Захава Б. Е. **Современники**. М.: Искусство, 1969. 391 с.

От автора 5 [Читать](#_Toc286437411)

**Вахтангов**

Немного воспоминаний 11 [Читать](#_Toc286437412)

Предыстория творчества 25 [Читать](#_Toc286437414)

В точке пересечения 44 [Читать](#_Toc286437415)

«Усадьба Ланиных» 84 [Читать](#_Toc286437416)

В Студии МХТ 99 [Читать](#_Toc286437417)

Мансуровский монастырь 114 [Читать](#_Toc286437418)

Поиски пути 139 [Читать](#_Toc286437419)

Начало кризиса 179 [Читать](#_Toc286437420)

Развал монастыря 210 [Читать](#_Toc286437421)

Возрождение 223 [Читать](#_Toc286437422)

Новые театральные лозунги 243 [Читать](#_Toc286437423)

Последние свершения 256 [Читать](#_Toc286437424)

Лебединая песня 293 [Читать](#_Toc286437425)

Заключение 304 [Читать](#_Toc286437426)

**Мейерхольд**

У кого учиться? 321 [Читать](#_Toc286437427)

Противоречивые впечатления 323 [Читать](#_Toc286437429)

Решение принято 326 [Читать](#_Toc286437430)

Его репетиции 330 [Читать](#_Toc286437431)

Победа 335 [Читать](#_Toc286437432)

«Лес» и его значение 340 [Читать](#_Toc286437433)

Биомеханика 348 [Читать](#_Toc286437434)

Эксперименты 354 [Читать](#_Toc286437435)

Несбывшаяся мечта 364 [Читать](#_Toc286437436)

«Борис Годунов» в Третьей студии 372 [Читать](#_Toc286437437)

Итоги и выводы 385 [Читать](#_Toc286437438)

# **{5}** От автора

В дни моей молодости мне выпало на долю огромное счастье продолжительного творческого общения с двумя выдающимися деятелями русского и советского театра — с Евгением Богратионовичем Вахтанговым и Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом.

С Вахтанговым это общение было более длительным — оно охватывает последний, восьмилетний период его жизни: с 1914 по 1922 год. Время общения с Мейерхольдом было значительно короче — оно продолжалось в течение всего только двух театральных сезонов (1923/24 и 1924/25 гг.).

{6} Если общение с Вахтанговым наложило печать на всю мою жизнь и предопределило мой дальнейший творческий путь, то и общение с Мейерхольдом оказало в достаточной степени существенное влияние на мое творческое развитие.

Книга эта делится на две части: первая часть, большая, посвящена Вахтангову; вторая, меньшая, — Мейерхольду. Это соответствует и количеству времени моего общения с каждым из них и той роли, которую каждый сыграл в моей личной творческой биографии.

Содержанием книги являются мои воспоминания и размышления обо всем, что связано с этими двумя бесконечно дорогими для меня именами. При этом я хотел бы, чтобы обе части этой книги не рассматривались как две отдельные, самостоятельные монографии. Они представляются мне тесно связанными друг с другом: имя Мейерхольда не один раз упоминается в первой части, а имя Вахтангова — во второй. В творчестве каждого из этих деятелей театра я вижу то, что сближает их между собой, и то, что их разъединяет. Вскрывая то и другое, я стремился нащупать закономерности, которыми определяется дальнейшее развитие советского театрального искусства.

Книга имеет общее название — «Современники». И это не только потому, что два ее главных действующих лица жили и творили в одно и то же время, но еще и потому, что в ходе изложения мне пришлось говорить не только о Вахтангове и Мейерхольде, но и о многих их современниках, с которыми они так или иначе были связаны.

Самое почетное место среди них принадлежит, разумеется, Константину Сергеевичу Станиславскому. Поэтому и на страницах данной книги ему отведено места больше, чем кому-либо другому. Ведь это он, Станиславский, распахал почву, куда корнями своими вросло творчество многих младших его современников, в том числе и Вахтангова и Мейерхольда.

Для целой группы театральных деятелей Станиславский был родоначальником, а они все — как бы членами одной большой семьи с очень сложными внутрисемейными отношениями. Ни об одном из них нельзя сказать что-либо существенное, не касаясь этих отношений.

Все их отношения и внутренние связи представляют для нас огромный интерес, ибо за каждым из этих деятелей театра стоят многочисленные группы их учеников и последователей. Анализируя взаимоотношения между такими {7} деятелями театра, как К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, Е. Б. Вахтангов, Л. А. Сулержицкий, Вс. Э. Мейерхольд, М. А. Чехов, Б. В. Щукин, мы постигаем процессы взаимодействия и взаимопроникновения между важнейшими течениями в русском и советском театральном искусстве, а это, в свою очередь, должно помочь нам предугадать и дальнейший ход развития театра, его будущее.

Именно в этом заключался мой главный интерес, когда, воскрешая в своей памяти факты и события далекого пропитого, я старался рассмотреть их в свете задач современного театра.

Особенно важным с этой точки зрения является анализ тех внутренних отношений, той борьбы, того взаимодействия, какие существуют между двумя, казалось бы, противоположными тенденциями в театральном искусстве, которые символически обозначаются именами Станиславского и Мейерхольда.

В этой книге читатель встретится с ранее нигде не публиковавшимися документами, которые убедительно свидетельствуют не только о взаимном внутреннем тяготении друг к другу носителей этих тенденций, но и об их стремлении к самому тесному практическому сотрудничеству. Анализируя этот факт, нельзя не отдать должное прозорливости Е. Б. Вахтангова, предсказавшего закономерную неизбежность синтеза тех начал, которым подчинили свое творчество эти главные антиподы современного ему театра.

При создании книги мною частично использованы некоторые прежние мои работы, разновременно опубликованные в периодической печати и в отдельных изданиях (некоторые главы из книги «Вахтангов и его студия»[[1]](#footnote-2) и из статьи «Творческий путь Е. Б. Вахтангова»[[2]](#footnote-3)).

В процессе работы над книгой я целиком отдавался свободному течению мыслей и образов, фактов и представлений, которые поставляла мне память и оживляло воображение. Получилось смешение двух жанров: мемуарного и исследовательского. Трудно сказать, чего здесь больше: воспоминаний или размышлений, фактов или {8} обобщений, но, как бы то ни было, я не вижу возможности усовершенствовать профиль своей книги в сторону большей его определенности. Даже если бы мне посоветовали изменить только дозировку элементов различных жанров в ней, то я и этого не смог бы сделать. Пусть уж остается все как есть!

Я не только не скрываю своего пристрастия к театральному течению, известному под именем «вахтанговского», но основную свою задачу, создавая эту книгу, видел в том, чтобы содействовать укреплению и развитию принципов этой школы. Именно на основе этих принципов я и стремился объединить в одно целое все, что содержится в этой книге.

Вахтанговское течение к настоящему времени приобрело, как известно, широкое признание театральной общественности не только в нашей стране, но и за рубежом, особенно в странах социалистического лагеря.

И живет оно теперь в нашей стране не только на сцене театра, носящего имя Вахтангова, но проявляется также в творчестве многих режиссеров и актеров других советских театров.

При этом оно вовсе не является чем-то раз и навсегда данным и неподвижным; оно непрерывно развивается, — принцип движения, развития составляет самую суть «вахтанговского»; сначала это развитие осуществлялось в деятельности непосредственных учеников Вахтангова, потом — в деятельности следующего поколения вахтанговцев, которые приняли эстафету от своих предшественников, чтобы в свою очередь передать ее в руки собственных учеников и последователей.

И сейчас трудно назвать более или менее значительный спектакль, в котором «вахтанговское» так или иначе не давало бы о себе знать.

Историки театра, говоря о Вахтангове, отмечают обычно влияние, которое оказывали на его творчество такие деятели театра, как Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд… Но почему-то никто не хочет взять на себя труд проследить обратное влияние — влияние Вахтангова на творческие взгляды и режиссерскую практику его выдающихся учителей. А между тем такое исследование могло бы дать ценнейший материал для понимания того пути, по которому протекает развитие советского театрального искусства. Итак, основная задача, которая вдохновляла меня при {9} работе над этой книгой, состоит в том, чтобы, опираясь на личные воспоминания и общеизвестные исторические факты, попытаться теоретически обосновать все, что в вахтанговском театральном течении представляется мне наиболее плодотворным, стойким, способным содействовать дальнейшему движению советского театрального искусства.

