935), драматический актер — [370](#_page370)

Мольер Жан-Батист (1622 – 1673) — [113](#_page113), [121](#_page121), [122](#_page122), [333](#_page333), [356](#_page356), [435](#_page435)

Монахов Николай Федорович (1875 – 1936), драматический актер, народный артист РСФСР — [349](#_page349)

Мопассан Ги де (1850 – 1893), французский писатель — [72](#_page072), [88](#_page088), [227](#_page227), [229](#_page229) – [231](#_page231), [272](#_page272)

Москвин Иван Михайлович (1874 – 1946), драматический актер, народный артист СССР — [18](#_page018), [20](#_page020), [79](#_page079), [106](#_page106), [132](#_page132), [276](#_page276), [405](#_page405), [556](#_page556)

Муратова Елена Павловна (1874 – 1921), драматическая актриса, педагог — [234](#_page234)

Мчеделов Вахтанг Леванович (1884 – 1924), режиссер, педагог — [98](#_page098), [280](#_page280), [281](#_page281), [319](#_page319)

Найденов Сергей Александрович (1868 – 1922), драматург — [39](#_page039), [88](#_page088)

Наль Анатолий Миронович (1905 – 1970), драматический актер — [368](#_page368)

Наумова Марина Петровна, ученица Школы А. И. Адашева — [72](#_page072), [95](#_page095)

Невяровская Казимира Фаддеевна (1893 – 1927), артистка оперетты — [297](#_page297)

Недолин С, драматург — [60](#_page060), [62](#_page062), [64](#_page064), [88](#_page088)

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858 – 1943) — [6](#_page006), [12](#_page012), [13](#_page013), [16](#_page016), [20](#_page020), [25](#_page025), [26](#_page026), [33](#_page033), [34](#_page034), [61](#_page061), [72](#_page072), [79](#_page079), [86](#_page086), [96](#_page096), [97](#_page097), [121](#_page121), [126](#_page126) – [128](#_page128), {576} [131](#_page131), [153](#_page153), [160](#_page160) – [162](#_page162), [179](#_page179), [180](#_page180), [184](#_page184), [185](#_page185), [195](#_page195), [196](#_page196), [216](#_page216), [265](#_page265), [266](#_page266), [295](#_page295), [296](#_page296), [306](#_page306), [320](#_page320), [333](#_page333) – [336](#_page336), [357](#_page357), [367](#_page367), [369](#_page369), [370](#_page370), [403](#_page403), [405](#_page405), [426](#_page426), [427](#_page427), [436](#_page436), [441](#_page441), [448](#_page448), [452](#_page452), [465](#_page465), [471](#_page471), [478](#_page478), [485](#_page485), [498](#_page498), [501](#_page501) – [503](#_page503), [509](#_page509), [522](#_page522), [554](#_page554), [558](#_page558), [560](#_page560)

Немирович-Данченко Екатерина Николаевна (1858 – 1938), жена Вл. И. Немировича-Данченко — [428](#_page428)

Нивинский Игнатий Игнатьевич (1887 – 1933), театральный художник, график — [346](#_page346), [349](#_page349), [404](#_page404), [411](#_page411), [420](#_page420), [505](#_page505), [535](#_page535), [537](#_page537)

Николаева Мария Александровна, ученица студий А. О. Гунст и Вахтангова — [320](#_page320) – [322](#_page322)

Никольский Юрий Сергеевич (1895 – 1962), композитор, дирижер — [240](#_page240), [244](#_page244), [253](#_page253), [255](#_page255)

Никулина Надежда Алексеевна (1845 – 1923), драматическая актриса — [149](#_page149)

Ницше Фридрих (1844 – 1900), немецкий философ — [48](#_page048)

Новиков Иван Алексеевич (1877 – 1954), писатель, драматург — [62](#_page062)

Олеша Юрий Карлович (1899 – 1960), писатель, драматург — [32](#_page032)

Орочко Анна Алексеевна (1898 – 1965), драматическая актриса, режиссер, педагог, народная артистка РСФСР — [14](#_page014), [29](#_page029), [228](#_page228), [234](#_page234), [243](#_page243), [244](#_page244), [252](#_page252), [253](#_page253), [259](#_page259), [404](#_page404), [411](#_page411), [420](#_page420), [524](#_page524), [531](#_page531), [532](#_page532), [541](#_page541) – [543](#_page543), [552](#_page552), [558](#_page558), [559](#_page559)

Осоргин Михаил Андреевич (1878 – 1943), литератор, переводчик — [404](#_page404)

Островский Александр Николаевич (1823 – 1886) — [24](#_page024), [29](#_page029), [32](#_page032), [101](#_page101), [102](#_page102), [311](#_page311), [333](#_page333), [335](#_page335), [404](#_page404), [412](#_page412), [443](#_page443), [556](#_page556), [557](#_page557)

Охлопков Николай Павлович (1900 – 1967), режиссер, актер, народный артист СССР — [22](#_page022)

Паппе Сергей Николаевич, ученик Студии Вахтангова — [227](#_page227), [228](#_page228), [244](#_page244)

Пастер Луи (1822 – 1895), французский ученый, микробиолог — [73](#_page073)

Пастернак Борис Леонидович (1890 – 1960), писатель, поэт — [16](#_page016)

Перец Леон (Ицхак-Лейбуш) (1851 – 1915), еврейский писатель, драматург, публицист — [271](#_page271), [272](#_page272)

Петров Николай Васильевич (1890 – 1964), режиссер, народный артист РСФСР — [61](#_page061), [99](#_page099)

Пешкова Екатерина Павловна (1876 – 1965), жена М. Горького — [75](#_page075), [77](#_page077)

Погодин Николай Федорович (1900 – 1962), драматург — [32](#_page032)

Подгорный Владимир Афанасьевич (1887 – 1944), драматический актер, заслуженный артист РСФСР — [274](#_page274), [348](#_page348), [356](#_page356), [357](#_page357), [401](#_page401), [423](#_page423), [444](#_page444)

Поливанова Татьяна Михайловна, ученица Студии Вахтангова — [234](#_page234)

Попов Алексей Дмитриевич (1892 – 1961), драматический актер, режиссер, педагог, народный артист СССР — [28](#_page028), [152](#_page152), [448](#_page448)

Попов Сергей Васильевич, драматический актер — [160](#_page160), [163](#_page163)

Попова Анна Игнатьевна (1889 – ?), драматическая актриса — [116](#_page116), [118](#_page118), [119](#_page119), [122](#_page122), [123](#_page123), [126](#_page126), [161](#_page161), [362](#_page362)

Прево Эжен Марсель (1862 – 1941), французский писатель — [227](#_page227)

Преображенский В. П., драматург — [56](#_page056)

Пронин Борис Константинович (1875 – 1948), театральный деятель, режиссер — [99](#_page099), [100](#_page100)

Протопопова Ольга Сергеевна, ученица Студии Вахтангова — [214](#_page214), [215](#_page215), [511](#_page511)

Прудкин А. М. — см. [Карев А. М.](#_Tosh0004013)

Пушкин Александр Сергеевич (1799 – 1837) — [14](#_page014), [15](#_page015), [17](#_page017), [30](#_page030), [92](#_page092), [259](#_page259), [260](#_page260), [343](#_page343), [344](#_page344), [385](#_page385), [436](#_page436), [516](#_page516), [552](#_page552)

{577} Пшибышевская Дагна (1871 – 1901), польская писательница, актриса — [60](#_page060), [62](#_page062), [88](#_page088)

Пшибышевский Станислав (1868 – 1927), польский писатель, драматург — [88](#_page088), [89](#_page089)

Пыжова Ольга Ивановна (1894 – 1972), драматическая актриса, режиссер, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР — [193](#_page193), [353](#_page353), [358](#_page358), [510](#_page510)

Радлов Сергей Эрнестович (1892 – 1958), режиссер — [539](#_page539)

Райх Зинаида Николаевна (1894 – 1939), драматическая актриса, жена В. Э. Мейерхольда — [27](#_page027), [386](#_page386)

Рапопорт Иосиф Матвеевич (1901 – 1970), драматический актер, режиссер, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР — [323](#_page323)

Рассохин С. Ф., драматург — [56](#_page056)

Рахманов Николай Николаевич (ум. 1964), композитор, дирижер — [120](#_page120), [163](#_page163)

Ребикова Александра Васильевна, драматическая актриса — [160](#_page160), [215](#_page215)

Режан Габриэль (1856 – 1920), французская актриса — [71](#_page071), [73](#_page073), [74](#_page074), [523](#_page523)

Ремезов Борис Васильевич, драматический актер — [48](#_page048), [102](#_page102), [103](#_page103)

Рейнгардт Макс (1873 – 1943), немецкий режиссер, актер — [313](#_page313), [333](#_page333)

Ремизова Александра Исааковна (р. 1905), драматическая актриса, режиссер, народная артистка СССР — [259](#_page259), [404](#_page404), [411](#_page411)

Репин Илья Ефимович (1844 – 1930) — [396](#_page396), [433](#_page433)

Ржешевский Александр Георгиевич (1903 – 1967), драматург — [22](#_page022)

Родэн Огюст (1840 – 1917), французский скульптор — [73](#_page073)

Ровина Хана (1890 – 1980), драматическая актриса — [395](#_page395), [539](#_page539), [540](#_page540)

Роллан Ромен (1866 – 1944), французский писатель, драматург — [309](#_page309), [494](#_page494), [520](#_page520), [531](#_page531)

Романенко Юрий Михайлович (1883 – 1918), художник — [202](#_page202)

Ртищева Маргарита Ивановна, актриса, жена О. Л. Леонидова — [277](#_page277) – [279](#_page279)

Русинова Нина Павловна (р. 1895), драматическая актриса, педагог, народная артистка РСФСР — [30](#_page030), [260](#_page260), [377](#_page377)

Русланов Лев Петрович (1894 – 1937), драматический актер — [30](#_page030), [328](#_page328), [377](#_page377), [405](#_page405)

Руссо Жан-Жак (1712 – 1778), французский писатель, философ — [73](#_page073)

Рытова Евгения Владимировна, ученица Студии Вахтангова — [214](#_page214) – [216](#_page216)

Рябушинский Николай Павлович, промышленник, меценат — [436](#_page436)

Садко (Блюм Владимир Иванович) (1877 – 1941), театральный критик — [412](#_page412)

Сакки Антонио-Джованни (1708 – 1788), итальянский актер — [410](#_page410)

Сальвини Томмазо (1829 – 1915), итальянский актер — [435](#_page435)

Сальери Антонио (1750 – 1825), итальянский композитор — [24](#_page024)

Сапунов Николай Николаевич (1880 – 1912), художник — [98](#_page098) – [100](#_page100)

Сац Илья Александрович (1875 – 1912), композитор — [153](#_page153)

Свердлов Яков Михайлович (1885 – 1919), советский государственный и партийный деятель — [503](#_page503)

Северянин (Лотарев) Игорь Васильевич (1887 – 1941), поэт — [413](#_page413)

Сейфуллина Лидия Николаевна (1889 – 1954), писательница — [28](#_page028)

{578} Семенова Ксения Георгиевна (1896 – 1949), драматическая актриса, педагог — [202](#_page202), [207](#_page207), [208](#_page208), [214](#_page214), [218](#_page218), [231](#_page231), [238](#_page238), [245](#_page245), [256](#_page256), [291](#_page291)

Сервантес де Сааведра Мигель (1547 – 1616), испанский писатель, драматург — [331](#_page331)

Серов Георгий Валентинович (1894 – 1929), драматический актер — [212](#_page212), [215](#_page215), [230](#_page230), [234](#_page234), [236](#_page236) – [239](#_page239), [245](#_page245) – [247](#_page247), [252](#_page252), [253](#_page253), [256](#_page256), [266](#_page266), [290](#_page290), [346](#_page346), [353](#_page353)

Сизов Николай Иванович (1886 – 1962), композитор — [404](#_page404), [420](#_page420)

Симов Виктор Андреевич (1858 – 1935), театральный художник, заслуженный деятель искусств РСФСР — [169](#_page169)

Симонов Евгений Рубенович (р. 1925), режиссер, народный артист СССР — [5](#_page005), [14](#_page014), [383](#_page383)

Симонов Рубен Николаевич (1899 – 1968), драматический актер, режиссер, педагог, народный артист СССР — [14](#_page014), [21](#_page021), [22](#_page022), [26](#_page026) – [31](#_page031), [259](#_page259), [372](#_page372), [373](#_page373), [405](#_page405), [420](#_page420), [508](#_page508), [516](#_page516), [552](#_page552)

Синельникова Мария Давыдовна (р. 1899), драматическая актриса, педагог, народная артистка РСФСР — [29](#_page029), [259](#_page259), [263](#_page263), [264](#_page264)

Склянский Эфраим Маркович (1892 – 1925), советский государственный деятель, зам. председателя Реввоенсовета Республики — [267](#_page267)

Скрябин Александр Николаевич (1871 – 1915), композитор, пианист — [25](#_page025), [447](#_page447)

Словацкий Юлиуш (1809 – 1849), польский поэт, драматург — [343](#_page343), [470](#_page470)

Смирнов-Несвицкий Юрий Александрович (р. 1932), театровед — [6](#_page006), [521](#_page521)

Смышляев Валентин Сергеевич (1891 – 1936), драматический актер, режиссер, заслуженный артист РСФСР — [135](#_page135), [138](#_page138), [144](#_page144), [145](#_page145), [151](#_page151), [190](#_page190)

Соболев Юрий Васильевич (1887 – 1940), театральный критик — [146](#_page146), [180](#_page180), [342](#_page342), [413](#_page413), [452](#_page452)

Созонов Егор Сергеевич (1879 – 1910), член партии эсеров — [75](#_page075)

Соколова (Алексеева) Зинаида Сергеевна (1865 – 1950), режиссер, педагог, заслуженная артистка РСФСР — [98](#_page098)

Соколова (Залесская) Варвара Владимировна (1889 – 1941), режиссер оперного театра — [23](#_page023), [100](#_page100) – [103](#_page103)

Соловьев Николай Яковлевич (1845 – 1898), драматург — [101](#_page101)

Соловьева Вера Васильевна (1892 – ?), драматическая актриса — [160](#_page160)

Софокл (ок. 496 – 406 до н. э.), древнегреческий драматург — [520](#_page520)

Станиславский Константин Сергеевич (1863 – 1938), [6](#_page006) – [8](#_page008), [12](#_page012), [13](#_page013), [16](#_page016), [18](#_page018), [20](#_page020), [21](#_page021), [25](#_page025), [26](#_page026), [28](#_page028), [33](#_page033) – [35](#_page035), [61](#_page061), [71](#_page071), [74](#_page074), [86](#_page086) – [89](#_page089), [95](#_page095) – [99](#_page099), [102](#_page102), [110](#_page110) – [113](#_page113), [116](#_page116), [120](#_page120) – [123](#_page123), [126](#_page126), [127](#_page127), [130](#_page130), [133](#_page133), [139](#_page139), [140](#_page140), [142](#_page142), [143](#_page143), [146](#_page146), [149](#_page149), [151](#_page151), [157](#_page157), [158](#_page158), [160](#_page160) – [162](#_page162), [178](#_page178), [186](#_page186) – [190](#_page190), [193](#_page193), [194](#_page194), [197](#_page197), [203](#_page203), [216](#_page216), [219](#_page219) – [221](#_page221), [250](#_page250) – [252](#_page252), [263](#_page263) – [265](#_page265), [268](#_page268) – [270](#_page270), [272](#_page272), [276](#_page276), [280](#_page280), [281](#_page281), [285](#_page285) – [288](#_page288), [294](#_page294), [297](#_page297), [298](#_page298), [300](#_page300) – [303](#_page303), [310](#_page310), [315](#_page315) – [317](#_page317), [319](#_page319), [320](#_page320), [331](#_page331), [333](#_page333), [334](#_page334), [336](#_page336), [337](#_page337), [339](#_page339), [341](#_page341), [345](#_page345), [352](#_page352), [353](#_page353), [355](#_page355), [356](#_page356) – [359](#_page359), [363](#_page363), [364](#_page364), [369](#_page369) – [371](#_page371), [380](#_page380), [382](#_page382), [385](#_page385) – [388](#_page388), [389](#_page389), [402](#_page402), [403](#_page403), [405](#_page405), [408](#_page408), [409](#_page409), [416](#_page416), [427](#_page427) – [435](#_page435), [441](#_page441), [442](#_page442), [445](#_page445) – [448](#_page448), [450](#_page450), [453](#_page453), [461](#_page461), [462](#_page462), [465](#_page465), [472](#_page472), [482](#_page482) – [485](#_page485), [488](#_page488), [492](#_page492), [495](#_page495) – [502](#_page502), [505](#_page505), [506](#_page506), [510](#_page510), [511](#_page511), [513](#_page513), [515](#_page515), [522](#_page522), [523](#_page523), [532](#_page532), [551](#_page551) – [561](#_page561)