И последнее, о чем остается сказать, — это о том, что я отдаю себе полнейший отчет в дискуссионном характере моих выводов и прогнозов.

Некоторые критики, вероятно, найдут их слишком субъективными. Другие станут энергично их оспаривать. Ну что же? «Пусть будет!» — как говорит Гамлет. Я готов к этому. И намерен отстаивать свои взгляды, ибо нисколько не сомневаюсь в их соответствии объективной истине.

Лучшим арбитром во всех теоретических спорах является, как известно, сама жизнь, действительность, практика. Вот мне и хочется сказать: будущее покажет!

Но если мне удастся уже сейчас при помощи этой книги завербовать некоторое количество новых сторонников вахтанговских принципов в театральном искусстве, я испытаю чувство большого удовлетворения: ведь это будет означать, что мой труд не пропал даром, что он содействует приближению того будущего, о котором я мечтаю и в которое глубоко верю.

# **{11}** Вахтангов

## Немного воспоминаний

Познавать жизнь и участвовать в ней — вот чего мне больше всего хотелось, когда я летом 1913 года покидал школьную парту интерната, чтобы стать студентом Московского коммерческого института. Жить всей полнотой жизни и борьбы — вот о чем я больше всего мечтал.

Но не тут-то было! Все, что окружало меня, старалось отвлечь мое внимание от этой задачи, столь понятной и естественной у семнадцатилетнего юноши. Повсюду были расставлены ловушки, силки и капканы. Находившиеся при них охотники за человеческими душами — философы, публицисты, поэты и художники — подстерегали неопытных молодых людей на каждом шагу. Одни увлекали их в «царство Вымысла», пользуясь для этого средствами «чистого искусства»; другие соблазняли философией ницшеанского «имморализма», проповедью «гордого» самоутверждения личности; {12} третьи утверждали высокую мораль и, в соответствии с учением Льва Толстого, приглашали «искать царство божие внутри себя»; четвертые одурманивали молодежь, увлекая ее в мрачные таинственные катакомбы религиозно-мистических переживаний; некоторые старались заманить в область мимолетных настроений с помощью зыбких и туманных форм импрессионистического искусства; а были и такие, которые развращали ее при помощи самой откровенной порнографии.

Как прорваться сквозь все эти преграды к настоящей жизни, к народу, к истине?

Практических путей для этого я не знал. В голове моей была изрядная путаница. Я вступал в жизнь, пережив уже в отроческом возрасте немало разных увлечений: тут был и период неистовой религиозности, и увлечение философией Льва Толстого, и запойное чтение всего, что попадалось под руку. При этом я довольно исправно читал газеты и интересовался социально-политическими вопросами; иногда в мои руки попадали и запрещенные цензурой «крамольные» брошюрки. Но сколько-нибудь отчетливых политических взглядов у меня, конечно, в то время не было; симпатии же мои целиком были на стороне трудового народа…

Для развития революционных взглядов у юноши, только что вышедшего из стен закрытого учебного заведения, обстановка отнюдь не была благоприятной. Хотя в народе нарастал в это время новый прилив революционного движения и хотя рабочие стачки и крестьянские бунты все чаще и чаще сотрясали государственное здание, на поверхности общественной жизни продолжали громко звучать голоса всевозможных оппортунистов, отступников и ликвидаторов.

Как разобраться во всем этом хаосе неопытному семнадцатилетнему юноше?

Все мне было интересно, ново, увлекательно. Я бегал по театрам, концертам, выставочным залам, посещал литературные вечера и философские диспуты.

По правде говоря, мне не очень нравилось уноситься в туманные выси декадентских грез или погружаться в мрачные бездны мистических прозрений. Но я, разумеется, не мог все же не ощущать на себе известного влияния времени и среды, Так, подчиняясь моде, я научился скрывать чувства, которые испытывал перед лицом глубокой правды реалистического искусства передвижников, {13} и преувеличивать свои восторги перед красочным пиршеством великолепной живописи «Мира искусства». Я выучил наизусть немалое количество стихов таких поэтов, как Константин Бальмонт, Валерий Брюсов, Зинаида Гиппиус… «Поэзы» Игоря Северянина декламировал я не без удовольствия, хотя и с некоторой иронией по адресу мещанского дендизма этого любителя «изысков». Молодой Маяковский мне не очень нравился. Восхищаться же творениями других футуристов и всякого рода заумников я и вовсе не мог.

Тщетно пытался я разгадать зашифрованный смысл философских ребусов Николая Бердяева и Андрея Белого. Но «Петербург» Белого читал с удовольствием.

Нравились мне также величавые, торжественно-космические строфы Вячеслава Иванова, звучавшие подобно органу древнего собора:

«Разверзнет ночь горящий макрокосм,  
И явственны небес иерархии,  
Чу, дух поет, и хоровод стихии  
Ведут, сплетясь змеями звездных косм».

Своеобразное очарование находил я также в акварельно-нежных образах символических драм Метерлинка. И его довольно-таки сентиментальная философия смирения и молчания тоже находила во мне некоторый отклик. Одно время я находился под сильным впечатлением страстных размышлений о жизни и смерти Леонида Андреева, нашедших свое выражение в мрачной поэзии его чересчур рациональных символических драм.

И, уж конечно, я не мог устоять перед неотразимой прелестью блоковской поэзии. Глубочайшая искренность трепетной, проникновенной лирики Александра Блока, тревожная музыка его стихов, их песенный строй и лад завораживали своими чарами мою душу.

Хотя я и не очень-то хорошо умел разгадывать тайный смысл иносказаний Блока в его ранних произведениях, я все же, несмотря на призрачность образов и неясность метафор, ощущал проходящую через них оптимистическую струю. Все эти «вьюги» и «метели», «сны» и «туманы» не мешали мне воспринимать ее. Блоковский «мрак» казался мне светящимся изнутри каким-то божественным светом. Я не верил, что поэт хочет оторвать меня от земли, чтобы унести в волшебные края недостижимой мечты, наоборот, мне казалось, что он стремится мечту спустить {14} на землю и здесь, на земле, утвердить ее вполне реальное бытие. Пусть до поры до времени она будет лишена ясных очертаний и жизненной конкретности, — ничего! — рано или поздно она обретет эти качества, и тогда в голосе Блока зазвучит металл, появятся мужество, сила, страстность гражданского негодования и убежденность пророка.

Особенно близкой и понятной для меня была звучащая в поэзии Блока тоска одиночества, которую поэт преодолевал через ощущение своей внутренней нерасторжимой связи с миром, природой, человечеством, родиной.

Я горячо полюбил также и поэзию Уолта Уитмена, оптимистический пантеизм которой тоже помогал мне побеждать чувство одиночества и заброшенности. Это чувство разделяла со мной в те годы весьма значительная часть тогдашней студенческой молодежи, о чем красноречиво свидетельствовала статистика тех лет огромными цифрами самоубийств именно в этой среде.

Ведь почти никакой общественной жизни у тогдашнего студенчества не было. Единственной формой легальной студенческой общественности были так называемые землячества, но их деятельность сводилась к материальной взаимопомощи — к устройству благотворительных балов, спектаклей, концертов. В нелегальные же политические организации попадала сравнительно ничтожная часть студенческой молодежи. В основном каждый был предоставлен самому себе. Общение с товарищами опиралось преимущественно на личную дружбу и носило узкий, замкнутый характер. А я и этой формы общения был почти совсем лишен: страдая природной застенчивостью, которая усугублялась, кроме того, воспитанием в закрытом учебном заведении, я с большим трудом сходился со своими новыми товарищами по институту. В результате по временам мною овладевала тоска одиночества.

Как большинство интеллигентных юношей того времени, я пробовал свои силы в области стихотворного творчества. Одно из немногих сочиненных мною тогда весьма посредственных стихотворений называлось «Город». Его заканчивали следующие строки:

Будь же проклят, холодный и злой исполин,  
В гранитные латы закованный!..  
Я один, я один, я один, я один!..  
И сердце отчаяньем сковано…

{15} Поначалу я прилежно посещал просторные аудитории Коммерческого института, но перспектива стать ученым-экономистом, по правде говоря, меня не очень увлекала.

В тайниках души моей гнездилось чувство неудовлетворенности и росла мечта, в которой я и самому себе боялся признаться. Это была мечта о театре. Пока я имел возможность удовлетворять это свое влечение лишь в качестве зрителя. Я сделался страстным поклонником Художественного театра. Длинные зимние ночи, потопывая ногами, похлопывая руками и дуя в рукавицы, проводил я во дворе любимого театра в длинной веселой очереди, чтобы утром, когда откроется касса, приобрести дешевый билет.

«Царь Федор Иоаннович», «На дне», «Месяц в деревне», «Хозяйка гостиницы», «Синяя птица», «На всякого мудреца довольно простоты» и, конечно же, все знаменитые чеховские спектакли я смотрел по нескольку раз. Перед именами Станиславского, Немировича-Данченко, Качалова, Лилиной, Гзовской, Москвина, Леонидова, Книппер и многих других я испытывал чувство восторга.

Особенно глубокий след оставили во мне впечатления, связанные с актерским творчеством самого К. С. Станиславского.

Я имел счастье видеть его на сцене во многих ролях. Не один десяток лет прошел с того времени, но стоит мне закрыть глаза, как все эти образы, точно живые люди, точно старые знакомые, начинают один за другим оживать в моем воображении.

Вот спускается с антресолей, напевая и слегка пританцовывая, немножко подвыпивший доктор Астров, этот обаятельнейший представитель лучшей части тогдашней трудовой интеллигенции, ревниво оберегающий свою живую мысль от растлевающего влияния обывательщины. Вот наивный, как ребенок, милый и беспомощный помещик Гаев — этот обломок уходящего мира. А вот и безукоризненно аристократичный, необыкновенно изящный тургеневский Ракитин. За ним следует прямое олицетворение непомерной человеческой глупости и удивительного легкомыслия, весь как будто бы заросший мохом и покрытый плесенью генерал Крутицкий из комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты». А вот и полковник Вершинин — такой импозантный и красивый; вот он привычным жестом отстегнул {16} портупею своей офицерской шашки и, поставив ее в угол, занял место за столом, чтобы, скрывая свою тоску и печаль, помечтать о прекрасной жизни, которая будет «через двести-триста лет». А вот и кавалер ди Рипафратта из комедии Гольдони, — не часто услышишь в театре такой веселый, такой неудержимый хохот, какой вызывал этот персонаж в исполнении Станиславского своими тщетными усилиями побороть непреодолимое влечение к очаровательной Мирандолине в несравненном исполнении О. Гзовской. Дальше следует могучая фигура Сатина — этого недюжинного горьковского философа в босяцких лохмотьях, но с чувством достоинства, которое под стать какому-нибудь графу. А за ним во всем своем великолепии, то важно выступая, то мелко семеня ногами, проходит Фамусов.

Впоследствии неоднократно я спрашивал себя: в чем сила и значительность актерского искусства Станиславского? Чем обусловлено художественное совершенство и особая прелесть созданных им образов?

Не тем ли, что каждый из них — это новая, живая, единственная и неповторимая, гармонически целостная человеческая личность? Ведь у каждого из этих образов свой особый человеческий характер и своя особая жизненная повадка — так называемая «характерность»: манера ходить, говорить, жестикулировать… Каждый одновременно и носитель общечеловеческих черт и типичнейший представитель определенной общественной среды. Чтобы все это слить в одно целое, мало одного только таланта или профессионального мастерства, — для этого актер должен быть еще и мыслителем, тончайшим психологом, исследователем глубин человеческого ума и сердца.

Творческое перевоплощение актера в образ — перевоплощение органическое, — внутреннее и внешнее, духовное и физическое, — вот что поражало в актерском творчестве Станиславского. Оно воспринималось как высшая ступень в искусстве актера. Именно в этом, мне кажется, заключался секрет огромного воздействия актерского таланта и мастерства Станиславского.

Каждое посещение Художественного театра было для меня в те годы огромным праздником.

С благоговением, словно в церковь, тихо ступая по мягким серым половикам коридора, входил я в этот скромный зал с его серо-зелеными стенами, украшенными несложным орнаментом в стиле тогдашнего модерна, — {17} такого же цвета занавес с лаконичным изображением летящей белой чайки отделял зрительный зал от сцены.

Сладко замирало у меня сердце, когда в зале медленно угасал свет, мелодично и таинственно звучал гонг и бесшумно раскрывался занавес. Душа готовилась к чему-то важному, торжественному, глубокому.

Таков был в те годы Московский Художественный театр, и так относилась к нему большая часть тогдашней студенческой молодежи.

На сцене этого театра страдали и радовались человеческие сердца, раскрывались человеческие души, и Станиславский восклицал:

«Как можно аплодировать страданиям своей матери, сестры или брата?!.»

И аплодисменты были изгнаны из стен этого храма. Бесшумно закрывался занавес по окончании акта, медленно в матовых люстрах разгорался свет, и, посидев молча несколько секунд на своих местах, вставали зрители, чтобы, тихо обменявшись впечатлениями, чинно и сосредоточенно походить в молчаливой толпе по изящно и скромно убранному фойе.

И случилось мне тогда, в самом начале 1914 года, побывать на большом диспуте, поводом для которого послужил сенсационный доклад популярного в то время литературного критика Ю. И. Айхенвальда под заглавием «Отрицание театра». Основная мысль доклада сводилась к ошеломившему всех парадоксальному утверждению, что театр — не искусство. Культурному зрителю, утверждал Айхенвальд, театр совершенно не нужен, ибо его создания гораздо беднее прекрасной грезы сознательного читателя. Театр — грубая «подделка жизни», он только иллюстрация к пьесе, потребная лишь детям или тем, кто груб душой и лишен фантазии. Театр лжет, говорил Айхенвальд, а искусство лгать не может, не должно лгать, и поэтому театр — не искусство.

Я до такой степени был взволнован, возмущен этим докладом, что почувствовал непреодолимую потребность излить свои мысли на бумаге. Получилось пространное сочинение, целый реферат, в котором я яростно полемизировал с Айхенвальдом. «Утверждение театра» — так назвал я эту первую свою теоретическую работу по вопросам театрального искусства, сочинение в высшей степени наивное, детское, но искреннее, взолнованное и по {18} существу изложенных в нем мыслей в общем довольно-таки правильное.

Я восторженно цитировал в этом сочинении Леонида Андреева, который, говоря о процессах, происходивших в тогдашнем театральном искусстве, отмечал новое явление, названное им «психизмом», и утверждал, что не только у Чехова и Достоевского, но и в ряде других спектаклей «встречаются отдельные сильные и правдивые места, где истинный психизм уже проявляет всю силу заразительности своей; и когда доходит действие до такого места — зрители в театре исчезают, публики нет, нет никого, кроме единой страдающей или радующейся души».

Развивая, как мне казалось, эти мысли Леонида Андреева, я писал: «И значение этих минут не пропадает бесследно для тех, кто их пережил, в качестве ли актера, или в качестве зрителя. Может быть, в каждую такую минуту в душе зрителя или актера разрушается одна из бесчисленных перегородок, отделяющих людей друг от друга и порождающих в тайниках душ человеческих великие муки одиночества и отчужденности… А ведь душа человеческая по природе своей подобна прекрасному, душистому цветку, который, не жалея, расточает свой аромат вокруг себя и раскрывает для нежного поцелуя свои тонкие лепестки… Но мы сами посадили цветы души нашей под какие-то стеклянные колпаки, мы забросали их холодным снегом недоверия и отчужденности, чтобы завяли роскошные цветы, которые еще роскошнее стали бы под лучами любви, этого великого духовного солнца.