Старобинец Римма Михайловна, ученица студии «Габима» — [279](#_page279), [512](#_page512)

Стахович Алексей Александрович (1856 – 1919), драматический актер — [281](#_page281)

Стахович Михаил Александрович (1819 – 1858), поэт, драматург — [88](#_page088)

Степанова Ангелина Иосифовна (р. 1905), драматическая актриса, народная артистка СССР — [26](#_page026)

Стриндберг Август (1849 – 1912), шведский писатель, драматург — [100](#_page100), [325](#_page325), [340](#_page340), [341](#_page341), [343](#_page343) – [345](#_page345), [348](#_page348) – [350](#_page350), [454](#_page454), [462](#_page462), [473](#_page473) – [475](#_page475), [533](#_page533) – [535](#_page535), [537](#_page537), [545](#_page545)

{579} Судаков Илья Яковлевич (1890 – 1969), драматический актер, режиссер, народный артист РСФСР — [252](#_page252), [286](#_page286), [305](#_page305), [306](#_page306), [442](#_page442), [443](#_page443)

Судейкин Сергей Юрьевич (1882 – 1946), художник — [99](#_page099)

Сулержицкая Ольга Ивановна (1878 – 1944), пианистка, жена Л. А. Сулержицкого — [71](#_page071), [72](#_page072)

Сулержицкий Дмитрий Леопольдович (1903 – 1969), художник, сын Л. А. Сулержицкого — [94](#_page094), [95](#_page095), [106](#_page106), [132](#_page132)

Сулержицкий Леопольд Антонович (1872 – 1916), режиссер, педагог — [6](#_page006), [7](#_page007), [18](#_page018), [71](#_page071) – [77](#_page077), [84](#_page084), [86](#_page086), [87](#_page087), [89](#_page089), [92](#_page092), [93](#_page093), [98](#_page098), [99](#_page099), [105](#_page105), [106](#_page106), [110](#_page110), [113](#_page113) – [115](#_page115), [120](#_page120) – [122](#_page122), [130](#_page130) – [132](#_page132), [134](#_page134), [138](#_page138), [141](#_page141), [142](#_page142), [147](#_page147), [148](#_page148), [152](#_page152), [157](#_page157), [162](#_page162), [165](#_page165), [187](#_page187) – [190](#_page190), [193](#_page193), [194](#_page194), [197](#_page197), [215](#_page215), [307](#_page307), [329](#_page329), [330](#_page330), [336](#_page336), [357](#_page357), [434](#_page434), [447](#_page447), [461](#_page461), [465](#_page465) – [469](#_page469), [477](#_page477), [496](#_page496), [488](#_page488), [499](#_page499), [501](#_page501), [502](#_page502), [508](#_page508), [513](#_page513), [514](#_page514), [523](#_page523), [561](#_page561)

Сургучев Илья Дмитриевич (1881 – 1956), писатель, драматург — [478](#_page478)

Суслович Рафаил Рафаилович (1907 – 1975), режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР — [528](#_page528)

Сухачева Елена Георгиевна (р. 1892), драматическая актриса — [161](#_page161), [375](#_page375), [512](#_page512)

Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817 – 1903), драматург — [32](#_page032), [464](#_page464)

Сушкевич Борис Михайлович (1887 – 1946), драматический актер, режиссер, педагог, народный артист РСФСР — [20](#_page020), [54](#_page054), [116](#_page116), [120](#_page120), [122](#_page122), [125](#_page125), [126](#_page126), [128](#_page128), [132](#_page132), [134](#_page134), [135](#_page135), [144](#_page144), [145](#_page145), [147](#_page147), [151](#_page151), [157](#_page157), [158](#_page158), [160](#_page160), [161](#_page161), [166](#_page166), [178](#_page178), [179](#_page179), [181](#_page181), [184](#_page184), [186](#_page186), [191](#_page191), [192](#_page192), [194](#_page194), [195](#_page195), [213](#_page213), [273](#_page273), [331](#_page331), [344](#_page344), [348](#_page348), [349](#_page349), [354](#_page354), [355](#_page355), [358](#_page358), [363](#_page363), [365](#_page365), [368](#_page368), [448](#_page448), [452](#_page452), [470](#_page470), [476](#_page476), [477](#_page477), [500](#_page500), [501](#_page501), [534](#_page534)

Таиров Александр Яковлевич (1885 – 1950), режиссер, народный артист РСФСР — [310](#_page310), [334](#_page334), [342](#_page342), [348](#_page348), [441](#_page441)

Тальников Давид Лазаревич (1882 – 1961), театральный и литературный критик — [539](#_page539)

Тарасова Алла Константиновна (1898 – 1973), драматическая актриса, народная артистка СССР — [160](#_page160)

Тауберт Елена Александровна, ученица студий А. О. Гунст и Вахтангова — [320](#_page320) – [322](#_page322)

Тезавровский Владимир Васильевич (1880 – 1955), драматический актер, режиссер, заслуженный артист РСФСР — [97](#_page097)

Тетмайер Казимир (1865 – 1940), польский писатель, драматург — [102](#_page102)

Тимковский Николай Иванович (1863 – 1922), драматург — [52](#_page052), [62](#_page062)

Тихомирова Нина Васильевна (1898 – 1974), драматическая артистка, заслуженная артистка РСФСР — [445](#_page445)

Товстоногов Георгий Александрович (р. 1915), режиссер, народный артист СССР — [6](#_page006), [31](#_page031), [551](#_page551)

Толстой Алексей Константинович (1817 – 1875), писатель, драматург — [116](#_page116), [557](#_page557)

Толстой Алексей Николаевич (1882 – 1945), писатель, драматург — [79](#_page079), [99](#_page099)

Толстой Лев Николаевич (1828 – 1910) — [24](#_page024), [30](#_page030) – [32](#_page032), [48](#_page048), [73](#_page073), [96](#_page096), [224](#_page224), [231](#_page231), [315](#_page315), [316](#_page316), [325](#_page325), [328](#_page328) – [330](#_page330), [369](#_page369) – [371](#_page371), [395](#_page395), [396](#_page396), [460](#_page460), [513](#_page513), [514](#_page514), [516](#_page516)

Толчанов Иосиф Моисеевич (1891 – 1981), драматический актер, режиссер, педагог, народный артист СССР — [14](#_page014), [21](#_page021), [30](#_page030), [31](#_page031), [310](#_page310), [404](#_page404), [415](#_page415)

Тугенхольд Яков Александрович (1882 – 1928), историк искусства, художественный критик — [378](#_page378)

Тураев Натан Осипович (1892 – 1952), драматический актер, театральный деятель — [199](#_page199), [202](#_page202), [211](#_page211), [213](#_page213), [215](#_page215), [218](#_page218), [220](#_page220), [227](#_page227), [234](#_page234) – [239](#_page239), [242](#_page242), [245](#_page245) – [247](#_page247), [286](#_page286), [287](#_page287), [289](#_page289), [290](#_page290), [310](#_page310)

Тургенев Иван Сергеевич (1818 – 1883) — [105](#_page105), [251](#_page251), [412](#_page412)

{580} Уралов Илья Матвеевич (1872 – 1920), драматический актер — [88](#_page088)

Успенская Мария Алексеевна (1887 – ?), драматическая актриса — [362](#_page362)

Успенский Глеб Иванович (1843 – 1902), писатель — [113](#_page113), [152](#_page152)

Фалеев Михаил Григорьевич (1884 – 1956), гример — [390](#_page390)

Фердинандов Борис Алексеевич (1889 – 1959), драматический актер, режиссер, художник — [345](#_page345)

Филиппи Филиппо (1830 – 1887), немецкий драматург — [52](#_page052), [62](#_page062)

Филиппо Эдуардо де (р. 1900), итальянский драматург, режиссер, актер — [31](#_page031)

Фукс Георг (1868 – 1949), немецкий драматург, режиссер, теоретик театра — [333](#_page333)

Халютина Софья Васильевна (1875 – 1960), драматическая актриса, педагог, народная артистка РСФСР — [98](#_page098), [112](#_page112), [221](#_page221), [500](#_page500)

Хачатуров Сурен Ильич (1889 – 1934), режиссер, педагог — [198](#_page198), [297](#_page297)

Херсонский Хрисанф Николаевич (1897 – 1968), театровед, театральный критик — [184](#_page184), [503](#_page503)

Хмара Григорий Михайлович (1883 – 1970), актер театра и кино — [20](#_page020), [94](#_page094), [116](#_page116), [118](#_page118), [122](#_page122), [125](#_page125), [126](#_page126), [128](#_page128), [135](#_page135), [136](#_page136), [143](#_page143), [144](#_page144), [150](#_page150) – [152](#_page152), [160](#_page160) – [163](#_page163), [166](#_page166), [167](#_page167), [169](#_page169), [177](#_page177), [181](#_page181) – [183](#_page183), [186](#_page186), [191](#_page191), [275](#_page275), [439](#_page439), [532](#_page532)

Холодная Вера Васильевна (1893 – 1919), актриса кино — [528](#_page528)

Царев Михаил Иванович (р. 1903), драматический актер, театральный деятель, народный артист СССР — [5](#_page005), [7](#_page007)

Цветаева Марина Ивановна (1890 – 1941), поэтесса — [16](#_page016), [21](#_page021), [32](#_page032), [527](#_page527)

Цемах Наум Лазаревич (1887 – 1939), драматический актер, основатель студии «Габима» — [388](#_page388), [389](#_page389), [452](#_page452), [546](#_page546)

Чайковский Петр Ильич (1840 – 1893) — [14](#_page014)

Чебан Александр Иванович (1886 – 1954), драматический актер, режиссер, народный артист РСФСР — [152](#_page152), [158](#_page158), [160](#_page160), [169](#_page169), [178](#_page178), [179](#_page179), [346](#_page346), [357](#_page357), [517](#_page517)

Чернов Александр Зиновьевич, ученик Студии Вахтангова — [227](#_page227), [228](#_page228), [235](#_page235), [236](#_page236), [244](#_page244), [252](#_page252)

Чертков Владимир Григорьевич (1854 – 1936), литератор. Близкий друг и единомышленник Толстого — [149](#_page149), [327](#_page327), [328](#_page328), [369](#_page369)

Чехов Антон Павлович (1860 – 1904) — [48](#_page048), [60](#_page060), [62](#_page062), [101](#_page101), [113](#_page113), [152](#_page152), [190](#_page190), [199](#_page199), [200](#_page200), [207](#_page207), [209](#_page209), [213](#_page213), [227](#_page227), [229](#_page229) – [231](#_page231), [233](#_page233), [237](#_page237), [251](#_page251), [260](#_page260), [261](#_page261), [271](#_page271), [311](#_page311), [325](#_page325), [329](#_page329), [335](#_page335), [336](#_page336), [338](#_page338), [343](#_page343), [344](#_page344), [372](#_page372) – [375](#_page375), [380](#_page380), [416](#_page416), [430](#_page430) – [432](#_page432), [434](#_page434), [453](#_page453), [459](#_page459), [464](#_page464), [509](#_page509), [517](#_page517), [518](#_page518), [530](#_page530), [554](#_page554), [556](#_page556) – [558](#_page558), [562](#_page562)

Чехов Михаил Александрович (1891 – 1955), драматический актер, режиссер, педагог — [5](#_page005), [6](#_page006), [10](#_page010), [20](#_page020), [34](#_page034), [35](#_page035), [116](#_page116), [118](#_page118), [124](#_page124), [125](#_page125), [128](#_page128), [129](#_page129), [132](#_page132) – [136](#_page136), [138](#_page138), [139](#_page139), [143](#_page143) – [145](#_page145), [148](#_page148), [150](#_page150), [151](#_page151), [157](#_page157), [158](#_page158), [186](#_page186), [194](#_page194), [195](#_page195), [198](#_page198), [224](#_page224), [276](#_page276), [302](#_page302), [316](#_page316), [318](#_page318), [344](#_page344), [345](#_page345), [349](#_page349), [350](#_page350), [352](#_page352) – [356](#_page356), [358](#_page358), [360](#_page360), [368](#_page368), [369](#_page369), [375](#_page375), [381](#_page381), [387](#_page387), [388](#_page388), [394](#_page394), [419](#_page419), [422](#_page422), [437](#_page437), [439](#_page439), [441](#_page441), [449](#_page449), [465](#_page465), [469](#_page469), [500](#_page500) – [502](#_page502), [508](#_page508), [520](#_page520), [521](#_page521), [531](#_page531), [535](#_page535) – [537](#_page537), [542](#_page542), [553](#_page553), [557](#_page557), [561](#_page561)

Чехова Ксения Карловна, жена М. А. Чехова — [158](#_page158)

Чириков Евгений Николаевич (1864 – 1932), писатель, драматург — [88](#_page088)

Чужой Федор (Аранович Давид Михайлович), театральный критик — [345](#_page345)

Шагал Марк (р. 1887), живописец, театральный художник — [545](#_page545)

{581} Шаляпин Федор Иванович (1873 – 1938) — [22](#_page022), [210](#_page210), [323](#_page323), [391](#_page391), [435](#_page435), [541](#_page541)

Шевченко Фаина Васильевна (1893 – 1971), драматическая актриса, народная артистка СССР — [160](#_page160), [161](#_page161), [163](#_page163)

Шекспир Вильям (1564 – 1616) — [17](#_page017), [24](#_page024), [30](#_page030), [158](#_page158), [333](#_page333), [343](#_page343), [435](#_page435), [464](#_page464), [470](#_page470), [494](#_page494), [537](#_page537)

Шереметьева Анна Александровна, драматическая актриса — [160](#_page160), [161](#_page161), [166](#_page166), [169](#_page169), [181](#_page181)

Шик-Елагина Елена Владимировна (1895 – 1931), драматическая актриса, режиссер, педагог — [211](#_page211), [212](#_page212), [219](#_page219), [220](#_page220), [234](#_page234) – [238](#_page238), [245](#_page245), [256](#_page256)

Шиллер Фридрих (1759 – 1805) — [267](#_page267), [348](#_page348)

Шиловцева Наталья Павловна (1896 – 1978), драматическая актриса, режиссер — [202](#_page202), [207](#_page207), [209](#_page209), [212](#_page212), [238](#_page238), [245](#_page245), [256](#_page256), [266](#_page266), [437](#_page437), [438](#_page438)

Шихматов (Крепе) Леонид Моисеевич (1897 – 1970), драматический актер, педагог, заслуженный артист РСФСР — [240](#_page240), [294](#_page294), [377](#_page377)