Но мы верим, что придет Весна и растопится лед, под которым в полутьме цветут и страдают души человеческие.

“О лилейный цветок, ты дождешься весны,  
Подожди в тишине глубины,  
Если б даже теперь и пронзил бы ты лед,  
Этот воздух расцвет твой убьет.  
О прекрасный цветок, подожди до весны,  
Ты увидишь все лучшие сны”.  
 *(К. Бальмонт)*».

Так выразил я тогда свою любовь к театру и наивную веру в его высокое предназначение. Больше всего я ценил {19} театр за то, что он с большим успехом, чем что-либо другое, помогал мне преодолевать тоску одиночества.

Я искал возможность и непосредственно самому прикоснуться к театральному искусству. Но пойти в театральную школу, а тем более принять участие в объявленных в то время конкурсных экзаменах для поступления в сотрудники Художественного театра у меня решимости не хватало. Я для этого был слишком скромного мнения о своих актерских талантах и о театре как профессии пока еще не помышлял. Пределом моих мечтаний была любительская сцена или, как мы теперь сказали бы, театральная самодеятельность.

Я решил познакомиться с деятельностью любительского драматического кружка при московском студенческом землячестве, к которому принадлежал.

Однажды я побывал на репетиции этого кружка. Какая пьеса репетировалась, не помню. Помню только, что я скромно уселся в конце темного и длинного, как кишка, зрительного зала какого-то захудалого клуба. На сцене тоже было почти совсем темно, горела одна тусклая дежурная лампочка. В этом туманном полумраке двигались какие-то неясные человеческие фигуры и, держа перед глазами тетради, что-то невнятно бормотали. Из темноты зрительного зала иногда раздавался раздраженный голос режиссера, который командовал, если требовалось, чтобы актер сел, встал или перешел на другое место. На всем этом лежала печать какой-то нестерпимой скуки, чего-то в высшей степени будничного, серого, что никак не вязалось с моим представлением о театре как о чем-то возвышенном и прекрасном. Оскорбленный в своих лучших чувствах, я покинул зал.

Спустя некоторое время, когда я однажды в перерыве между лекциями одиноко бродил по залу Коммерческого института в толпе студенческих тужурок, косовороток и поношенных пиджаков (ношение формы в то время перестало уже быть обязательным для студентов), я машинально остановился у доски объявлений и в рассеянности скользил глазами по всему тому, что там было написано. Вдруг я наткнулся на объявление, которое меня взволновало. В нем было сказано, что в Москве организуется «Студенческая драматическая студия», что занятиями студии будут руководить артисты Московского Художественного театра (какие именно, сказано не было) и что от поступающих требуется: «а) серьезное идейное отношение {20} к делу и б) полное подчинение дисциплине студии». Далее следовали три адреса, по которым желающие могли получить подробные справки и записаться в студию.

Мне очень понравился суровый и лапидарный стиль этого объявления. Какой-то внутренний голос шептал мне, что я нашел то, чего искал, и мое сердце возликовало.

На другой день я пошел по одному из указанных адресов. Еще в переулке, подходя к названному в адресе подъезду, я встретил импозантную фигуру — высокого молодого человека в дорогой шубе и меховой шапке на густой шевелюре черных волос. Загородив дорогу, он пристально посмотрел мне в глаза и спросил:

— Вы ко мне?

— А вы… кто?

— Вы насчет студии? — спросил он почти утвердительно.

— Да‑а, — проговорил я с удивлением. — А как вы догадались?

Не отвечая на вопрос, он скомандовал:

— Идемте! — И, повернув обратно, повел меня в свой подъезд.

Фамилия его была Фельтенштейн, звали его Натан Осипович. Впоследствии он взял себе псевдоним — Тураев. Так назывался персонаж, роль которого выпала на его долю в спектакле Студенческой студии «Усадьба Ланиных». Под этим псевдонимом он и стал потом известен в качестве человека, организаторская деятельность которого имела огромное значение в жизни Вахтанговского театра в студийный период его становления. Пока же это был, как и я, студент Московского коммерческого института.

Он ввел меня в свою скромно обставленную студенческую комнату. Усадив против себя за стол и внимательно глядя на меня, он, казалось, спрашивал без слов: «Ну‑ка, ну‑ка, покажись, что ты за птица!» Потом засыпал меня множеством вопросов и добился того, что я рассказал ему о себе все, что только мог, — и кто мои родители, и где я учился, что читал, что видел, что люблю, чего не люблю, а главное, почему хочу поступить в студию. Рассказал даже о своем реферате по поводу доклада Айхенвальда — словом, решительно всё… В заключение он заявил, что вопрос о моем приеме в организующуюся студию будет решен на заседании группы учредителей. При этом, изобразив на лице всю значительность своего {21} сообщения, добавил, что для положительного решения требуется единогласие всех членов группы.

Вскоре после беседы с Тураевым я получил повестку, из которой узнал, что принадлежу к числу, как потом выяснилось, весьма немногих счастливчиков, принятых в состав «членов-соревнователей» Студенческой студии, и приглашаюсь на первое общее собрание.

Шел я на это собрание с большим волнением. Происходило оно в просторной гостиной какой-то частной квартиры. Явилось человек тридцать. Был принят устав, согласно которому коллектив студии должен был состоять из двух групп: действительных членов и «соревнователей». Первоначально действительными членами были признаны только учредители студии, а все принятые были объявлены «соревнователями». Решено было, что группа действительных членов будет постепенно пополняться из числа «соревнователей» путем единогласного признания общим собранием действительных членов. Для такого признания требовалось, чтобы «соревнователь» в течение определенного времени доказал свою дисциплинированность и идейную преданность задачам студии, а эти задачи усматривались в углубленном и серьезном практическом изучении передовою сценического искусства, — передовым же сценическим искусством признавалось исключительно искусство Художественного театра.

Инициаторы нового дела не хотели, чтобы их организация подходила под общий тип обычных «любительских кружков». «Любительщине» была объявлена решительная война: те, кто хотел развлечься, «провести время» и пощекотать свое тщеславие, не принимались в новую студию.

Ее руководящим органом было собрание действительных членов. Для повседневного ведения дел должно было ежегодно избираться правление студии в составе пяти человек. «Члены-соревнователи» на общих собраниях пользовались правом совещательного голоса.

Возник вопрос о денежных средствах. Решено было, что они будут составляться из ежемесячных взносов всех членов коллектива. Размер взноса устанавливался для каждого в размере пяти процентов его ежемесячного бюджета. Исходя из того, что прожиточный минимум тогдашнего студента равнялся приблизительно 30 рублям в месяц, минимальный взнос был установлен в размере 1 рубля 50 копеек.

{22} По предложению группы учредителей решено было художественным руководителем Студенческой студии пригласить молодого в то время артиста Художественного театра и режиссера его знаменитой Первой студии Евгения Богратионовича Вахтангова. Выяснилось, что Н. О. Тураев уже вел с Вахтанговым предварительные переговоры, познакомившись с ним случайно на пароходе во время совместного путешествия по шхерам Финляндии. Имя Вахтангова в то время было на устах московских театралов в связи с его постановкой на сцене Студии МХТ драмы Гауптмана «Праздник мира». Говорили, что спектакль этот производит огромное впечатление необыкновенной правдивостью актерского исполнения. Утверждали, что такого слияния актера с образом, такой веры в правду вымысла, столь полной отдачи актеров происходящей на сцене жизни не знал даже и сам Художественный театр. Поражало необыкновенное чувство внутренней связи между исполнителями. Оно объединяло их в одно неразрывное целое, создавая исключительный по своей монолитности, ансамбль.

Даже внешняя обстановка этого театра производила какое-то особенное впечатление. Небольшой, аскетически строгий, лишенный каких бы то ни было украшений зрительный зал вмещал всего триста человек. В сущности говоря, это был не зал, а обыкновенная большая комната, оклеенная гладкими белыми обоями. Ряды обыкновенных венских стульев поднимались крутым амфитеатром почти к самому потолку. Поэтому каждому зрителю все было отлично видно, хотя никаких подмостков не было, и зрители первого ряда сидели на одном уровне с актерами, находившимися на сцене. Фойе тоже были убраны необычайно просто и скромно. Если театр храм, то Первая студия МХТ простотой своего внешнего убранства напоминала протестантскую церковь.