Шницлер Артур (1862 – 1931), австрийский драматург — [60](#_page060), [62](#_page062), [323](#_page323), [326](#_page326)

Шолом-Алейхем (Рабинович Шолом Наумович) (1859 – 1916), еврейский писатель, драматург — [270](#_page270)

Шопенгауэр Артур (1788 – 1860), немецкий философ — [48](#_page048)

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906 – 1975), композитор — [25](#_page025)

Шоу Бернард-Джордж (1836 – 1950), английский драматург, критик, публицист — [160](#_page160), [161](#_page161)

Шпитальский Николай Иванович (1894 – 1970), один из основателей Студенческой драматической студии — [199](#_page199), [202](#_page202), [212](#_page212), [219](#_page219)

Шуберт Франц (1797 – 1928), австрийский композитор — [459](#_page459), [465](#_page465)

Шубский Николай, театральный критик — [181](#_page181)

Щавинский Владимир Антонович, артист оперетты — [297](#_page297)

Щеглова Наталья Николаевна, ученица Студии Вахтангова — [234](#_page234), [235](#_page235), [243](#_page243), [244](#_page244)

Щеголева-Альтман Ирина Валентиновна (р. 1910), жена Н. И. Альтмана — [389](#_page389)

Щепкин Михаил Семенович (1788 – 1863), драматический актер — [461](#_page461), [482](#_page482), [485](#_page485)

Щукин Борис Васильевич (1894 – 1939), драматический актер, режиссер, педагог, народный артист СССР — [6](#_page006), [14](#_page014), [21](#_page021), [22](#_page022), [26](#_page026), [29](#_page029), [31](#_page031), [259](#_page259), [260](#_page260), [262](#_page262), [267](#_page267), [383](#_page383), [411](#_page411), [413](#_page413), [414](#_page414), [417](#_page417), [418](#_page418), [420](#_page420), [446](#_page446), [552](#_page552), [562](#_page562)

Экземплярская Вера Константиновна (ум. 1921), ученица Студии Вахтангова — [209](#_page209), [211](#_page211), [212](#_page212)

Экстер Александра Александровна (1884 – 1949), театральный художник — [345](#_page345)

Элиас Мириам (1897 – ?), актриса студии «Габима» — [532](#_page532), [540](#_page540)

Энгель Юлий Дмитриевич (1868 – 1927), композитор — [389](#_page389), [398](#_page398), [547](#_page547)

Эфрос Абрам Маркович (1888 – 1954), литературный и художественный критик, переводчик — [271](#_page271)

Эфрос Анатолий Васильевич (р. 1925), режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР — [31](#_page031)

Эфрос Николай Ефимович (1867 – 1923), театральный критик — [146](#_page146)

Юрьев Юрий Михайлович (1872 – 1948), драматический актер, народный артист СССР — [349](#_page349)

Юшкевич Семен Соломонович (1868 – 1927), писатель, драматург — [55](#_page055), [153](#_page153), [270](#_page270), [271](#_page271)

Юшкова Ольга Сергеевна, ученица Студии Вахтангова — [214](#_page214)

{582} Яблоновский Сергей Викторович (1870 – 1929), театральный критик — [126](#_page126), [144](#_page144)

Якулов Георгий Богданович (1884 – 1928), живописец, театральный художник — [348](#_page348)

Яновский (Лукьяновский) Николай Павлович (1894 – 1968), драматический актер — [21](#_page021), [264](#_page264), [267](#_page267), [385](#_page385)

Яхонтов Владимир Николаевич (1899 – 1945), мастер художественного слова — [133](#_page133), [376](#_page376), [395](#_page395), [421](#_page421), [529](#_page529)

1. Речь на торжественном заседании, посвященном 100‑летию со дня рождения Е. Б. Вахтангова, 10 февраля 1983 г. в Большом театре Союза ССР. [↑](#footnote-ref-2)
2. Вахтангов. Записки. Письма. Статьи. М.: Искусство, 1939. С. VII. [↑](#footnote-ref-3)
3. Об этой постановке сведений не имеется. [↑](#footnote-ref-4)
4. Публикуется впервые (Музей Театра имени Евг. Вахтангова). В 1902 году гимназист VII класса Владикавказской гимназии Евгений Вахтангов написал несколько автобиографических рассказов, в которых с живой наблюдательностью запечатлел картины жизни, быт и типы провинциального города. Особенно интересны публикуемые здесь рассказы «Из семейных картинок» и «Отрывки из воспоминаний о гимназии», рисующие повседневную жизнь юноши Вахтангова в родительском доме и в гимназии. [↑](#footnote-ref-5)
5. «Коридором» на Кавказе называли длинную крытую террасу при доме. [↑](#footnote-ref-6)
6. Вахтангов Евг. Материалы и статьи. М.: ВТО, 1959, с. 333. [↑](#footnote-ref-7)
7. Публикуется впервые (Центральный Государственный исторический архив г. Москвы). Частично цитировано в статье Н. Вирена «Не советую Вам, милый Евгений Богратионович…». — Театральная жизнь, 1977, № 7. [↑](#footnote-ref-8)
8. В 1903 году Вахтангов был принят на естественное отделение физико-математического факультета Московского университета. В 1905 году перешел на юридический факультет, где числился до 1911 года. [↑](#footnote-ref-9)
9. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 336, 338 – 340. [↑](#footnote-ref-10)
10. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 344 – 351. [↑](#footnote-ref-11)
11. Научный сотрудник Центрального Государственного архива Октябрьской революции Н. С. Зелов обнаружил документы об участии Вахтангова в студенческом движении. В статье «Красный студент Вахтангов» (Литературная Россия, 1981, 7 марта) он пишет: «8 октября 1904 г. Московским департаментом полиции было перехвачено подозрительное письмо. В нем говорилось о работе студенческих землячеств, в которых принимали участие профессора Московского университета и известные литераторы; шла речь о нелегальных сходках и их участниках. Упоминался в письме и Евгений Вахтангов. Департамент полиции направил московской охранке спешную депешу. Она содержала предписание уведомить о всех упоминаемых в письмо людях». В донесении охранки от 8 ноября 1904 года говорилось: «Вахтангов был выяснен в числе агитаторов за устройство в минувшем феврале сходки в здании Университета с целью выразить протест по поводу предполагавшегося в то время назначения на пост министра просвещения Лукьянова, а также для выражения порицания студентам Харьковского университета за устройство последними патриотической манифестации по случаю начала военных действий на Дальнем Востоке». Имеются свидетельства о том, что Вахтангов распространял революционные листовки.

    Н. С. Зелов сообщал о деятельности Вахтангова и в последующие годы: «6 октября 1908 г. в Московском университете состоялась студенческая сходка, на которой присутствовало до четырех тысяч человек. Среди организаторов сходки был и Евгений Богратионович. Он в своем выступлении резко критиковал выносимый на утверждение Государственной думы новый университетский устав, настаивал на созыве всероссийской конференции студенчества и продолжении студенческой забастовки» (Театральная жизнь, 1966, № 19). [↑](#footnote-ref-12)
12. Под фамилией Райская играла Н. Д. Еременко (в то время Языкова). [↑](#footnote-ref-13)
13. В 1924 году ученики и друзья Вахтангова предполагали организовать «Общество имени Е. Б. Вахтангова» и начали собирать воспоминания, материалы и документы о его жизни и деятельности. Тогда было получено и публикуемое письмо рабочих. Подлинник его не сохранился. Полностью приведено в статье П. Антокольского «Детство и юность Е. Б. Вахтангова» (в сб. Вахтангов. Записки. Письма. Статьи, с. X). [↑](#footnote-ref-14)
14. Авторы письма допустили неточность. Кроме упоминаемой в письме «Рабочей слободки» данных о постановках Вахтангова, которые «отражали быт рабочих» не имеется. Названная пьеса Евт. Карпова принадлежит к циклу его «народных драм», действие которых происходит в рабочей или крестьянской среде. В другой драме из этого цикла «Тяжкая доля» Вахтангов сыграл роль сельского учителя Каменева (См. Воспоминания Н. М. Вахтанговой в настоящем сборнике, [с. 50](#_Toc149070952).). [↑](#footnote-ref-15)
15. В Центральном Государственном историческом архиве г. Москвы сохранились документы, свидетельствующие о том, что Вахтангов часто не имел возможности внести в срок 25 руб. за учение и в 1911 году «был уволен из Университета, как не внесший плату в пользу Университета». Следует отметить однако, что Вахтангов выбыл из университета не только по материальным причинам. К этому времени, весной 1911 года, он, числясь студентом юридического факультета, окончил Школу драмы Л. И. Адашева и был принят в Московский Художественный театр, где началась его профессиональная деятельность актера, режиссера и педагога. [↑](#footnote-ref-16)
16. В 1907 и 1909 годах во владикавказской газете «Терек» было напечатано несколько очерков и рецензий Вахтангова, по большей части подписанных инициалами *Е. В*. и *В*., а также рассказ «Бутафор» с подписью *Евгений В*. Среди этих литературных опытов имеются четыре лирических этюда, нечто вроде стихотворений в прозе, под общим названием «Без заглавия». Здесь публикуются два из них. Написанные рукой начинающего литератора, несовершенные по своим художественным качествам, они тем не менее дают представление о настроениях молодого Вахтангова, о его восприятии окружающей природы и явлений социальной жизни. В первом этюде («Терек», 1907, 22 июля) слова, выделенные курсивом, были вычеркнуты цензурой. Они вписаны рукой Вахтангова в газетную вырезку, хранившуюся в его личном архиве (ныне в Музее Театра имени Евг. Вахтангова). [↑](#footnote-ref-17)
17. «Терек», Владикавказ, 1907, 24 июля. [↑](#footnote-ref-18)
18. «Вахтанговец», 1939, 29 мая. [↑](#footnote-ref-19)
19. «Анатэма» Л. Андреева, постановка В. И. Немировича-Данченко и В. В. Лужского, 1909 год. Вахтангов прекрасно имитировал В. И. Качалова, игравшего в спектакле заглавную роль. См. в настоящем сборнике воспоминания Н. В. Петрова ([с. 81](#_Tosh0000143)). Об этом также упоминается у В. В. Лужского ([с. 73](#_Tosh0000144)) и в записной книжке Вахтангова 14 марта 1911 года ([с. 87](#_Tosh0000145)). [↑](#footnote-ref-20)
20. Записи из режиссерской тетради публикуются впервые (Музей Театра им. Евг. Вахтангова). Тетрадь содержит планировки мизансцен и рисунки декораций, постановочные указания и т. д. к 11 пьесам, над которыми работал или собирался работать Вахтангов во Владикавказском художественном драматическом кружке: «Зиночка» С. Недолина, «Забава» А. Шницлера, «Грех» Д. Пшибышевской, «Около жизни» И. Новикова, «Всех скорбящих» Г. Гейерманса, «Сильные И слабые» Н. Тимковского, «Праздник мира» Г. Гауптмана, «У врат царства» К. Гамсуна, «Привидения» Г. Ибсена, «Дядя Ваня» А. Чехова, «Благодетели человечества» Ф. Филиппи, «Голос крови» Я. Бергстрема. Наиболее подробно разработана пьеса «Зиночка». Здесь даны точные указания по разделам: план, обстановка, костюмы, грим, походка, привычки и особенности, свет, голоса за кулисами, перемены в обстановке, реквизит, занавес, мизансцены.

    В тетради также записаны правила внутреннего распорядка поведения участников кружка во время репетиций и спектаклей, требования строгой дисциплины и т. п. Уже в те ранние годы режиссер-любитель относился к своей работе в драматическом кружке не как к развлечению в часы досуга, а как к серьезному и ответственному делу.