Что же касается актерской игры, то она в этом театре была полным торжеством принципов складывавшейся в то время системы Станиславского. Здесь эти принципы были реализованы с максимальной полнотой и последовательностью. Зрители говорили: «Совершенно забываешь, что находишься в театре, на сцене — настоящая жизнь». К спектаклю, поставленному Вахтанговым, это относилось в особенности. Именно это и увлекло тогда молодой коллектив Студенческой студии.

Вахтангов принял приглашение студентов. Оставалось {23} найти подходящую пьесу, так как начать работу решено было с того, с чего обычно начинает всякий самодеятельный кружок, — с постановки спектакля. Впрочем, было сказано при этом, что пьеса не цель, а только предлог, повод для серьезной учебной работы. Основная же цель — познакомиться с существом и законами подлинного искусства.

Прочли ряд современных для того времени пьес и остановились в конце концов на пьесе одного из видных тогдашних литераторов — Бориса Зайцева. Пьеса называлась «Усадьба Ланиных».

Она покорила студентов тем, что написана была в тех нежно-лирических тонах драматической элегии, которые до некоторой степени свойственны также и пьесам Чехова. Правда, сходство здесь было чисто внешним. Лиризм Зайцева часто переходил в дурную сентиментальность. И, уж конечно, ничего общего с Чеховым не имел тот дух кисло-сладкого, елейного «всепрощения», которым пьеса Бориса Зайцева была наполнена до краев.

Один из критиков писал: «Эта пьеса, вся напоенная душистым ароматом любви и густыми благовониями деревенского приволья, как будто родилась из чеховской “Чайки”… Кажется, как будто на смену отлюбившим и отстрадавшим персонажам усадьбы Сориных через 20 – 25 лет пришли новые люди — обитатели усадьбы Ланиных… готовые покорно и беззаветно повторить от века начертанный круг переживаний: любовь и печаль, восторги и муку обид…»[[3]](#footnote-4)

Обманутые этим внешним сходством, студийцы восторженно приняли пьесу Зайцева.

Наконец вечером 23 декабря 1913 года (по ст. ст.) состоялась первая встреча коллектива с его будущим руководителем. Для этого торжественного случая две сестрички, две милые девушки, — старшая — медичка, младшая — моя товарка по Коммерческому институту и «член-соревнователь» Студенческой студии — любезно предоставили свою скромную, но достаточно просторную комнату на Арбате, на углу Спасопесковского переулка, недалеко от нынешнего Вахтанговского театра.

Заметим мимоходом, что владелицы этой комнаты были не какие-нибудь обыкновенные студентки, а княжеского {24} происхождения. Назывались они княжны Мамины. Впрочем, их княжеский род был, очевидно, захудалый, разорившийся, ибо жили сестры совсем не по-княжески. Они очень любили шоколад, но ели его не иначе как вместо обеда, ибо совместить то и другое их скромный бюджет не позволял.

Разместившись кое-как в этой аккуратной девичьей комнате с большим угловым окном, через которое далеко был виден убранный пушистым снегом уютный Арбат, студийцы с нетерпением стали ожидать прихода Вахтангова.

Наконец дверь отворилась, и он вошел.

Это был человек среднего роста, с матово-смуглым, гладко выбритым лицом, с каштанового цвета курчавыми, но уже редеющими волосами, орлиным носом и очень большими, слегка выпуклыми голубыми глазами. Одет он был парадно, празднично. На нем была черная визитка, серые в полоску брюки, стоячий, туго накрахмаленный воротничок с отогнутыми кончиками, черный в белую полоску галстук, шелковые носки — тоже черные и тоже в белую полоску — и лаковые полуботинки.

Нет, не понравился он мне с первого взгляда! Критическим оком оглядел я его с ног до головы и мысленно произнес суровый приговор: «Денди! Пижон!» Внешний вид Вахтангова не отвечал моим демократическим идеалам. Я мысленно шептал: «Вырядился! Зачем? Не понимает, к кому идет!» — и, презрительно скривив губы (тоже, вероятно, мысленно!), произнес про себя по складам: «Арр-тист!»

Боже мой, как я потом раскаивался в своем чересчур поспешном суждении! Разве я мог тогда по достоинству оценить тот факт, что Вахтангов, отправляясь к каким-то неизвестным ему студентам, не поленился переодеться в самый парадный костюм. И, уж конечно, не для того, чтобы произвести впечатление своей особой, — ему хотелось принести с собой праздник, подчеркнуть свое уважение и к молодым любителям театра и к тому делу, ради которого они собрались, то есть к самому театру, к искусству! «ТЕАТР — ПРАЗДНИК, — будет потом, не уставая, повторять своим ученикам создатель “Принцессы Турандот”. — В студию надо приходить праздничными. Нужно, чтобы в душе художника звенели серебряные колокольчики! Или огромные колокола! Нельзя творить {25} искусство в обычном, повседневном, будничном самочувствии!»

Все это мне тогда, разумеется, было невдомек.

Впрочем, мое неблагоприятное впечатление относилось только к самому первому моменту, ибо уже к концу беседы я если и не был еще окончательно покорен, то, во всяком случае, сильно поколеблен в своих первоначальных суждениях.

Но об этом после. Сначала обратимся к фактам вахтанговской биографии, чтобы представить себе, что же за человек вошел в комнату двух девушек 23 декабря 1913 года, как протекала его жизнь до этого знаменательного события.

## Предыстория творчества

Вахтангов родился 1/13 февраля 1883 года во Владикавказе (ныне город Орджоникидзе). Отец его — армянин, мать — русская.

Детство Вахтангова было невеселым. Чуть ли не с первых дней сознательной жизни свободолюбивый от природы мальчик познал на самом себе, что значит произвол жестокой, ничем не ограниченной власти. Носителем этой власти был его родной отец. Тяжелая, гнетущая атмосфера, царившая в семье Вахтанговых, была типичной для многих тогдашних зажиточных купеческих и мещанских семей.

Богратион Сергеевич Вахтангов владел табачной фабрикой и был во Владикавказе лицом именитым, влиятельным. Он кичился достигнутым положением и нрав имел крутой, властный, жестокий, не допускавший никаких ограничений.

В шести-семилетнем возрасте отец отправил сына к своим родственникам в Тифлис учиться грамоте, а также армянскому и грузинскому языкам. Жизнь в бедной семье оказалась нелегкой, приходилось помогать по дому, вплоть до самой черной работы.

Впрочем, это продолжалось недолго. Жалобы ребенка были услышаны. Вернувшись домой, он стал посещать владикавказскую классическую гимназию.

Но провинциальная гимназия тех времен с ее затхлой атмосферой казенной рутины и скуки не могла стать источником {26} удовлетворения живой любознательности ребят. Лучшие из них свои духовные запросы удовлетворяли за пределами гимназии. Полулегальные кружки, рукописные журналы, любительские спектакли — вот куда параллельно с сухой и скучной официальной наукой, не смешиваясь с ней и не переплетаясь, устремлялось горячее влечение и инициатива лучшей части гимназической молодежи. В ее состав входил и Женя Вахтангов.

Его первые шаги в области театра относятся к семнадцатилетнему возрасту. Интересно, что первоначально Жене Вахтангову поручались женские роли. Так, в домашней постановке гоголевской «Женитьбы», разыгранной гимназистами шестого класса, на его долю выпала роль невесты — Агафьи Тихоновны, а в «Бедность не порок» он играл Пелагею Егоровну.

Первая проба сил в режиссерской области относится к 1902 году, то есть к тому времени, когда Вахтангову было уже девятнадцать лет. Он с гимназистами и гимназистками ставит «Предложение» и «Медведь» Чехова.

Помимо постановок любительских спектаклей режиссерские и актерские наклонности Вахтангова начинают проявляться в разного рода веселых затеях: вечерах, концертах, шарадах, шутках, музыкальных номерах и всевозможных импровизациях. В обычной обстановке Вахтангов кажется замкнутым, задумчивым, сдержанным и, по-видимому, даже застенчивым юношей. Но стоит возникнуть какому-нибудь коллективному творческому начинанию, как он становится душой общего дела, всеми признаваемым руководителем; откуда ни возьмись появляются смелость, инициатива, изобретательность.

Нельзя в этой связи не упомянуть также и о его удивительной природной музыкальности. У него абсолютный слух, великолепное чувство ритма. Он самоучкой овладевает несколькими музыкальными инструментами: скрипкой, гитарой, балалайкой; особенно виртуозно играет он на мандолине, восхищая слушателей блестящим исполнением таких сложных произведений, как, например, увертюра к «Кармен».

К этому же времени относятся и первые опыты Вахтангова в области литературы. В рукописном гимназическом журнале помещаются его очерки, рассказы… Они носят непритязательный характер, в них есть простота, искренность, наблюдательность, главное — большая задушевность и сочувствие к человеческому страданию. Таков {27} его рассказ о безобидном учителе латинского языка, которого мальчишки сделали мишенью глупого, бессмысленно жестокого издевательства.

Среди этих юношеских литературных проб Вахтангова есть произведение, которое своим автобиографическим характером представляет для нас особый интерес. Рассказ ведется от имени главного героя — сына «владельца спичечной фабрики» Яши, в котором читатель легко угадывает самого автора. Рассказ заканчивается разговором отца с сыном.

«“Ты вечно манкируешь делом, — говорит отец. — 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? В гимназии учишься, на отцовской шее сидишь. Ведь рабочий труд проживаешь, ведь сам у того же рабочего все берешь… Нет, батенька, меня красивыми словечками не проведешь. Молокососы! Не знаете жизни”. Яша отвечает: “Мы не сойдемся”. Он надевает фуражку и выходит на улицу. У ворот фабрики он замечает мороженщика с двумя мальчиками-подростками. При виде Яши оба 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».

Вахтангов стыдится своей принадлежности к классу капиталистов. Не в этом ли секрет его замкнутости, сдержанности, застенчивости? От природы он веселый, жизнерадостный юноша с открытым, общительным характером. Но проявлению этих качеств мешает сознание: я сын капиталиста! Он ощущает это как некий порок, как позорное пятно, от которого трудно избавиться. Но он хочет избавиться, и он, конечно, в конце концов это осуществит. Разрыв с отцом для него неизбежен. Юноша дышит воздухом приближающейся революции. Постепенно созревает 1905 год. Предгрозовые раскаты слышны и во Владикавказе. Лучшая часть гимназической молодежи отдает дань революционным увлечениям, Вахтангов становится участником полуконспиративного кружка самообразования {28} под названием «Арзамас». Кружок назван так в честь М. Горького, находившегося в то время под надзором полиции в Арзамасе. Интересы участников кружка многообразны и противоречивы. Программа их занятий сумбурна, и в голове у молодых людей, по-видимому, полнейший кавардак. «Капитал» Маркса соседствует здесь с сочинениями Ницше, разговоры о восьмичасовом рабочем дне и прибавочной стоимости переплетаются со спорами о философии Шопенгауэра. Здесь все бурлит, пенится, клокочет, ищет выхода… Здесь господствует дух свободолюбия и свободомыслия, отсюда он распространяется и дальше. Недаром юная подруга Вахтангова, которая впоследствии станет его женой, ведет по его настоянию занятия в воскресной школе железнодорожных мастерских.

А в городском театре в это время популярные трагические актеры братья Адельгейм играют «Разбойников» Шиллера, «Гамлета» и «Короля Лира» Шекспира, «Уриэля Акосту» Гуцкова… Великие классики помогают выращивать дух протеста, разжигают пламя революционных чувств.

В 1903 году Вахтангов оканчивает гимназию. Перед ним — жизнь. И роковой вопрос: что делать дальше? Отец не теряет надежды, что сын станет продолжателем его дела, и хочет дать ему для этого специальное образование. По его настоянию Женя едет в Ригу держать экзамены в политехникум. Но у него совсем другие мечты, другие интересы: за время двухмесячного пребывания в Риге он успевает сыграть в двух спектаклях Рижского драматического общества любителей, но на экзаменах, как и следовало ожидать, благополучно проваливается. Впрочем, это нисколько не обескураживает его. Он отправляется в Москву и поступает в Московский университет на естественный факультет, чтобы через год поменять его на юридический, который сделался в то время прибежищем для всех, у кого не было определенных научных влечений. Здесь по крайней мере можно было получить широкое гуманитарное образование. Изучение социальных наук привлекало в те годы многих молодых людей, хотевших принять активное участие в жизни общества. Вероятно, именно этим руководствовался и Вахтангов. Впрочем, юридические науки тоже не очень заняли его внимание, у него на них не хватало времени, за шесть лет своего пребывания в университете он успел сдать всего двенадцать экзаменов. Но он вовсе не {29} бездельничал, он трудился с большим увлечением. Только местом приложения его трудолюбия был не университет, а театральное искусство.

В начале своего пребывания в Москве Вахтангов прилежно изучает московскую театральную жизнь, и в первую очередь, конечно, спектакли Художественного театра, который скоро становится предметом его восторженного поклонения. С жадным, напряженным вниманием следит он за игрой корифеев театра, стремясь разгадать профессиональные тайны их необыкновенного мастерства, столь пленительного в своей естественности, правдивости и простоте.

Во время первых университетских каникул, 15 августа 1904 года, Вахтангов осуществляет первую свою большую режиссерскую работу: силами труппы Владикавказского музыкально-драматического кружка он в городе Грозном ставит драму Гауптмана «Праздник мира» (в его постановке она идет под названием «Больные люди»).

Интересно, что пьеса, которую Вахтангов избрал для первой своей режиссерской работы на любительской сцене, была потом поставлена им вторично тоже в качестве первой, но уже профессиональной режиссерской работы на сцене Студии МХТ. Очевидно, для этого были особые причины.

Изучая биографию Вахтангова, нетрудно догадаться, что помимо художественного увлечения здесь налицо был интерес также и сугубо личный, связанный с обстоятельствами семейной жизни самого постановщика. Драму Гауптмана Вахтангов мог воспринимать почти как печальную биографию своего собственного детства и своей юности. На собственном опыте он познал, что такое семейный ад, и с великой тоской в сердце, подобно героям своего спектакля, мечтал о семейном мире, о дружбе, о радостях отцовской ласки, о веселых, приветливых лицах вокруг себя.

Однако права также и одна из соратниц Вахтангова тех лет, отметившая в своих воспоминаниях, что у Вахтангова уже тогда был особый интерес «к драматическим произведениям, в той или иной форме критикующим и разоблачающим мир, где люди “больны”, где существуют и действуют флахсманы»[[4]](#footnote-5).

{30} Флахсман — это сатирический образ в пьесе Отто Эрнста «Учитель Флахсман» («Педагоги»), которую Вахтангов поставил 12 января 1905 года и в которой сам исполнял заглавную роль.

Отметим попутно чрезвычайно широкий диапазон тогдашних актерских творческих устремлений Вахтангова. С одной стороны, сложная драматическая роль Вильгельма в драме Гауптмана, с другой — остросатирический образ Флахсмана.

Отметим также и то, что «Учитель Флахсман», эта вторая большая постановка Вахтангова, был осуществлен силами студенческого драматического кружка Смоленско-Вяземского землячества, с которым в значительной степени связана была также и дальнейшая театральная деятельность Вахтангова, хотя раньше он никогда ни в Вязьме, ни в Смоленске не бывал. Связь эта образовалась совершенно случайно. В квартире, где Вахтангов снял комнату, жили студенты из Вязьмы. Подружившись с новым своим соседом, они вовлекли его в свою организацию, где он вскоре сделался не только душой драматического кружка, но сначала казначеем, а потом я председателем самого землячества.