    О высокой требовательности к искусству свидетельствует и относящаяся к тому же времени рецензия Вахтангова «На спектакле Артистического кружка» ([см. с. 66](#_Toc149070959)). [↑](#footnote-ref-21)
21. «Терек», Владикавказ, 1909, 8 июля. [↑](#footnote-ref-22)
22. Название «оперетки» установить не удалось. [↑](#footnote-ref-23)
23. Фамилия рецензента, подписавшегося буквой «К», неизвестна. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Терек», Владикавказ, 1909, 23 июля. [↑](#footnote-ref-25)
25. Воспоминания В. В. Лужского были написаны к вечеру памяти Вахтангова в связи с пятой годовщиной открытия театра Третьей студии МХТ, в ноябре 1926 года. Опубликованы в сб: Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 362 – 364. [↑](#footnote-ref-26)
26. Осенью 1909 года Вахтангов поступил в Школу драмы А. И. Адашева. В Школе преподавали актеры и режиссеры МХТ и среди них Л. А. Сулержицкий, оказавший большое влияние на формирование Вахтангова — художника и человека. Вахтангов был любимым учеником Сулержицкого. Уезжая в конце 1910 года в Париж для постановки «Синей птицы» Метерлинка в театре Режан, Сулержицкий взял с собой Вахтангова, бывшего тогда учеником 3‑го курса. В литературе о Вахтангове обычно указывалось, что он выехал в Париж в качестве помощника Сулержицкого. Жена Леопольда Антоновича О. И. Сулержицкая в своих неопубликованных воспоминаниях пишет: «Как-то, собираясь в Париж для постановки “Синей птицы”, Л. А. мне сказал: — Женя (Вахтангов) очень просит меня взять его с собой в Париж, он никогда не был там (или за границей), а ему очень хочется там побывать. Я думаю его взять с собой… — Осмотрев Париж, Вахтангов уехал на Родину, не дожидаясь Л. А.» (Черновая запись хранится в личном архиве семьи Сулержицких.) В течение месяца, проведенного в Париже, Вахтангов всего несколько раз присутствовал на репетициях Сулержицкого, возможно, в чем-то помогал ому лично, но участия в постановке «Синей птицы» не принимал. Это подтверждается содержанием записей, относящихся к пребыванию Вахтангова за границей. [↑](#footnote-ref-27)
27. Вместе с Вахтанговым поехал в Париж его товарищ Д. В. Бельский. [↑](#footnote-ref-28)
28. В этой записной книжке в скобках указаны даты по новому стилю. [↑](#footnote-ref-29)
29. З. В. Клапина, знакомая Вахтангова и Вельского. За участив в революционном движении была арестована, в числе 13 женщин бежала из Новинской тюрьмы в Москве. Находилась в эмиграции в Париже. [↑](#footnote-ref-30)
30. В. И. Ленин читал реферат о Л. Н. Толстом (см. В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 20, с. 564). [↑](#footnote-ref-31)
31. Художник В. Е. Егоров, оформлявший «Синюю птицу» в МХТ, вместе с Сулержицким работал над постановкой в театре Режан. [↑](#footnote-ref-32)
32. Об обстановке работы в театре Режан отрицательно отзывается Вахтангов и в последующих своих записях. Сулержицкий в письме к Станиславскому 21 февраля 1911 года тоже с возмущением пишет о «безвкусии», «беспорядках и мерзостях», царящих в этом театре (см. сб: Леопольд Антонович Сулержицкий. М.: Искусство, 1970, с. 476 – 478). [↑](#footnote-ref-33)
33. О теме предполагавшейся лекции В. И. Ленина никаких сведений не сохранилось. [↑](#footnote-ref-34)
34. «Ночь» — третий акт, четвертая картина «Синей птицы». Пес и Ночь — действующие лица пьесы. [↑](#footnote-ref-35)
35. Корреспонденция о «Синей птице» в газете «Терек» напечатана не была. Текст ее не сохранился. [↑](#footnote-ref-36)
36. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 352 – 359. [↑](#footnote-ref-37)
37. Имеется в виду черносотенная организация «Союз русского народа». [↑](#footnote-ref-38)
38. Сб. Леопольд Антонович Сулержицкий, с. 602. [↑](#footnote-ref-39)
39. Вахтангов преподавал в Драматической школе Златина. [↑](#footnote-ref-40)
40. Станиславский К. С. Собр. соч. в 8‑ми т. М.: Искусство, 1954, т. 1, с. 348. [↑](#footnote-ref-41)
41. Сохранились две записные книжки Вахтангова за 1911 – 1912 годы, в которых он отмечал свои текущие дела и события жизни в театре. Здесь и далее записи из двух книжек объединены по датам. [↑](#footnote-ref-42)
42. Станиславский начал проводить занятия по системе с группой молодых актеров и сотрудников МХТ. Вахтангов записывал беседы Станиславского. Запись первой беседы опубликована в собрании сочинений К. С. Станиславского, т. 5, с. 466 (М.: Искусство, 1958). [↑](#footnote-ref-43)
43. Речь идет о спектаклях в Новгород-Северске Черниговской губернии, куда Вахтангов поохал во главе группы молодых актеров, выступавшей под названием «Художественный театр». В эту группу вошли С. Г. Бирман, Л. И. Дейкун, В. И. Глеб-Кошанская, А. П. Бондарев, А. Я. Гусев, В. Д. Королев. В спектаклях также принимали участие местные любители и дважды выступал известный актер И. М. Уралов. Репертуар состоял из пьес: «Доктор Штокман» Г. Ибсена, «У царских врат» К. Гамсуна, «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана, «Иван Мироныч» Е. Чирикова, «Снег» С. Пшибышевского, «Зиночка» С. Недолина, «Самсон и Далила» С. Ланге, «Грех» Д. Пшибышевской, «№ 13» С. Найденова, «Гавань» по Мопассану, «Ночное» М. Стаховича, водевиль «Сосед и соседка». Все спектакли, кроме «Снега», были поставлены Вахтанговым. [↑](#footnote-ref-44)
44. К. Л. Марджанов первоначально был зачислен в число режиссеров, работавших над «Гамлетом» (постановка Г. Крэга, К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого). На нем лежала организация технической стороны спектакля. Вахтангов помогал Марджанову, а также выполнял отдельные задания Станиславского и Сулержицкого в процессе работы над постановкой. [↑](#footnote-ref-45)
45. Эва — роль С. Г. Бирман в «Снеге» С. Пшибышевского. [↑](#footnote-ref-46)
46. Иван — рабочий в театре. [↑](#footnote-ref-47)
47. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 310. [↑](#footnote-ref-48)
48. Сулержицкий страдал болезнью почек. [↑](#footnote-ref-49)
49. Жена и сын Сулержицкого. [↑](#footnote-ref-50)
50. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 312. [↑](#footnote-ref-51)
51. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 363. [↑](#footnote-ref-52)
52. «Живой труп» Л. Н. Толстого, постановка Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского, 1911 год. [↑](#footnote-ref-53)
53. «Братья Карамазовы» по Достоевскому. Постановка Вл. И. Немировича-Данченко, 1910 год. Вахтангов принимал участие в спектакле во время гастролей МХТ в Петербурге в 1912 году. [↑](#footnote-ref-54)
54. «Николай Ставрогин», инсценировка романа Достоевского «Бесы», постановка Вл. И. Немировича-Данченко, 1913 год. Вахтангов исполнял роль офицера гостя на балу. [↑](#footnote-ref-55)
55. Вахтангов. Записки. Письма. Статьи, с. 15. [↑](#footnote-ref-56)
56. Вахтангов показывал в театре отрывок из пьесы «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана, поставленной им в Новгород-Северске. Играл роль управляющего Пледа. Станиславский в письме к М. П. Лилиной с удовлетворением отмечал успехи молодежи МХТ — «первых питомцев системы»: «Приятный результат: сулеровские ученики во главе с Вахтанговым играли в Новгород-Северске. Забили всех. Огромный успех» (Собр. соч., т. 7, с. 531). [↑](#footnote-ref-57)
57. В «Гамлете» В. В. Тезавровский играл роль Озрика, И. Н. Берсенев — Фортинбраса. [↑](#footnote-ref-58)
58. Зинаида Сергеевна Соколова (Алексеева). [↑](#footnote-ref-59)
59. Вахтангов преподавал на Курсах драмы С. В. Халютиной в 1911 – 1914 годах. [↑](#footnote-ref-60)
60. Спектакли первого Передвижного театра открылись в Москве 4 сентября 1911 года пьесой Б. Бьернсона «Свыше нашей силы» в постановке П. П. Гайдебурова. [↑](#footnote-ref-61)
61. Н. Ф. Балиев руководил театром-кабаре «Летучая мышь». Вахтангов поставил там музыкальную миниатюру «Оловянные солдатики», много лет сохранявшуюся в репертуаре театра. В связи с этой постановкой имя Вахтангова впервые было упомянуто в столичной прессе. Рецензент журнала «Рампа и жизнь» (1911, № 41) писал: «“Летучая мышь” открыла свой сезон блестяще… Очень понравилась сказка с куклами и солдатиками, действительно прелестно поставленная новым артистом Художественного театра Вахтанговым». [↑](#footnote-ref-62)
62. Сотрудники МХТ и филиальное отделение (промежуточная группа между сотрудниками и актерами труппы) назывались «Студией». Занятия вели Станиславский, Сулержицкий и Вахтангов. Из этой группы впоследствии организовалась Первая студия МХТ. [↑](#footnote-ref-63)
63. Вахтангов выехал в свою первую гастрольную поездку с Московским Художественным театром: Петербург — Варшава — Киев. Участвовал в спектаклях «Живой труп» (цыган), «Гамлет» (актер — королева) и др. [↑](#footnote-ref-64)
64. «Бродячая собака» — клуб-кабаре был организован в 1912 году группой петербургской художественной интеллигенции, куда входили Б. К. Пронин, А. Н. Толстой, М. В. Добужинский, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, Н. Н. Евреинов и др. Одним из организаторов и деятельным участником «Бродячей собаки» был однокурсник Вахтангова по Школе А. И. Адашева, упоминаемый им «Кокошка Петров», впоследствии известный советский режиссер Н. В. Петров. [↑](#footnote-ref-65)
65. В. В. Соколова (Залесская) и В. А. Алехина хотели организовать студию под руководством Вахтангова. Его письмо касается предполагавшейся студии. Написано в Варшаве во время гастролей МХТ. Вахтангов. Записки. Письма. Статьи, с. 17. [↑](#footnote-ref-66)
66. Летом 1912 года в Териоках было организовано Товарищество актеров, писателей, художников и музыкантов. Ближайшее участие в нем принимали Б. К. Пронин, А. А. Мгебров, Н. Н. Сапунов, Н. И. Кульбин, М. А. Кузмин, Ю. М. Бонди и другие. Главным режиссером был Вс. Э. Мейерхольд. А. А. Блок не являлся участником Товарищества, но был близко с ним связан, интересовался его работой, посещал спектакли. Жена поэта Л. Д. Блок, по сцене Басаргина, была одним из инициаторов этой группы и играла в спектаклях видные роли. Товарищество поставило пьесы Кальдерона, Стриндберга, Шоу и др., осуществленные приемами театральной условности. Как видно из письма, Вахтангов отклонил полученное предложение, так как мечтал о создании своей студии. [↑](#footnote-ref-67)
67. Студенческий драматический кружок получил свое название по фамилии Романова, владельца дома на Малой Бронной, где помещался кружок. [↑](#footnote-ref-68)
68. Вахтангов цитирует слова из письма В. В. Соколовой (Залесской) и В. А. Алехиной. [↑](#footnote-ref-69)
69. В. В. Соколова (Залесская) предложила Вахтангову использовать помещение предполагавшейся студии для его частных уроков. [↑](#footnote-ref-70)
70. В пункте 8 своего письма Вахтангов называет пьесы: «Заложница Карла Великого», «Эльга», «Одинокие» Г. Гауптмана, «Джоконда» Г. Д’Аннунцио, «Царица Тамара» К. Гамсуна, «Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева, «Гедда Габлер» Г. Ибсена, «Чайка» А. П. Чехова. [↑](#footnote-ref-71)
71. На русской сцене «Гедда Габлер» впервые была поставлена К. С. Станиславским в Московском Художественном театре в 1899 году, а затем Вс. Э. Мейерхольдом в Театре В. Ф. Комиссаржевской в 1906 году. [↑](#footnote-ref-72)
72. Летний отпуск 1912 года Вахтангов провел в Скандинавии. [↑](#footnote-ref-73)
73. Сулержицкий был приглашен дирекцией императорских театров поставить в Большом театре оперу «Кармен». После того, как он перевез в Америку духоборов, по распоряжению Министерства императорского двора был снят с работы как неблагонадежный. [↑](#footnote-ref-74)
74. И. М. Москвин. [↑](#footnote-ref-75)
75. Статья была написана для владикавказской газеты «Терек». Напечатана не была. [↑](#footnote-ref-76)
76. В записях 1, 2, 9, 15 сентября и 6 октября речь идет о Студии МХТ. [↑](#footnote-ref-77)
77. Сб.: Леопольд Антонович Сулержицкий, с. 595 – 596. [↑](#footnote-ref-78)
78. Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. М.: Искусство, 1957, с. 210. [↑](#footnote-ref-79)
79. Все отрывки из неопубликованных воспоминаний С. В. Гиацинтовой, помещенные в настоящем сборнике, предоставлены Н. Э. Альтман, сделавшей литературную запись книги «С памятью наедине». [↑](#footnote-ref-80)
80. «Русское слово», 1913, 20 августа. [↑](#footnote-ref-81)
81. 15 января 1913 года Студия показала свой первый спектакль «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса, поставленный Р. В. Болеславским. Спектакль имел большой успех, вошел в основной репертуар Студии и сохранялся в нем долгие годы. Официально, для широкой публики Студия открылась 15 ноября 1913 года пьесой Г. Гауптмана «Праздник мира» в постановке Вахтангова. Эту пьесу, имеющую в русском переводе разные названия («Больные люди», «Праздник примирения»), Вахтангов впервые поставил во Владикавказском студенческом кружке и играл роль Вильгельма. Спектакль состоялся в г. Грозном 15 августа 1904 года. Это была первая режиссерская работа Вахтангова на любительской сцене. Постановкой этой же пьесы Вахтангов начал свой путь режиссера в профессиональном театре. Оценки спектакля Студии были противоречивы. Однако он привлек к себе внимание зрителей и критики. Имя Вахтангова сразу стало известно в театральных кругах Москвы. [↑](#footnote-ref-82)
82. «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, постановка МХТ 1898 года возобновлялась после перерыва в сезоне 1912/13 года. Артисты Студии были одновременно сотрудниками МХТ и принимали участие в его спектаклях. [↑](#footnote-ref-83)
83. Балтучай — аул на Кавказе. Вахтангов употребляет это название как синоним глухой провинции. [↑](#footnote-ref-84)
84. В МХТ выпускался мольеровский спектакль — «Мнимый больной» и «Брак поневоле». Премьера 27 марта 1913 г. Режиссеры А. Н. Бенуа, К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. Художник А. Н. Бенуа. [↑](#footnote-ref-85)
85. «Хозяйка гостиницы» («Трактирщица») К. Гольдони. Постановка К. С. Станиславского. Премьера 3 февраля 1914 года. Р. В. Болеславский играл роль Фабрицио, С. Г. Бирман — Гортензии. [↑](#footnote-ref-86)
86. «Русское слово», 1913, 16 ноября. [↑](#footnote-ref-87)
87. «Театральная газета», 1913, 24 ноября. [↑](#footnote-ref-88)
88. «Русское слово», 1913, 16 ноября. [↑](#footnote-ref-89)
89. С. Яблоновыми имеет в виду только что поставленный Немировичем-Данченко спектакль «Николай Ставрогин». [↑](#footnote-ref-90)
90. «Столичная молва», 1913, 22 ноября. [↑](#footnote-ref-91)
91. «День», 1914, 17 апреля. [↑](#footnote-ref-92)
92. «С.‑Петербургские ведомости», 1914, 17 апреля. [↑](#footnote-ref-93)
93. «Речь», 1914, 17 апреля. [↑](#footnote-ref-94)
94. «Раннее утро», 1914, 15 февраля. [↑](#footnote-ref-95)
95. В это время в Студии шли два спектакля — «Гибель “Надежды”» и «Праздник мира». [↑](#footnote-ref-96)
96. «Сверчок на печи» Ч. Диккенса, инсценировка и постановка Б. М. Сушкевича. Вахтангов играл роль хозяина игрушечной мастерской Текльтона. Премьера 24 ноября 1914 года. [↑](#footnote-ref-97)
97. В. И. Засулич не «покушалась на царя». В 1878 году она стреляла в петербургского градоначальника Трепова. [↑](#footnote-ref-98)
98. Дикий А. Д. Повесть о театральной юности, с. 274 – 275. [↑](#footnote-ref-99)
99. Яхонтов В. Н. Театр одного актера. М.: Искусство, 1958, с. 72 – 73. [↑](#footnote-ref-100)
100. Марков П. А. Собр. соч. в 4 т. М.: Искусство, 1974, т. I, с. 409. [↑](#footnote-ref-101)
101. В 1940 году Б. М. Сушкевич провел беседу о Вахтангове в Ленинградском отделении ВТО. (Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 365 – 366, 370.) [↑](#footnote-ref-102)
102. «Потоп» Г. Бергера — вторая режиссерская работа Вахтангова в Студии. Премьера 14 декабря 1915 года. Роли исполняли:

     Стреттон — Б. М. Сушкевич

     О’Нейль — Г. М. Хмара

     Бир — А. А. Гейрот

     Фрэзер — М. А. Чехов, Е. Б. Вахтангов

     Лиззи — О. В. Бакланова

     Чарли — В. С. Смышляев

     Актер Гиггинс — А. П. Бондарев

     Изобретатель Нордлинг — И. В. Лазарев

     Клиент — Д. А. Зеланд [↑](#footnote-ref-103)
103. Первоначально Р. В. Болеславский репетировал роль О’Нейля. [↑](#footnote-ref-104)
104. В специальных книгах студийцы записывали свои мысли и пожелания. [↑](#footnote-ref-105)
105. Гейрот уходил в Камерный театр и опять возвратился в Студию. [↑](#footnote-ref-106)
106. «Утро России», 1915, 29 августа. [↑](#footnote-ref-107)
107. «Утро России», 1915, 11 декабря. [↑](#footnote-ref-108)
108. Захава Б. Е. Современники, с. 113. [↑](#footnote-ref-109)
109. «Раннее утро», 1915, 15 декабря. [↑](#footnote-ref-110)
110. «Русское слово», 1915, 15 декабря. [↑](#footnote-ref-111)
111. «Театр», 1915, 15 декабря. [↑](#footnote-ref-112)
112. «Киевская мысль», 1916, 8 февраля. [↑](#footnote-ref-113)
113. Публикуется впервые (ГЦТМ им. А. А. Бахрушина). [↑](#footnote-ref-114)
114. Дикий А. Д. Повесть о театральной юности, с. 275 – 279. [↑](#footnote-ref-115)
115. Актриса Студии Н. Н. Бромлей написала об исполнении Сушкевичем роли Стреттона в предыдущем спектакле: «Сушкевич во много раз трогательнее и правдивее, чем на генеральной репетиции». [↑](#footnote-ref-116)
116. Г. М. Хмара написал в «Книге Студии» об отсутствии у него правильного сценического самочувствия во время спектакля и о пассивном отношении к творчеству и просил товарищей высказаться по этому поводу. А. А. Гейрот ответил: «Хмара, если заставить художника каждый день писать одну картину, — как он будет настроен творчески?» Вахтангов в своей приписке отвечает Гейроту. [↑](#footnote-ref-117)
117. «Неизлечимый» Глеба Успенского иногда включался в спектакль, состоявший из инсценировок чеховских рассказов. А. И. Чебан играл роль доктора, А. Д. Попов — дьячка. [↑](#footnote-ref-118)
118. Речь о Л. А. Сулержицком была произнесена Вахтанговым на собрании в Студии в сороковой день после смерти Леопольда Антоновича. [↑](#footnote-ref-119)
119. Цитата из «Синей птицы» М. Метерлинка. [↑](#footnote-ref-120)
120. Музыка композитора И. А. Саца к пьесе С. Юшкевича «Мизерере». Постановка Вл. И. Немировича-Данченко и В. В. Лужского, 1910 год. [↑](#footnote-ref-121)
121. Студия в течение долгого времени была увлечена мыслью о постановке инсценированного рассказа Ч. Диккенса «Колокола». Постановка не была осуществлена. [↑](#footnote-ref-122)
122. «Калики перехожие» В. М. Волькенштейна. Постановка Р. В. Болеславского, 1916 год. [↑](#footnote-ref-123)
123. Сб. Л. А. Сулержицкий, с. 611 – 612. [↑](#footnote-ref-124)
124. Письмо А. И. Чебану написано в санатории «Крюково» под Москвой, где Вахтангов провел весну и лето 1917 года. [↑](#footnote-ref-125)
125. Василий Федорович — один из больных в санатории. [↑](#footnote-ref-126)
126. Группа актеров Студии ездила с концертной программой на Кавказский фронт. [↑](#footnote-ref-127)
127. К. С. Станиславский руководил постановкой комедии Шекспира «Двенадцатая ночь» (режиссер В. М. Сушкевич). Премьера состоялась 4 декабря 1917 года. Впоследствии на гастролях в Петрограде в 1919 году Вахтангов играл в этом спектакле роль шута. [↑](#footnote-ref-128)
128. В это время Вахтангов работал над постановкой пьесы Г. Ибсена «Росмерсхольм». А. И. Чебан репетировал роль Мортенсгора, которая потом была передана Сушкевичу. [↑](#footnote-ref-129)
129. В. М. Волькенштейн, заведовавший литературной частью Студии, предложил на обсуждение пьесу норвежского писателя Г. Гейберга «Трагедия любви» в четырех актах, с тремя действующими лицами. [↑](#footnote-ref-130)
130. «Каин» Д. Г. Байрона и «Шоколадный солдатик» Б. Шоу намечались к постановке в Студии; остались неосуществленными. «Каин» был поставлен К. С. Станиславским и А. Л. Вишневским в МХТ в 1920 году. [↑](#footnote-ref-131)
131. «Театральный курьер», 1918, 3 октября. [↑](#footnote-ref-132)
132. Летние месяцы 1913 – 1915 годов Вахтангов проводил на берегу Днепра близ г. Канева, Киевской губернии, вместе с Л. А. Сулержицким. Там же отдыхали актеры Московского Художественного театра с семьями. Воспоминания Вахтангова «Лето с Сулержицким» публиковались в сборниках: Вахтангов. Записки. Письма. Статьи, с. 38 – 44 и Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 75 – 78.

     Публикуемое письмо, адресованное О. Л. Леонидову, заведовавшему редакцией журнала «Свободный час», и пять снимков, о которых упоминает Вахтангов, были напечатаны в этом журнале (1918, № 5) под заглавием «Как отдыхали студийцы». [↑](#footnote-ref-133)
133. Вахтангов начал работу над пьесой Ибсена «Росмерсхольм» в 1916 году. Это была его третья режиссерская работа в Студии. Премьера состоялась 26 апреля 1918 года. Роли исполняли:

     Росмер — Г. М. Хмара

     Ребекка — О. Л. Книппер

     Кроль — И. В. Лазарев

     Мортенсгор — Б. М. Сушкевич

     Брендель — Л. М. Леонидов, Е. Б. Вахтангов

     Фру Гельсет — А. А. Шереметьева

     Заметки о постановке «Росмерсхольма» были написаны Вахтанговым во время работы над пьесой. [↑](#footnote-ref-134)
134. См. примечание 5 на с. 158 [В электронной версии — [128](#_Tosh0000146)]. [↑](#footnote-ref-135)
135. Вахтангов имеет в виду книгу И. А. Апполонской (Стравинской) Театр Ибсена. «Росмерсхольм». СПб., 1910. [↑](#footnote-ref-136)
136. Публикуется впервые (Музей Театра им. Евг. Вахтангова). См. примечание 5 на с. 158 [В электронной версии — [128](#_Tosh0000146)]. [↑](#footnote-ref-137)
137. «Театр», 1918, 13 – 15 апреля. [↑](#footnote-ref-138)
138. «Вестник театра», 1919, № 24. [↑](#footnote-ref-139)
139. Перед началом сезона 1918/19 г. [↑](#footnote-ref-140)
140. «Зори» Э. Верхарна. [↑](#footnote-ref-141)
141. «Известия ВЦИК», 1918, 28 ноября. [↑](#footnote-ref-142)
142. Вечер состоялся в Центральном доме Просвещения 16 июня 1922 года. [↑](#footnote-ref-143)
143. Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. В 2‑х т. М.: Искусство, 1979, т. 2, с. 267. [↑](#footnote-ref-144)
144. Марков П. А. Собр. соч., т. 1, с. 420 – 421. [↑](#footnote-ref-145)
145. В эти годы Вахтангов ведет большую педагогическую работу во многих студиях (см. материалы раздела [«С художника спросится…»](#_TOC136271563)). Станиславский и Первая студия МХТ отрицательно относились к работе Вахтангова на стороне, считая, что он отрывается от Студии. В ответ на это обвинение Вахтангов начал писать письмо совету Студии. Письмо осталось неоконченным, так как в это время в его собственной Студии произошел раскол, угрожавший ей полным развалом. При таких обстоятельствах доводы, приводимые Вахтанговым, теряли смысл, и он не мог послать письмо по назначению. Как видно из письма, Вахтангов остро реагировал на предъявленные ему обвинения. В статье С. Марголина «Вахтангов и Чехов» (Жизнь искусства, 1925, № 229) приводится выдержка из письма Михаила Чехова, связанная, по-видимому, с этим инцидентом. Считая обвинения в адрес Вахтангова несправедливыми, Чехов писал:

     «Твоя миссия и твое дело — идти к своей цели, никогда не отвлекаясь ни на какие дела, — и тем более не отвлекаясь на самозащиту и самооправдание. Это сделают лучше за тебя — другие. *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 — совершить — это жить за тебя — обыкновенного». [↑](#footnote-ref-146)
146. Первой студии МХТ. [↑](#footnote-ref-147)
147. Вахтангов был болен и находился в больнице Игнатьевой. [↑](#footnote-ref-148)
148. Весной 1918 года Студия Вахтангова показывала свои работы сонету Первой студии. [↑](#footnote-ref-149)
149. В 1911 – 1912 годах Сулержицкий и Вахтангов составили картотеку маленьких рассказов А. Чехова, рекомендуемых для учебной работы в Студии МХТ. [↑](#footnote-ref-150)
150. Вахтангов имеет в виду свои режиссерские работы: «Праздник мира», «Потоп», «Росмерсхольм» и намечавшегося к постановке «Каина» Байрона. [↑](#footnote-ref-151)
151. Студия Вахтангова и Вторая студия МХТ несколько раз проводили совместные занятия. Кроме того, Студия Вахтангова участвовала в спектаклях, составленных из ученических работ обеих студий. [↑](#footnote-ref-152)
152. Имеется в виду студия «Габима». [↑](#footnote-ref-153)
153. Речь идет о студиях Мамоновской и А. О. Гунста. [↑](#footnote-ref-154)
154. Публикуется впервые (ГЦТМ им. А. А. Бахрушина). [↑](#footnote-ref-155)
155. Пыжова О. И. Призвание. М.: Искусство, 1974, с. 48 – 50. [↑](#footnote-ref-156)
156. Вахтангов числился одновременно во вспомогательном составе Московского Художественного театра и в труппе Первой студии МХТ. В марте 1919 года дирекция МХТ проводила разделение трупп театра и Студии. Вахтангову было предложено войти в основной состав любого коллектива. Два письма к Немировичу-Данченко от 28 марта являются ответом на предложение режиссерского комитета МХТ. См. также [письмо в совет Студии](#_Toc149071049) от того же числа. [↑](#footnote-ref-157)
157. В 1918 году у Станиславского возник план «Пантеона русского театра», на сцене которого должны были показываться лучшие спектакли МХТ и его студий, работающих на основе единого творческого метода. В своем докладе 22 мая 1918 года К. С. писал: «Чем индивидуальнее будут создания отдельных групп и их умелых соединений и комбинаций, тем разнообразнее будет творчество всего нашего театра в целом. Все лучшее, что будет создано каждой из отдельных студий, должно быть принесено после тщательных исправлений на сцену основного МХТ, являющегося гордостью всех трупп, образцом наивысших Достижений общего творческого дела».

     Письмо, написанное Вахтанговым во время пребывания Первой студии МХТ на гастролях в Петрограде, касается разногласий, возникших в среде МХТ и его студий в связи с предложенной Станиславским идеей «Пантеона». Особенно отрицательно отнеслись к этой идее некоторые актеры Первой студии, требовавшие организационной и творческой самостоятельности, предлагавшие отделиться от МХТ. [↑](#footnote-ref-158)
158. Письмо М. А. Чехова не сохранилось. Содержание его неизвестно. [↑](#footnote-ref-159)
159. Захава Б. Е. Вахтангов и его Студия. М.: Теакинопечать, 1930, с. 11 – 20. [↑](#footnote-ref-160)
160. Инициаторами студенческой драматической студии были К. И. Котлубай-Шпитальская, Н. О. Тураев, Б. И. Вершилов, Н. И. Шпитальский, М. И. Кокольский. Осенью 1914 года Студия обосновалась в д. № 3 по Мансуровскому пер. на Остоженке (ныне Метростроевская). По месту нахождения Студия была известна в Москве под названием Мансуровской. С 1917 года она стала называться Московской драматической студией Е. Б. Вахтангова. В 1920 году была включена в состав Московского Художественного театра под названием Третьей студии МХАТ. С 1924 года называлась Государственной студией им. Евг. Вахтангова, а с 1926 года стала Государственным театром имени Евг. Вахтангова. [↑](#footnote-ref-161)
161. Первое собрание Студии с участием Вахтангова состоялось 23 декабря 1913 года. [↑](#footnote-ref-162)
162. Роли в спектакле «Усадьба Ланиных» исполняли: Ланин, помещик — Ю. М. Корепанов, Елена, старшая дочь — Н. П. Шиловцева. Ксения, младшая дочь — К. И. Ланина (Котлубай), Николай Николаевич, муж Елены — Б. И. Вестерман (Вершилов), Тураев, земец — Н. О. Тураев, Наташа, дочь Елены — К. Г. Семенова, Фортунатов, магистрант — В. К. Валерианов, Мария Александровна, его жена — Т. С. Игумнова, Евгений, студент — Б. Е. Захава, Коля, гимназист — Н. И. Энша (Шпитальский), Михаил Федорович, помещик — Г. С. Тарасенков, Сиделка — Т. М. Кроткова, Слуга Ланина — М. И. Воинов. Художник спектакля — Ю. М. Романенко. [↑](#footnote-ref-163)
163. Протоколы уроков Вахтангова в Студенческой студии. [↑](#footnote-ref-164)
164. «Утро России», 1914, 27 марта. [↑](#footnote-ref-165)
165. «Голос Москвы», 1914, 27 марта. [↑](#footnote-ref-166)
166. «Театральная газета», 1914, № 19. [↑](#footnote-ref-167)
167. Письмо к Т. С. Игумновой, так же, как и публикуемые далее письма в Студенческую студию от 5 и 20 мая 1915 года, написаны во время гастролей Студии МХТ в Петрограде. Вахтангов играл роль Текльтона в спектакле «Сверчок на печи». [↑](#footnote-ref-168)
168. Б. К. Зайцев имел в виду спектакль «Усадьба Ланиных». [↑](#footnote-ref-169)
169. У ученицы Студии Веры Экземплярской были слабые легкие. [↑](#footnote-ref-170)
170. «Гренгуар» — комедия Т. Ф. де Банвиля. [↑](#footnote-ref-171)
171. П. Г. Антокольский хотел взять для ученической работы водевиль Корнелиева «Под душистой веткой сирени». [↑](#footnote-ref-172)
172. Г. В. Серов играл роль Бажазе в водевиле «Спичка между двух огней». [↑](#footnote-ref-173)
173. Е. А. Касторская играла роль Пелагеи в «Егере» А. П. Чехова. [↑](#footnote-ref-174)
174. Ученики Студенческой студии долились на три группы: 1) действительные члены Студии, 2) члены Студии, 3) члены-соревнователи. Собрание действительных членов управляло Студией. [↑](#footnote-ref-175)
175. А. А. Ведма была исключена из Студии за то, что в день генеральной репетиции Исполнительного вечера отказалась участвовать в спектакле и вместо нее пришлось срочно вызвать другую исполнительницу. [↑](#footnote-ref-176)
176. Некоторые члены Студия поставили вопрос о том, что состав действительных членов должен ежегодно пересматриваться. Вахтангов возражал против такого предложения. [↑](#footnote-ref-177)
177. «Главнок» — главнокомандующий. [↑](#footnote-ref-178)
178. В июле 1915 года Вахтангов отдыхал в Евпатории вместе с артистами Московского Художественного театра и Студии МХТ. [↑](#footnote-ref-179)
179. Вахтангов взял на себя организацию благотворительного вечера, сбор от которого предназначался на противогазы для солдат, воевавших на фронте. [↑](#footnote-ref-180)
180. «Алатр» — артистический клуб в Москве, помещавшийся на Тверской (ныне ул. Горького), д. № 22. [↑](#footnote-ref-181)
181. «Сказка об Иване-дураке» Л. Н. Толстого в инсценировке М. А. Чехова репетировалась в Студенческой студии в 1915 году. Работа не была завершена. В 1919 году Вахтангов вновь репетировал «Сказку» с актерами Второй студии МХТ. (См. [с. 315](#_Toc149071130), а также воспоминания Е. В. Калужского [«Лето в Шишкееве»](#_Toc149071131), с. 316.) [↑](#footnote-ref-182)
182. Осенью 1916 года Вахтангов начал работу над пьесой М. Метерлинка «Чудо святого Антония». Премьера состоялась 15 сентября 1918 года. Второй вариант спектакля был осуществлен Вахтанговым в 1921 году. [↑](#footnote-ref-183)
183. В «Книге впечатлений» дежурные студийцы записывали замечания по спектаклям («Исполнительным вечерам»). Там же записывал свои замечания и Вахтангов. [↑](#footnote-ref-184)
184. В конце 1917 года в Студии был показан публике «Исполнительный вечер», в программу которого вошли инсценировки рассказов А. П. Чехова, а также «Гавань» Мопассана и «Страничка романа» М. Прево. В спектакле 14 октября 1918 г. роли исполняли: «Враги» — доктор Кириллов — Н. О. Тураев, Абогин — Б. Е. Захава; «Егерь» — Пелагея — Е. А. Касторская, егерь — П. С. Ларгин; «Длинный язык» — муж — Б. И. Вершилов, жена — Е. А. Алеева; «Иван Матвеич» — профессор — А. З. Чернов, Иван Матвеич — С. Н. Паппе. [↑](#footnote-ref-185)
185. Завадский Ю. А. Об искусстве театра. М.: ВТО, 1965, с. 65 – 69. [↑](#footnote-ref-186)
186. «Вахтанговец», 1936, 29 мая. [↑](#footnote-ref-187)
187. Публикуется впервые (Музей Театра им. Евг. Вахтангова). [↑](#footnote-ref-188)
188. Артистка МХТ Е. П. Муратова преподавала в Студии. [↑](#footnote-ref-189)
189. Л. А. Волков, Ю. А. Завадский и Е. В. Шик вели занятия на первом курсе студии. [↑](#footnote-ref-190)
190. Б. Е. Захава и Ю. А. Завадский преподавали в Мамоновской студии, которая в 1919 году влилась в Студию Вахтангова. [↑](#footnote-ref-191)
191. При Народном театре была организована Теамузсекцией Моссовета Пролетарская студия для рабочих Замоскворецкого района. Преподавателями были ученики Студии Вахтангова К. И. Котлубай и Б. Е. Захава. [↑](#footnote-ref-192)
192. «Потоп» Г. Бергера готовился Студией для спектакля в Народном театре. См. примечание 3 на с. 272 [В электронной версии — [225](#_Tosh0000147)]. [↑](#footnote-ref-193)
193. Вахтангов лег в больницу Игнатьевой 25 октября и находился там до 29 декабря 1918 года. [↑](#footnote-ref-194)
194. Студия работала над пьесами П. Г. Антокольского «Кукла инфанты» и «Обручение во сне, или Кот в сапогах». Режиссерскую работу над этими пьесами вел Ю. А. Завадский. [↑](#footnote-ref-195)
195. Первый спектакль «Свадьбы» А. Чехова состоялся в сентябре 1920 года в новом помещении Студии на Арбате, д. 26. «Свадьба» шла вместе с «Ворами» и «Юбилеем» («Чеховский вечер»). [↑](#footnote-ref-196)
196. В отсутствие Вахтангова лишенная его непосредственного руководства Студия стала приходить в упадок: пала дисциплина, снизился художественный уровень спектаклей, обнаружились разногласия политического и творческого характера, начались внутренние раздоры, неполадки в административной части и т. д. Такое положение вызвало глубокую тревогу Вахтангова и он обратился в Студию с тремя письмами: к совету, к членам Студии и сотрудникам, к молодым членам. [↑](#footnote-ref-197)
197. Записка Б. Е. Захаве была приложена к письму совету Студии (ноябрь 1918 года). [↑](#footnote-ref-198)
198. Вахтангов обращается к старейшим членам совета — Е. А. Алеевой, Б. И. Вершилову, Л. А. Волкову, Б. Е. Захаве, Е. А. Касторской, К. И. Котлубай, К. Г. Семеновой, Н. О. Тураеву, Н. П. Шиловцевой, а также к П. Г. Антокольскому и Е. В. Шик-Елагнной. [↑](#footnote-ref-199)
199. В голодный 1918 год студийцы Художественного театра предполагали давать дополнительные спектакли на сцене артистического клуба «Алатр», открывшего свою столовую. Доход с этих спектаклей должен был делиться поровну между участниками, но не выдаваться на руки, а поступать в фонд столовой, где артисты могли получать питание. (См. Театральный курьер, 1918, № 3). Вахтангов считает этически недопустимым такой подход к искусству с «коммерческой» целью. [↑](#footnote-ref-200)
200. Студия выезжала со спектаклями в г. Венев Тульской губернии. [↑](#footnote-ref-201)
201. См. записку Вахтангова в Студию от 12 ноября 1918 года, [с. 236](#_Tosh0000148). [↑](#footnote-ref-202)
202. Единственный служащий в Студии. [↑](#footnote-ref-203)
203. См. примечание 2, с. 281 [В электронной версии — [232](#_Tosh0000149)]. [↑](#footnote-ref-204)
204. «История лейтенанта Ергунова» И. С. Тургенева, спектакль Второй студии МХТ, 1918 год. В. С. Цвет играла роль Эмилии. [↑](#footnote-ref-205)
205. См. примечание 3, с. 272 [В электронной версии — [225](#_Tosh0000147)]. [↑](#footnote-ref-206)
206. Роли исполняли: Эстрелла, цирковая наездница и эквилибристка — А. А. Орочко; Хилли, дама, живущая рядом, — Е. А. Касторская; Пьеро, сын мельника — Ю. А. Завадский; Кот, его друг и слуга — Г. В. Серов; Доктор Брам — Е. Д. Вигилев. Режиссер и художник спектакля Ю. А. Завадский. Музыка Ю. С. Никольского. Премьера 15 марта 1919 года. [↑](#footnote-ref-207)
207. Публикуется впервые. Музей Театра им. Евг. Вахтангова. [↑](#footnote-ref-208)
208. К. А. Коварская шила костюмы для спектакля. [↑](#footnote-ref-209)
209. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 290 – 291. [↑](#footnote-ref-210)
210. Вахтангов всеми способами старался спасти свою Студию от развала. Он наметил план ее реорганизации и предложил своим ученикам. Однако и эта попытка оказалась безрезультатной. Двенадцать наиболее подготовленных актеров покинули Студию. Среди ушедших были известные впоследствии деятели искусства: Ю. А. Завадский, П. Г. Антокольский, Л. А. Волков, Б. И. Вершилов, Г. В. Серов, Е. А. Алеева, Н. П. Шиловцева, К. Г. Семенова, Е. В. Елагина-Шик и др. Некоторые из них в дальнейшем вернулись в Студию.