По мере того как политическая атмосфера в стране накалялась все больше и больше, Вахтангов втягивался постепенно и в революционную деятельность. Он не принадлежал ни к одной революционной партии, но был готов выполнить любое поручение. Еще в 1904 году, будучи во Владикавказе во время летних каникул, он беседовал с рабочими и добывал в конторе отцовской фабрики статистические сведения, нужные его товарищам, ведущим активную революционно-пропагандистскую работу. Театральную свою деятельность Вахтангов тоже связывал с задачами революции. Он организовывал благотворительные спектакли и концерты в помещении цирка как раз напротив отцовской фабрики и раздавал рабочим билеты бесплатно. Осенью 1905 года вместе со своими друзьями из землячества он занимается распространением революционных листовок на московских фабриках и заводах.

Не удивительно, что отношения между молодым Вахтанговым и его отцом становятся все более напряженными. Особенно резко ухудшились они в связи с женитьбой Вахтангова на девушке из малосостоятельной семьи. Отец приглядел сыну богатую невесту и не терял надежды увидеть его продолжателем своего «дела». Самовольная {31} женитьба сына, о которой тот и известил-то отца не сразу, а лишь спустя некоторое время — и то как-то вскользь, мимоходом, — привела отца в ярость. Но делать было нечего, пришлось в конце концов смириться.

Революция же тем временем достигла своей кульминации. В Москве началось знаменитое Декабрьское вооруженное восстание. Одним из отрядов, занятых постройкой баррикад на Пресне, руководил молодой студент, обращавший на себя внимание смелостью, искренним воодушевлением и верой. Участница восстания вспоминает:

«Тогда я, будучи гимназисткой, не знала, что этот студент — Вахтангов, и, восторгаясь им, наивно думала: “Какой храбрый революционер!”»[[5]](#footnote-6)

Впоследствии Вахтангов рассказывал своим ученикам о событиях того времени. Но в этих своих воспоминаниях он не фиксировал наше внимание на их героической стороне, а наоборот, как будто старался снять романтический покров с этих событий, подчеркивая бытовую, будничную сторону той жизни, которая сама собой складывалась на баррикадах и в окружавших эти баррикады домах в ожидании предстоящих сражений: коллективное чаепитие вокруг самовара, смех, песни, рассказы, шутки… Моя память не сохранила подробностей этих воспоминаний Вахтангова, но основную тенденцию я хорошо помню. В ней проявлялось стремление Вахтангова к простоте, правде, жизненной конкретности, а также свойственная ему необыкновенная наблюдательность, любовь к жизненным деталям и та ставшая впоследствии знаменитой вахтанговская ирония, которая была способна наповал сразить всякий намек на ложную патетику, внешнюю красивость или какую-нибудь фальшь.

Лето 1906 года Вахтангов провел у отца вместе с женой. Скрепя сердце отец вынужден был признать этот ненавистный ему брак. Но жизнь в отцовском доме была для молодых супругов настоящей пыткой. Выдержать эту пытку Вахтангову помогал театр. Он целиком и без остатка погружается в театральную работу. Он режиссирует и играет в спектаклях Владикавказского музыкально-драматического кружка и за каких-нибудь три месяца успевает поставить два больших спектакля — «Сильные и слабые» Н. Тимковского и «Благодетели человечества» {32} Ф. Филиппи — и сыграть как в этих, так и в других спектаклях в общей сложности пять крупных ролей.

По возвращении в Москву Вахтангов участвует в организации студенческого драматического кружка и в постановке силами этого кружка горьковских «Дачников».

В «Дачниках» Вахтангов играет роль Власа. Об этом свидетельствует в своих воспоминаниях один из участников спектакля, впоследствии крупный советский режиссер и педагог Борис Михайлович Сушкевич. Справедливо заметив, что «тема “Вахтангов-актер” мало разработана», Сушкевич пишет: «Когда говорят о Вахтангове-актере, говорят только о Тэкльтоне 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. Когда он читал стихи в первом акте, я верил, что он эти стихи придумал только сейчас, в данный момент»[[6]](#footnote-7).

Хотя Вахтангов и не числился официально режиссером этого спектакля, он помимо актерского участия в нем оказывал существенную помощь своими советами другим исполнителям. Ему принадлежит и раскрытие основной идеи пьесы, которую он определял словами Марьи Львовны из четвертого акта: «В наши дни стыдно жить личной жизнью».

По-видимому, эта идея сделалась девизом также и самого Вахтангова.

Порвав окончательно с отцом, он обрек себя на полуголодное существование. Беготня по урокам, репетициям, спектаклям — все это с утра до глубокой ночи, без сна, без отдыха, при дурном питании — такой была жизнь Евгения Богратионовича в те годы.

Вскоре после постановки «Дачников» он участвует в спектакле группы студентов Московского университета, поставившей пьесу С. Юшкевича «В городе». Здесь Вахтангов {33} играет характерную роль старого, обиженного судьбой безработного еврея Гланка. Одна из участниц спектакля, Надежда Еременко, вспоминая об этом, пишет: «Это был маленький, согнутый старичок, с седой бородкой и милой, доброй улыбкой». Вахтанговскую же игру она оценивает так: «Вахтангов замечательно играл эту роль. Он нес в себе очень большую правду, душевно убеждал, силой своих чувств раскрывал всю драму жизни Гланка»[[7]](#footnote-8).

К этой оценке присоединяется также и Б. М. Сушкевич. Вспоминая постановку пьесы Юшкевича, он пишет: «Там был чудесный старый еврей, который находится под башмаком у своей жены и очень ее боится… Этого еврея играл Вахтангов. До сих пор слышу его интонацию»[[8]](#footnote-9).

Об обстановке, в которой протекали спектакли студенческого кружка, рассказывает в своих воспоминаниях Надежда Еременко:

«Помнится, как после первого спектакля “В городе”, который шел в помещении школы, мы засыпаем на ученических партах. А утром на тройках по снежным сугробам едем в Клин. Там играем в зале Общественного собрания. По окончании спектакля в зале идут танцы. У нас закрываются глаза. Хочется отдохнуть, а музыка, шум, танцующие пары не дают уснуть. Мы уныло сидим или полулежим на сдвинутых стульях и ждем, когда умолкнет веселье зрителей. И тогда, умостившись на полужестких диванах и сдвинутых скамьях, засыпаем. А утром опять в дорогу!»[[9]](#footnote-10)

Лето 1907 года Вахтангов снова проводит во Владикавказе, но уже не в доме своего отца, а у матери жены.

Это лето в жизни Вахтангова было насыщено не только бурной театральной деятельностью, выразившейся на этот раз в работе над двумя постановками и шестью ролями, но еще и активной литературной работой. Владикавказская газета «Терек» помещает целый ряд статей, очерков, рассказов Вахтангова. Во многих из них звучат социальные мотивы, горечь пережитого поражения и гнев по адресу душителей революции. Социальные образы в соответствии с модным в то время литературным стилем {34} носят у Вахтангова несколько абстрактный характер. Изложение часто приобретает искусственно приподнятое патетически-декламационное звучание:

«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[[10]](#footnote-11), и из груди толпы льется мощная песнь свободы. Вот пронесся звонкий клик о праве на борьбу. Вот вдохновенное слово проповедника, гордая бессмертная музыка призыва, гармония мысли, души, речи. Вперед, на яркий огонек во тьме исканий! Вперед, за право обиженных, за право сна, труда и отдыха!..»

Но в стране уже господствует реакция. Тюрьмы переполнены. Виселицы не знают отдыха. И Вахтангов так кончает свой рассказ:

«С сухим шелестом 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»[[11]](#footnote-12).