     Лишь с осени 1919 года Студия постепенно начала собирать новые силы. В нее вошли ученики Мамоновской студии, а затем и Студии А. О. Гунст, прекратившей существование после смерти ее основателя. [↑](#footnote-ref-211)
211. Захава Б. Е. Современники. М.: Искусство, 1969, с. 236 – 241. [↑](#footnote-ref-212)
212. Подготовлено для настоящего сборника. [↑](#footnote-ref-213)
213. Подготовлено для настоящего сборника. [↑](#footnote-ref-214)
214. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова. М.: Искусство, 1957, с, 9 – 10. [↑](#footnote-ref-215)
215. Ученики Вахтангова по его поручению вели переговоры со Станиславским и Немировичем-Данченко о включении Студии в систему Художественного театра. См. также письма к [Немировичу-Данченко от 9 августа](#_Toc149071087) и к [Станиславскому от 10 ноября 1920 года](#_Toc149071089). [↑](#footnote-ref-216)
216. Первая студия МХАТ находилась на гастролях в Кисловодске. «Альказар» и «Колизей» — кинотеатры, помещения которых намечались для Студии. [↑](#footnote-ref-217)
217. О «Пантеоне» см. примечание 1, с. 197 [В электронной версии — [157](#_Tosh0000150)]. [↑](#footnote-ref-218)
218. Письмо хранится в Центральном Государственном архиве Советской Армии. Полностью приведено в статье С. Липецкого «Пушки и театр» («Неделя», 1969, № 43). [↑](#footnote-ref-219)
219. Студия начала работать над пьесой Ф. Шиллера «Принцесса Турандот». В дальнейшем Вахтангов заменил ее одноименной пьесой К. Гоцци. [↑](#footnote-ref-220)
220. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 8. [↑](#footnote-ref-221)
221. Весной 1917 года в Москве была организована студия «Габима», игравшая на древнееврейском языке. Руководство студии обратилось к Станиславскому с просьбой взять на себя занятия со студийцами. Станиславский рекомендовал в качестве преподавателя Вахтангова, который принял приглашение и с увлечением начал работать в новой студии. С этой работой связаны заметки о еврейской литературе, написанные в санатории Крюгера и Сатарова, где Вахтангов находился с 15 сентября по 12 октября 1917 года. [↑](#footnote-ref-222)
222. «Песнь песней» царя Соломона — одна из книг Библии. На русском языке в переводе А. Эфроса издана в Петербурге, 1910 год. [↑](#footnote-ref-223)
223. Последняя фраза приписана карандашом, очевидно, несколько дней спустя. [↑](#footnote-ref-224)
224. К открытию студии «Габима» Вахтангов подготовил «Вечер студийных работ» — «Старшая сестра» Ш. Аша, «Пожар» Л. Переца, «Солнце» И. Кацнельсона, «Напасть» И. Берковича. [↑](#footnote-ref-225)
225. Народный театр у Б. Каменного моста открылся 17 декабря 1918 года. Просуществовал один сезон. Художественным руководителем был утвержден Вахтангов. Предполагалось, что на сцене Народного театра будут выступать разные коллективы. Однако эта идея не была полностью осуществлена. Основной репертуар театра составили спектакли вахтанговской Студии: «Чудо святого Антония» М. Метерлинка, «Потоп» Г. Бергера и др. В день открытия театра шли пьесы: «Вор» О. Мирбо, «Когда взойдет месяц» И. Грегори и «Гавань» по Мопассану. [↑](#footnote-ref-226)
226. «Вахтанговец», 1937, 29 мая. [↑](#footnote-ref-227)
227. Маргарита Ивановна Ртищева, жена О. Л. Леонидова. [↑](#footnote-ref-228)
228. Вахтанговы и Леонидовы жили в одном доме в Денежном пер. (ныне ул. Веснина), № 12. [↑](#footnote-ref-229)
229. Р. М. Старобинец ушла из студии «Габима» по семейным обстоятельствам. Письмо написано в связи с ее уходом. [↑](#footnote-ref-230)
230. Письма во Вторую студию МХТ от 8 ноября и 19 декабря 1918 года публикуются впервые (Музей МХАТ им. М. Горького). Студия открылась 7 декабря 1916 года пьесой З. Гиппиус «Зеленое кольцо». Руководитель Студии и режиссер спектакля В. Л. Мчеделов. Вахтангов вел в Студии занятия по системе Станиславского. [↑](#footnote-ref-231)
231. Письмо написано в связи со второй годовщиной Студии. А. А. Стахович — актер МХТ — исполнял роль дяди Мики в спектакле «Зеленое кольцо». [↑](#footnote-ref-232)
232. «Младость» Л. Андреева. Второй спектакль Студии. Режиссеры Н. Н. Литовцева и В. Л. Мчеделов. Премьера 13 декабря 1918 года. [↑](#footnote-ref-233)
233. Драматическая студия А. О. Гунст была организована в 1917 году. В 1918 году Гунст пригласил Вахтангова руководить Студией. [↑](#footnote-ref-234)
234. Н. Н. Бромлей преподавала в Студии А. О. Гунст. [↑](#footnote-ref-235)
235. Кроме занятий с преподавателями, ученики Студии самостоятельно занимались сценическими упражнениями. Дневник самостоятельных работ давался на просмотр Вахтангову, который делал в нем свои замечания о проделанной работе. [↑](#footnote-ref-236)
236. Художник В. Е. Егоров приглашен не был. Спектакль шел в декорациях Ю. А. Завадского. [↑](#footnote-ref-237)
237. Вахтангов оставил в письмо место для не известной ему фамилии. [↑](#footnote-ref-238)
238. Текст письма был послан в Студию для передачи Станиславскому. Приписки адресованы Студии. [↑](#footnote-ref-239)
239. «Вестник театра», 1919, № 1. [↑](#footnote-ref-240)
240. Январь 1919 года Вахтангов провел в санатории «Захарьино» в Химках, где ему была сделана операция. [↑](#footnote-ref-241)
241. Письмо в Студию написано на следующий день после операции. [↑](#footnote-ref-242)
242. Перед операцией Вахтангов шутя завещал свою зажигалку ученице своей Студии К. Г. Семеновой, находившейся в это время в том же санатории. Когда после операции Вахтангов пришел в сознание, первыми его словами были: «А зажигалочка-то наша!» Через несколько дней он подарил Семеновой тетрадку с шуточной поэмой «Язва». [↑](#footnote-ref-243)
243. Луначарский А. В. О Вахтангове и вахтанговцах. М.: Искусство, 1959, с. 13 – 15. [↑](#footnote-ref-244)
244. Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма, т. 2, с. 227. [↑](#footnote-ref-245)
245. Имеется в виду Музыкальная студия МХТ. К. Ф. Невяровская и В. А. Щавицский — артисты студии, первые исполнители ролей Клеретты и Помпопе в оперетте Лекока «Дочь Анго». Студия открылась этим спектаклем в 1920 году. [↑](#footnote-ref-246)
246. С. И. Хачатуров, в то время пом. режиссера Первой студии МХТ, организатор и руководитель Армянской студии в Москве (1918 – 1923). Вахтангов принял предложение Хачатурова. [↑](#footnote-ref-247)
247. Опорная студия Большого театра, работавшая под руководством Станиславского, занималась в помещении Первой студии МХТ. В дальнейшем была прообразована в Оперный театр им. К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-248)
248. В то время, к которому относятся публикуемые заметки, система Станиславского только еще создавалась и проверялась в занятиях с актерами и студийной молодежью. Константин Сергеевич категорически возражал против каких-либо окончательных формулировок и опубликования своей экспериментальной работы. Вахтангов так же бережно относился к этому вопросу. В записи «План системы (по-моему)» он формирует свое, творческое ее понимание. (См. также статью «Пишущим о системе Станиславского», [с. 300.](#_Toc149071120)) [↑](#footnote-ref-249)
249. Статья была напечатана в журнале «Вестник театра», 1919, № 14, с небольшими редакционными поправками. Здесь публикуется по рукописному оригиналу. [↑](#footnote-ref-250)
250. Речь идет о книге Ф. Ф. Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского», где произвольно и неверно изложены принципы системы Станиславского. [↑](#footnote-ref-251)
251. Чехов М. А. Путь актера. Л.: Academia, 1928, с. 88 – 92. [↑](#footnote-ref-252)
252. Публикуется впервые (Музей Театра им. Евг. Вахтангова). [↑](#footnote-ref-253)
253. См. письма Вахтангова к Вл. И. Немировичу-Данченко от 28 марта 1919 г. ([с. 195 – 196](#_Toc149071047)). [↑](#footnote-ref-254)
254. Вахтангов имеет в виду группу учеников, ушедших из его Студии в начале 1919 года. [↑](#footnote-ref-255)
255. Роллан Р. Народный театр. [↑](#footnote-ref-256)
256. В феврале 1919 года Вахтангов получил предложение Театрального отдела Наркомпроса взять на себя руководство Режиссерской секцией ТЕО и дал свое согласие. Находясь после операции в больнице, он поручил подготовительную работу своим помощникам И. М. Толчанову, Б. Е. Захаве и Н. О. Тураеву. Однако из-за болезни вынужден был отказаться от руководства секцией. В заметках «Режиссерская секция» и «Ради чего хотелось бы работать в ТЕО» Вахтангов вкратце намечал план и задачи своей деятельности. [↑](#footnote-ref-257)
257. Статья была впервые опубликована ко второй годовщине смерти Вахтангова в газете «Известия ВЦИК», 1924, 29 мая. [↑](#footnote-ref-258)
258. Цитаты из книги Рихарда Вагнера — «Искусство и революция». [↑](#footnote-ref-259)
259. Летом 1919 года Вахтангов репетировал «Сказку об Иване-дураке» Л. Н. Толстого с актерами Второй студии МХТ. Из‑за болезни он прервал работу. Спектакль был завершен В. И. Вершиловым под руководством Станиславского. [↑](#footnote-ref-260)
260. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 408 – 413. [↑](#footnote-ref-261)
261. Ученицы Студии А. О. Гунст — Е. А. Тауборт и М. А. Николаева — принимали участие в работе группы учеников, ушедших из Студии Вахтангова. Совет Студии А. О. Гунст считал их поведение неэтичным по отношению к Вахтангову и постановил исключить их из Студии. К этому же инциденту относится письмо совету Студии от 2 сентября 1919 г. [↑](#footnote-ref-262)
262. Студия А. О. Гунст состояла из школы (младшая и старшая группы) и Студии. В последнюю принимались ученики, прошедшие школу и отвечавшие требованиям студийной этики, как ее понимал и проводил в жизнь Вахтангов. [↑](#footnote-ref-263)
263. Публикуется впервые. Рукопись передана автором Л. Д. Вендровской в 1964 году. [↑](#footnote-ref-264)
264. Захава Б. Е. Современники, с. 256 – 257. [↑](#footnote-ref-265)
265. Вахтангов имеет в виду пьесу Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил». [↑](#footnote-ref-266)
266. Вахтангов предполагал организовать обмен творческим опытом между Третьей студией МХАТ и Государственными высшими режиссерскими мастерскими (ГВЫРМ), руководимыми Мейерхольдом.

     «Балаганчик» и «Незнакомка» А. Блока были поставлены Студией Вс. Э. Мейерхольда в Петербурге в зале Тенишевского училища в апреле 1914 года. Вахтангов видел этот спектакль, будучи в это время в Петербурге на гастролях с Московским Художественным театром. Пантомиму Шницлера-Донаньи «Шарф Коломбины» Мейерхольд поставил в петербургском Доме интермедий в октябре 1910 года. В 1911 году театр приезжал на гастроли в Москву. [↑](#footnote-ref-267)
267. Результат работы над спектаклем «Чудо святого Антония» необходимо было показать Вахтангову, который не имел возможности покинуть санаторий. Решено было устроить спектакль в селе Всехсвятском. Это давало возможность сдать работу и в то же время проверить ее на публике. [↑](#footnote-ref-268)
268. Одноактная пьеса И. Грегори «Когда взойдет месяц», подготовленная Студией к открытию Народного театра в 1918 году. [↑](#footnote-ref-269)
269. В десятую годовщину смерти Л. Н. Толстого в Третьей студии МХАТ состоялся вечер его памяти. [↑](#footnote-ref-270)
270. Шипучин — главное действующее лицо в водевиле А. П. Чехова «Юбилей». [↑](#footnote-ref-271)
271. Студия отмечала свою седьмую годовщину. Днем ее основания считалось 10 декабря (27 ноября ст. стиля) 1913 года, когда состоялось первое организационное собрание Студенческой студии. [↑](#footnote-ref-272)
272. Вечер Сервантеса («Два болтуна», «Саламанкская пещера», «Ревнивый старик», «Театр чудес») готовился в Первой студии МХТ. Осуществлен не был. Вахтангов вел режиссерскую работу и репетировал роль Рольдано в «Двух болтунах». [↑](#footnote-ref-273)
273. Вахтангов вел занятия в Музыкальной студии МХТ. [↑](#footnote-ref-274)
274. Работа К. С. Станиславского в области создаваемой им системы порой вызывала со стороны основного состава Художественного театра недоверчивое и ревнивое отношение. Это вынуждало его проводить свои опыты с молодежью театра, создавать студии.

     Сам К. С. Станиславский по этому поводу писал: «Со мной работали неохотно, тянулись к другим. Между мной и труппой выросла стена. Целые годы я был в холодных отношениях с артистами, запирался в своей уборной, упрекал их в косности, рутине, неблагодарности, в неверности и измене и с еще большим ожесточением продолжал свои искания. […] Артистам было трудно работать со мной, а мне — с ними.

     Не добившись желаемых результатов у своих сверстников-артистов, я с Л. А. Сулержицким обратились к молодежи…» (К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8 т. Т. 1, с. 348). [↑](#footnote-ref-275)
275. Вечер состоялся в Центральном доме просвещения Губрабиса 16 июня 1922 года.

     Печатается по стенограмме, хранящейся в Музее Театра им. Евг. Вахтангова. [↑](#footnote-ref-276)
276. «Советский театр», 1931, № 12. [↑](#footnote-ref-277)
277. Дикий Алексей. Статьи. Переписка. Воспоминания. М.: Искусство, 1967, с. 149 – 150; «Советское искусство», 1935, 11 сентября. [↑](#footnote-ref-278)
278. Б. Е. Захава. Современники, с. 255 – 256. [↑](#footnote-ref-279)
279. «Эрик XIV» А. Стриндберга, постановка Вахтангова в Первой студии МХТ. Премьера 29 марта 1921 года. Статья была напечатана в журнале «Культура театра». 1921, № 4 с сокращениями. Здесь приводится по рукописи. [↑](#footnote-ref-280)
280. «Вестник театра», 1921, 6 апреля. [↑](#footnote-ref-281)
281. «Жизнь искусства», 1921, 11 – 13 мая. [↑](#footnote-ref-282)
282. «Жизнь искусства», 1921, 15 – 17 июня. [↑](#footnote-ref-283)
283. В. А. Подгорный играл роль Юлленшерна. [↑](#footnote-ref-284)
284. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 315 – 317. [↑](#footnote-ref-285)
285. Дикий А. Д. Повесть о театральной юности, с. 311 – 315. [↑](#footnote-ref-286)
286. Чехов М. А. Путь актера, с. 127 – 129. [↑](#footnote-ref-287)
287. Пыжова О. И. Призвание, с. 71. [↑](#footnote-ref-288)
288. Волков Н. Д. Театральные вечера. М.: Искусство, 1966, с. 239. [↑](#footnote-ref-289)
289. Публикуется впервые (Музей МХАТ им. М. Горького). Рукопись была передана автором Музею в 1972 году. Воспоминания писались предположительно в конце шестидесятых годов. [↑](#footnote-ref-290)
290. «Вахтанговец», 1937, 29 мая. [↑](#footnote-ref-291)
291. 7 апреля 1921 года в Первой студии МХТ праздновалось десятилетие работы Вахтангова в Художественном театре. Шуточные заметки Вахтангова написаны им в связи с юбилеем. [↑](#footnote-ref-292)
292. Группу молодых студийцев в шутку называли «барбизонцами». [↑](#footnote-ref-293)
293. Пианистка. [↑](#footnote-ref-294)
294. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 307. [↑](#footnote-ref-295)
295. Летом 1921 года Третья студия МХАТ отправилась в гастрольную поездку по Волге и Каме. К. Я. Миронов, Б. М. Королев и Н. М. Горчаков занимались в поездке административной работой. [↑](#footnote-ref-296)
296. Вахтангов говорит о работах, которыми он был занят в это время. В очередь с М. А. Чеховым он готовился играть роль Эрика в своей постановке; работал над планом постановки «Гамлета», собираясь осуществить его в Первой и Третьей студиях; репетировал главную роль мастера Пьера в трагифарсе Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил». [↑](#footnote-ref-297)
297. Публикуется впервые (Музей Театра им. Евг. Вахтангова). [↑](#footnote-ref-298)
298. В 1919 году П. Г. Антокольский вместе с группой учеников ушел из Студии. [↑](#footnote-ref-299)
299. О студийной работе над «Маскарадом» М. Ю. Лермонтова не сохранилось никаких сведений. [↑](#footnote-ref-300)
300. Записка С. Г. Бирман не сохранилась. Очевидно, в ней была дана щенка работы Вахтангова в студии «Габима». [↑](#footnote-ref-301)
301. В это время Станиславский работал над постановкой «Ревизора» в МХТ и «Сказкой об Иване-дураке» во Второй студии. [↑](#footnote-ref-302)
302. «Жизнь искусства», 1921, 15 – 17 июня. [↑](#footnote-ref-303)
303. Заметки публикуются впервые (Музей Театра им. Евг. Вахтангова). Вахтангов работал над пьесой «Архангел Михаил» еще до начала репетиций в Студии, летом 1921 года во Всехсвятском санатории, на что указывает надпись на первой странице рабочего экземпляра. Далее отмечено начало репетиций: «Первая репетиция 13 октября (беседа)». [↑](#footnote-ref-304)
304. Вахтангов цитирует автора пьесы Н. Н. Бромлей (Н. Б.). [↑](#footnote-ref-305)
305. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 326 – 327. [↑](#footnote-ref-306)
306. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 370 – 371. [↑](#footnote-ref-307)
307. Публикуется впервые (Музей Театра им. Евг. Вахтангова). А. М. Наль, ученик Третьей студии, принимал участие в массовых сценах «Архангела Михаила». М. Чехов начал репетировать роль мастера Пьера, когда стало известно, что положение Вахтангова безнадежно. [↑](#footnote-ref-308)
308. План постановки «Плодов просвещения» К. С. Станиславскому не был предложен и остался неосуществленным. [↑](#footnote-ref-309)
309. «Плоды просвещения» впервые были представлены в доме Л. Н. Толстого в Ясной Поляне любителями — родственниками и знакомыми. Роль третьего мужика исполнял В. М. Лопатин, впоследствии актер МХТ, по сцене Михайлов. [↑](#footnote-ref-310)
310. Симонов Рубен. С Вахтанговым. М.: Искусство, 1959, с. 19 – 25, 46. [↑](#footnote-ref-311)
311. Вахтангов включил в «Чеховский вечер» постановку «Свадьбы» (первый вариант). Премьера состоялась в сентябре 1920 года. Второй вариант «Свадьбы» был осуществлен в 1921 году и впоследствии шел в один вечер с «Чудом святого Антония» (второй вариант). [↑](#footnote-ref-312)
312. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 392. [↑](#footnote-ref-313)
313. Публикуется впервые (Центральный Государственный архив РСФСР). [↑](#footnote-ref-314)
314. Актриса Первой студии МХАТ Е. Г. Сухачева намечалась исполнительницей заглавной роли. Эта постановка так же. как и «Гамлет» и упоминаемая ниже пьеса В. Каменского «Лестница на небо», осуществлена не была. [↑](#footnote-ref-315)
315. Режиссерская работа над «Женитьбой» была поручена Ю. А. Завадскому, который поставил ее в Третьей студии МХАТ после смерти Вахтангова в 1924 году. [↑](#footnote-ref-316)
316. Третья студия МХАТ получила помещение в б. особняке Берга на Арбате, д. 26. [↑](#footnote-ref-317)
317. «Экран», 1921, 15 ноября. [↑](#footnote-ref-318)
318. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 292 – 293. [↑](#footnote-ref-319)
319. Яхонтов В. Н. Театр одного актера, с. 76 – 81. [↑](#footnote-ref-320)
320. Публикуется впервые (личный архив Н. П. Русиновой). [↑](#footnote-ref-321)
321. «Экран», 1921, № 9, 22 – 24 ноября. [↑](#footnote-ref-322)
322. «Театральное обозрение», 1921, 11 декабря. [↑](#footnote-ref-323)
323. «Театральное обозрение», 1921, № 3, 11 декабря. [↑](#footnote-ref-324)
324. Публикуется впервые. [↑](#footnote-ref-325)
325. В Студии преподавали ученики Вахтангова Б. В. Щукин, Р. Н. Симонов, Л. А. Волков, А. М. Азарин. [↑](#footnote-ref-326)
326. Письмо написано по поводу пьесы Н. Н. Бромлей «О Симоне-аббате». Пьеса была прочитана коллективу Первой студии МХТ. Большинству актеров она не понравилась, но Вахтангов высоко оценил ее в своем выступлении. Н. Н. Бромлей в частной беседе сказала, что он «нескромен» и «преувеличивает» достоинства пьесы. [↑](#footnote-ref-327)
327. Цитата из пьесы Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил». [↑](#footnote-ref-328)
328. Художественный театр предполагал возобновить «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина, впервые поставленные в 1915 году. Станиславский привлек Вахтангова к режиссерской работе над «Моцартом и Сальери». Вахтангов занимался с К. С. ролью Сальери. Станиславский в этой работе хотел выяснить степень близости с Вахтанговым в понимании основных вопросов искусства. [↑](#footnote-ref-329)
329. Вера Васильевна — жена Н. П. Яновского. [↑](#footnote-ref-330)
330. Н. Д. Волков в книге «Театральные вечера» (1966 г., статья «Человек, заглянувший в будущее») вспоминает: «Осенью 1920 года одно из московских издательств — “Северные дни” — задумало выпустить сборник о русском режиссерском искусстве. Мне предложили его составить. Участников намечалось трое — Николай Ефимович Эфрос должен был написать о режиссуре до Художественного театра, я — о левых режиссерах того времени. Вахтангов согласился дать очерк системы Станиславского». Сборник издан не был. [↑](#footnote-ref-331)
331. 3 января 1922 года поздно вечером Вс. Э. Мейерхольд и З. Н. Райх неожиданно зашли в Третью студию МХАТ и, не застав Вахтангова, оставили ему записку. [↑](#footnote-ref-332)
332. Режиссер В. М. Бебутов работал вместе с Мейерхольдом в театре РСФСР 1‑й, преподавал в ГВЫРМе. И. А. Аксенов, поэт и театральный критик, в 1922 году был ректором ГВЫРМа. [↑](#footnote-ref-333)
333. Премьера спектакля «Гадибук» С. Ан-ского в студии «Габима» состоялась 31 января, премьера «Принцессы Турандот» К. Гоцци в Третьей студии МХАТ — 28 февраля. [↑](#footnote-ref-334)
334. См. примечание 3 на с. 385 [В электронной версии — [328](#_Tosh0000151)]. [↑](#footnote-ref-335)
335. См. примечание 1 на с. 197 [В электронной версии — [157](#_Tosh0000150)]. [↑](#footnote-ref-336)
336. Письма Станиславского и Вахтангова от 23 января 1922 года написаны в связи с генеральной репетицией «Гадибука», на которой Станиславский не мог присутствовать из-за болезни. Участник спектакля А. М. Прудкин (Карев) вспоминает: «Я далек от мистики, я хочу рассказать, до чего богата фантазией действительность. Уже после смерти Евгения Богратионовича, в начале лета, приехал смотреть спектакль “Гадибук” Константин Сергеевич. Когда Константин Сергеевич входил в раздевалку, погас свет. Мы позвонили в МОГЭС. Нам ответили, что испортился кабель, свет будет включен через три — четыре дня. Константин Сергеевич уехал. Осенью, или ранней зимой того же года нам позвонили, что на спектакль приедет Константин Сергеевич. Я встречал его у входа в студию, там, где когда-то ждал Евгения Богратионовича на репетицию. Константин Сергеевич подъехал на извозчике. Я помог ему сойти, и, когда мы входили в раздевалку, снова, как весной, погас свет. Мы позвонили в МОГЭС, нам ответили, что испортился кабель и свет будет включен через несколько дней. “Два света не могут ужиться вместе, более слабый должен погаснуть”, — сказал наш художественный руководитель Н. Цемах, выходя из-за кулис полузагримированный приветствовать Константина Сергеевича. МХТ вскоре уехал на гастроли в Америку, Константин Сергеевич так и не видел спектакль “Гадибук”». [↑](#footnote-ref-337)
337. Публикуется впервые (Музей Театра им. Евг. Вахтангова). Эти наброски, очевидно, относятся к весне 1921 года, когда публике были показаны два акта «Гадибука». После приведенного текста в черновике последовательно перечислены сцены и куски первого и второго актов. Работа над спектаклем (три акта) была завершена в январе 1922 года. [↑](#footnote-ref-338)
338. Предоставлено для публикации И. В. Щеголевой-Альтман. [↑](#footnote-ref-339)
339. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 295 – 297. [↑](#footnote-ref-340)
340. Воспоминания М. А. Чехова написаны предположительно в 30‑е годы. Рукопись — в Музее МХАТ им. М. Горького. [↑](#footnote-ref-341)
341. Яхонтов В. Н. Театр одною актера, с. 74 – 75. [↑](#footnote-ref-342)
342. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 417 – 420. [↑](#footnote-ref-343)
343. Роль Прохожего играл А. М. Прудкин, впоследствии актер и режиссер МХАТ, по сцене Карев. [↑](#footnote-ref-344)
344. «Вахтанговец», 1937, 29 мая. [↑](#footnote-ref-345)
345. «Вестник театра», 1921, № 93 – 94, 15 августа. [↑](#footnote-ref-346)
346. «Экран», 1921, 25 – 27 ноября. [↑](#footnote-ref-347)
347. Пьеса «Гадибук» была написана С. Ан-ским в четырех актах. В постановке Вахтангова третий и четвертый акты, действие которых происходит в доме цадика, были объединены в один заключительный акт. В композицию пьесы были внесены и другие изменения. Сценическая редакция пьесы значительно отличалась от первоначального авторского текста. [↑](#footnote-ref-348)
348. «Театральная Москва», 1922, № 25. [↑](#footnote-ref-349)
349. О финале спектакля «Гадибук» см. статью Ю. А. Смирнова-Несвицкого [«Трагический спектакль Вахтангова»](#_TOC136271570) в данном сборнике. [↑](#footnote-ref-350)
350. Публикуется впервые (Музей Театра им. Евг. Вахтангова). [↑](#footnote-ref-351)
351. «Вахтанговец», 1937, 29 мая. [↑](#footnote-ref-352)
352. Мейерхольд Вс. Э. Статьи. Речи. Беседы. Письма. В 2‑х т. М.: Искусство, 1968, т. II, с. 86. [↑](#footnote-ref-353)
353. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова, с. 181. [↑](#footnote-ref-354)
354. Симонов Рубен. С Вахтанговым, с. 136. [↑](#footnote-ref-355)
355. Публикуется впервые (Музей Театра им. Евг. Вахтангова). В книге «Режиссерские уроки Вахтангова» Н. М. Горчаков также рассказывает об этом эпизоде и о своем участии в поездке Станиславского к Вахтангову. Можно предположить, что Станиславского сопровождали несколько человек. [↑](#footnote-ref-356)
356. Опубликовано впервые в сб. ЦГАЛИ: Встречи с прошлым М.: Советская Россия, 1978, с. 189 – 190. [↑](#footnote-ref-357)
357. «Кооперативное дело», 1922, 5 марта. [↑](#footnote-ref-358)
358. «Известия ВЦИК», 1922, 8 марта. [↑](#footnote-ref-359)
359. «Театр и музыка», 1922, 21 ноября. [↑](#footnote-ref-360)
360. Мацкин А. П. Портреты и наблюдения. М.: Искусство, 1973, с. 348 – 354. Впервые статья была опубликована в журнале «Театр» (1963, № 12) в связи с возобновлением спектакля в Театре им. Евг. Вахтангова. [↑](#footnote-ref-361)
361. Яхонтов В. Н. Театр одного актера, с. 77 – 78. [↑](#footnote-ref-362)
362. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 327. [↑](#footnote-ref-363)
363. «Вахтанговец», 1937, 29 мая. [↑](#footnote-ref-364)
364. Два письма Котлубай (март 1922 года) публикуются впервые (Музей Театра им. Евг. Вахтангова). В этих письмах Котлубай пишет о первых спектаклях «Принцессы Турандот». [↑](#footnote-ref-365)
365. Публикуется впервые (Музей Театра им. Евг. Вахтангова). [↑](#footnote-ref-366)
366. Публикуется впервые (Музей Театра им. Евг. Вахтангова). [↑](#footnote-ref-367)
367. Письмо не сохранилось. [↑](#footnote-ref-368)
368. Вахтангов был принят в Художественный театр не в январе, а в марте 1911 года. [↑](#footnote-ref-369)
369. Беседы с К. И. Котлубай и Б. Е. Захавой происходили на квартире у Вахтангова во время его последней болезни. Стенограмма. [↑](#footnote-ref-370)
370. «Жизнь Человека» Л. Андреева и «Драма жизни» К. Гамсуна были поставлены в Художественном театре К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким в 1907 году. [↑](#footnote-ref-371)
371. «Дочь Анго» оперетта Ж. Лекока, постановка Вл. И. Немировича-Данченко и В. В. Лужского в Музыкальной студии МХТ, 1920 год. [↑](#footnote-ref-372)
372. Публикуется впервые (Музей Театра им. Евг. Вахтангова). [↑](#footnote-ref-373)
373. Публикуется впервые (Музей Театра им. Евг. Вахтангова). В Музее театра хранится последний неоконченный портрет Вахтангова, написанный К. М. Коровиным за два сеанса. [↑](#footnote-ref-374)
374. Записка была послана Вахтангову после спектакля «Принцесса Турандот». [↑](#footnote-ref-375)
375. Ц. О. — Центральный орган Студии. [↑](#footnote-ref-376)
376. По заданию Вахтангова Н. М. Горчаков занимался со слугами просцениума (цанни) в спектакле «Принцесса Турандот». [↑](#footnote-ref-377)
377. Последнее письмо Вахтангова написано за пять дней до смерти, в день первой генеральной репетиции «Архангела Михаила». Было проведено шесть генеральных репетиций, после которых спектакль был снят. [↑](#footnote-ref-378)
378. «Жизнь искусства», 1921, 15 – 17 июня. [↑](#footnote-ref-379)
379. Чехов М. А. Путь актера, с. 135 – 138. [↑](#footnote-ref-380)
380. Лекция «О пяти великих русских режиссерах» — Станиславском, Мейерхольде, Вахтангове, Немировиче-Данченко и Таирове — была прочитана М. Л. Чеховым в «Лаборатории актера» в Голливуде в 1955 году. Полностью опубликована в сб.: В поисках реалистической образности. М.: Наука, 1981. [↑](#footnote-ref-381)
381. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 394 – 395. [↑](#footnote-ref-382)
382. «Эрмитаж», 1922, № 5, июнь. [↑](#footnote-ref-383)
383. «Вахтанговец», 1937, 29 мая. [↑](#footnote-ref-384)
384. Телеграмма К. С. Станиславского послана по случаю торжества, посвященного переименованию Гос. акад. студии им. Евг. Вахтангова в Гос. театр имени Евг. Вахтангова. Публикуется впервые (архив Б. Е. Захавы). [↑](#footnote-ref-385)
385. Публикуется впервые (архив Б. Е. Захавы). [↑](#footnote-ref-386)
386. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 220. [↑](#footnote-ref-387)
387. «Эрмитаж», 1922, № 4, 7 – 11 июня. [↑](#footnote-ref-388)
388. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 230. [↑](#footnote-ref-389)
389. Отрывок из стенограммы доклада труппе МХАТ 2‑го. Публикуется впервые (ГЦТМ им. А. А. Бахрушина). [↑](#footnote-ref-390)
390. Дикий А. Д. Повесть о театральной юности, с. 257 – 260. [↑](#footnote-ref-391)
391. Речь на гражданской панихиде. См. примечание 1 на с. 452 [В электронной версии — [392](#_Tosh0000152)]. [↑](#footnote-ref-392)
392. Речь Вл. И. Немировича-Данченко перед спектаклем памяти Вахтангова в МХАТ публикуется по статье Ю. Соболева «День Вахтангова» («Театр и музыка», 1922, 5 декабря). Спектакль состоял из отдельных актов постановок Вахтангова — первый акт «Эрика XIV», второй акт «Гадибука», последний акт «Принцессы Турандот». Утром в этот день в помещении Третьей студии состоялась гражданская панихида по Вахтангову в память полугодовщины его смерти. Ю. Соболев писал: «Собрались ученики и друзья Евгения Богратионовича. И то, что они говорили о своем учителе, вожде и друге, было живым и волнующим свидетельством неумирающей к нему любви. Это было залогом содружественного творчества во имя тех высоких целей искусства, которыми жил Вахтангов. Ряд воспоминаний о нем открыл глубоко взволнованной речью Нарком по просвещению А. В. Луначарский. Затем выступили: от имени студии “Габима” Н. Л. Цемах, от Второй студии Е. В. Калужский, от Первой студии Б. М. Сушкевич, от Третьей студии П. Г. Антокольский». [↑](#footnote-ref-393)
393. Волков Николай. Вахтангов. — М.: Корабль, 1922. [↑](#footnote-ref-394)
394. Режиссером официально был Б. М. Сушкевич. Вахтангов репетировал главную роль мастера Пьера и участвовал в разработке замысла спектакля. [↑](#footnote-ref-395)
395. Вахтангов. Записки. Письма. Статьи, с. 201. [↑](#footnote-ref-396)
396. Немирович-Данченко Вл. И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.: Искусство, 1952, с. 152. [↑](#footnote-ref-397)
397. Вахтангов. Записки. Письма. Статьи, с. 200. [↑](#footnote-ref-398)
398. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 158. [↑](#footnote-ref-399)
399. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 6, с. 367. [↑](#footnote-ref-400)
400. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 6, с. 256. [↑](#footnote-ref-401)
401. Коклен-старший. Искусство актера, Л.‑М.: Искусство, 1937, с. 67. [↑](#footnote-ref-402)
402. Роллан Р. Собр. соч. в 14‑ти т. ГИХЛ, 1956, т. 4, с. 102. [↑](#footnote-ref-403)
403. Мы не касаемся здесь нескольких очерков и рецензий, опубликованных во владикавказской газете «Терек» в 1907 – 1909 годах. [↑](#footnote-ref-404)
404. Вахтангов. Записки. Письма. Статьи, с. 370. [↑](#footnote-ref-405)
405. Он не уставал восхищаться гением Михаила Чехова. Но их пути, как актеров, скрещивались, амплуа, если пользоваться этим старым театральным словом, у них были похожие. И это доставляло немало огорчений Вахтангову. Ведь и в свое актерское призвание он верил. Но рядом с ним было чудо, с которым следовало считаться. С присущим ему нелицеприятием и трезвостью он писал в «Книге впечатлений» Студии — 21 сентября 1916 года после очередного представления «Потопа»: «У Миши (в роли Фрэзера. — *А. М*.) помимо его воли получается фарс. Я знаю, как он относится к роли, и ни одной секунды не думаю, что он делает это умышленно. И тем более это меня огорчает. Я сам играю эту же роль, и. наверное, в тысячу раз хуже, но пусть это обстоятельство не закрывает мне рот, и да дозволено мне будет сказать все это». Чехов же, при его плохо управляемом темпераменте, выслушивал замечания Вахтангова внимательно и безропотно, может быть, более безропотно, чем замечания самого Станиславского. [↑](#footnote-ref-406)
406. На фотографии, подаренной Вахтангову в 1915 году, Станиславский написал: «Я люблю Вас за таланты преподавателя, режиссера и артиста». [↑](#footnote-ref-407)
407. Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М.‑Л.: Academia, 1936, с. 44. [↑](#footnote-ref-408)
408. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 37, с. 139. [↑](#footnote-ref-409)
409. Это утверждение даже попало в иностранные справочники. Так, в итальянской энциклопедии издательства Гардзанти «Ло Спеттаколо» (кино, театр, балет, цирк, телевидение, ревю. 1976 год) говорится: «Верный линии Станиславского, Евгений Вахтангов с годами начал искать синтез между его психологическим натурализмом и техническим формализмом и театральностью Мейерхольда. Наивысшего результата в этих своих поисках Вахтангов достиг при постановке в 1922 году пьесы “Дибук” Ан-ского». [↑](#footnote-ref-410)
410. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова, с. 110 – 111. [↑](#footnote-ref-411)
411. В записях по поводу «Потопа» в сентябре 1916 года Вахтангов дал такое определение праздничности в жизни и на сцене — это те минуты, когда человек «особенно хочет жить и радостно ощущает свою причастность к живому». [↑](#footnote-ref-412)
412. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1, с. 369. [↑](#footnote-ref-413)
413. Дикий А. Д. Повесть о театральной юности, с. 258. [↑](#footnote-ref-414)
414. См.: Вахтангов в театре «Габима». — Театр и музыка, 1922, № 1 – 7, 14 ноября. [↑](#footnote-ref-415)
415. См.: Театральная Москва, 1922, № 43, 7 – 11 июля. [↑](#footnote-ref-416)
416. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 8, с. 453. [↑](#footnote-ref-417)
417. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 78. [↑](#footnote-ref-418)
418. Орочко А. А. Записи. — ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. [↑](#footnote-ref-419)
419. Сб. Беседы о Вахтангове. Л.‑М., ВТО, 1940, с. 36. [↑](#footnote-ref-420)
420. См.: Леонидов О. На путях к романтизму. — Театральный курьер, М., 1918, № 14. [↑](#footnote-ref-421)
421. М. Д. Открытие театра Третьей студии МХТ. — Экран, 1921, № 7. [↑](#footnote-ref-422)
422. Цветаева М. Повесть о Сонечке. — Новый мир, 1976, № 3, с 20. [↑](#footnote-ref-423)
423. Мнения о том, начинался ли спектакль с «рук Ханана и Леи» или эта деталь возникла позднее, или на одной из репетиций и затем была отменена, разделились. Режиссер Р. Р. Суслович, видевший спектакль, в беседе с автором очерка утверждал, что именно так начинался спектакль. Н. И. Альтман, с которым автор также беседовал (записи бесед хранятся у автора), больше склоняется к тому, что спектакль начинался сразу с эпизода в синагоге, хотя высказывает предположение о том, что в композиции постановки могли со временем произойти перестановки, поэтому определенно отрицать возможность такого начала нет оснований. [↑](#footnote-ref-424)
424. С. М. «Гадибук». — Экран, 1921, № 20, с. 5. [↑](#footnote-ref-425)
425. Ануй Ж. Пьесы. М.: Искусство, 1969, т. 1, с. 296. [↑](#footnote-ref-426)
426. Дневник репетиций трагифарса Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил». — ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. [↑](#footnote-ref-427)
427. Орочко А. А. Записи. — ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. [↑](#footnote-ref-428)
428. Роллан Р. Собр. соч. В 14‑ти т. М., ГИХЛ, 1958, т. 14, с. 167. [↑](#footnote-ref-429)
429. Орочко А. А. Записи. — ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. [↑](#footnote-ref-430)
430. Беляев Ю. («Росмерсхольм»). — Новое время, 1908, 16 апреля. [↑](#footnote-ref-431)
431. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 105 – 106. [↑](#footnote-ref-432)
432. Блок А. А. Записные книжки. М.: Художественная литература, 1965, с. 288. [↑](#footnote-ref-433)
433. Анненков Ю. Единственная точка зрения. — Жизнь искусства, 1921, № 752 – 754, 15 – 17 июня. [↑](#footnote-ref-434)
434. Бояджиев Г. Н. Душа актера. М.: Молодая гвардия, 1974, с. 38 – 39. [↑](#footnote-ref-435)
435. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968, с 327. [↑](#footnote-ref-436)
436. Тальников Д. Песнь торжествующей любви. — Театр и музыка, 1923, № 29, с. 961. [↑](#footnote-ref-437)
437. См.: Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 297. [↑](#footnote-ref-438)
438. Геройский. После смерти Вахтангова. — Театр и студия, 1922, № 1 – 2. [↑](#footnote-ref-439)
439. Орочко А. А. Записи. — ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. [↑](#footnote-ref-440)
440. Орочко А. А. Записи. — ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. [↑](#footnote-ref-441)
441. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 105. [↑](#footnote-ref-442)
442. Вахтангов Евг. Материалы и статьи, с. 317. [↑](#footnote-ref-443)
443. Загорский М. Б. «Гадибук». — Театральная Москва, 1922, № 25, с. 12. [↑](#footnote-ref-444)
444. Завадский Ю. А. Об искусстве театра. М., Всероссийское театральное общество, 1965, с. 71. [↑](#footnote-ref-445)
445. Цит. по кн.: Встречи с прошлым. (Неопубликованные материалы ЦГАЛИ). М.: Советская Россия, 1976, с. 189 – 190. [↑](#footnote-ref-446)
446. Указаны основные работы Е. Б. Вахтангова на любительской сцене. [↑](#footnote-ref-447)