Да, конечно, в художественном отношении это очень слабо. Здесь и подражательство, и литературщина, и ложная патетика, и вычурность языка — все, что угодно, кроме неискренности. Через все литературные несовершенства приведенных строк явственно проступают живые чувства автора, сквозь его литературное неумение громко слышится тревожное биение его чуткого сердца, его боль, его гнев, его искреннее негодование…

Впрочем, среди напечатанных в «Тереке» произведений Вахтангова имеются вещи, свидетельствующие о значительном литературном даровании их автора. Но это дарование проявляется не тогда, когда Вахтангов поднимается на котурны, а тогда, когда он реализует свою редкую наблюдательность, {35} свою способность видеть жизнь такой, какая она есть, подмечать характерные детали, в индивидуально неповторимом находить типическое — словом, когда он выражает себя простыми и доходчивыми средствами реалистического искусства.

К числу таких его работ принадлежит чудесный рассказ о страстно влюбленном в свое дело старом театральном бутафоре, ставшем жертвой еврейского погрома. При всей незатейливости внешней формы рассказ этот ярко передает обстановку и быт провинциального захолустного театра, с глубоким сочувствием и нежным юмором изображает трагикомическую фигуру главного героя и с большой силой рисует его героическую гибель. Чувством глубокой человечности насыщено это маленькое литературное произведение. Впоследствии мы скажем, что этим же чувством проникнуто и все творчество выдающегося деятеля советского театра — Евгения Вахтангова.

О том, с какими высокими требованиями уже в то время подходил Вахтангов к самодеятельному искусству, свидетельствует напечатанная тем же летом 1907 года в газете «Терек» его рецензия на спектакль владикавказского любительского Артистического кружка. Вахтангов отмечает в этой рецензии «глумление над автором оперетки, глумление над публикой, глумление над тем, что стоит на знамени кружка: “Любовь к искусству”», — и выдвигает свой кодекс морально-художественных норм: «Надо работать, надо думать над каждой мелочью, над каждым шагом, над каждым жестом»[[12]](#footnote-13). Эти требования Вахтангов уже тогда считал основой своей собственной театральной деятельности, которая захватывала его все больше, все сильнее, все глубже. От пьесы к пьесе, от постановки к постановке, от роли к роли он непрерывно совершенствует свое мастерство, приобретая постепенно неограниченный авторитет в тех коллективах, где работает как режиссер, поднимая качество их работы на высоту настоящего, большого искусства. Вахтангов устанавливает в кружках твердую дисциплину, разрабатывает строгие правила, точно регламентирующие поведение кружковцев на репетициях и спектаклях. Словом, относится к своей работе в театральной самодеятельности как к важнейшему делу своей жизни.

{36} Если мы рассмотрим репертуар, над которым работает Вахтангов в годы 1906 – 1909, предшествующие его поступлению в театральную школу, то убедимся, что здесь почти нет ничего случайного, что здесь — определенная идейная линия, некая особая «сверхзадача», которой Вахтангов строго подчиняет выбор пьес для своих постановок. Некоторые пьесы он ставит по два, по три и даже по четыре раза. К их числу принадлежат такие, как «Сильные и слабые» Н. Тимковского, «Забава» А. Шницлера, «Зиночка» С. Недолина, «У врат царства» К. Гамсуна.

В списке постановок этого периода находятся «Вне жизни» В. Протопопова, «На дне» Горького, сцены из произведений Гоголя и Чехова, а в 1909 году, перед своим поступлением в театральную школу, Вахтангов ставит «Дядю Ваню» и сам в этом спектакле играет роль Астрова.

Нетрудно установить, что «сверхзадачей» большинства этих спектаклей, их основной режиссерской темой является разоблачение действительности того времени с ее пошлостью, насилием, несправедливостью и бесчеловечностью. Это разоблачение, этот протест наполнены у Вахтангова жизнеутверждением и оптимизмом. Он верит в возможность коренного переустройства жизни на началах добра и человечности.

В. Протопопов, забытый ныне автор незатейливой пьесы, которую он сам назвал «будничным этюдом в 4‑х действиях», взял в качестве эпиграфа к своему произведению слова М. Горького из «Мещан»: «*Кто замечает, как живут горничные и другие люди, служащие богатым*!»

Показать жизнь этих людей, выразить к ним свою глубокую симпатию, свое сочувствие и одновременно разоблачить, осмеять и уничтожить своим презрением тех, кто пользуется плодами их труда, — эта задача сделалась предметом страстного увлечения режиссера. Еще не раз столкнет Вахтангов в своих постановках два мира — мир бедных и богатых, простых людей и господ, эксплуатируемых и эксплуататоров, чтобы воспеть первых и заклеймить позором вторых. Глубина и сила, с которой впоследствии он будет решать эту задачу в своих знаменитых постановках «Чудо св. Антония» Метерлинка и «Эрик XIV» Стриндберга, будет свидетельствовать о громадном росте его мастерства.

Однако вернемся к описываемому периоду и остановимся, например, на такой пьесе, как «Зиночка» С. Недолина. {37} Вряд ли кто-нибудь из людей последующих поколений знает эту пьесу, а между тем Вахтангов ставил ее четыре раза. Ради чего? Не ради ли того крика, который из самой глубины души вырывается у одного из персонажей пьесы: «Господи, да когда же наконец не будет господ и рабов! Ведь должно же это кончиться. Я верю, я страстно верю, что наступит время правды на земле!» Вот она — основная тема вахтанговского творчества того времени: *так дальше жить нельзя*!

Летом 1909 года Вахтангов вновь создает во Владикавказе любительский кружок. На этот раз он дает ему название «Владикавказский художественно-драматический кружок» и тем самым как бы берет на себя обязательство следовать принципам Художественного театра. Удалось ли Вахтангову выполнить это обязательство? Вот что пишет рецензент о спектакле, которым новый кружок начал свою деятельность (это была «Зиночка» Недолина): «Сыграна пьеса очень хорошо: видна серьезная, вдумчивая работа. Студенты, курсистки, семейство Прыщовых, барон — все это в исполнении кружка живые, правдивые типы. Все так называемые “мелочи”, начиная с незначительной роли дворника и кончая обстановкой студенческой квартиры, носили на себе печать внимательного отношения к делу».

В тот же летний сезон Вахтангов поставил также и «У врат царства» Гамсуна. Год спустя он повторил эту постановку в Вязьме. И вот что пишет об этом спектакле один из его участников, впоследствии крупный советский режиссер Николай Васильевич Петров: «Вахтангов не рабски копировал постановку Художественного театра, а принес самостоятельное творческое решение спектакля… 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»[[13]](#footnote-14).

«У врат царства» — это не только большое режиссерское достижение Вахтангова, но, по-видимому, также {38} и крупная его актерская победа. Он играет в этом спектакле Ивара Карено. Н. В. Петров пишет: «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 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, и я, как Сганарель при Дон-Жуане, был трубадуром его успехов»[[14]](#footnote-15).

Мы видим, что Вахтангов не только прилежно учится у Художественного театра, но уже тогда проявляет способность к самостоятельному творческому мышлению и даже позволяет себе творчески полемизировать со своими непревзойденными учителями.

О том, с какой тщательностью Вахтангов готовился к своим постановкам, красноречиво свидетельствует одна из тетрадей, сохранившихся в его архиве. В ней содержатся режиссерские заметки к целому ряду пьес. Среди них: «Зиночка» Недолина, «Забава» Шницлера, «Грех» Пшибышевского, «Всех скорбящих» Гейерманса, «Сильные и слабые» Тимковского, «Праздник мира» Гауптмана. «У врат царства» Гамсуна, «Привидения» Ибсена, «Дядя Ваня» Чехова, «Благодетели человечества» Филиппи.

К одним пьесам — например, к «Привидениям» и к «Сильным и слабым» — даны только планировки, но зато к некоторым другим — самая подробная режиссерская экспликация, точная и деловая. Комментарий к «Зиночке» занимает сорок две страницы. Он состоит из следующих разделов: план постановки, обстановка (следует список всех предметов, которые должны находиться на сцене), костюмы, гримы, походки, привычки, свет, голоса за кулисами, перемены в обстановке, реквизит, занавес (темп его поднятия и опускания) и, наконец, подробно разработанные, тщательно вычерченные мизансцены.

{39} Интересны заметки Вахтангова о «привычках и особенностях» действующих лиц. Например:

«Зиночка — голос слабенький, наивненький. Движения легкие. Часто в речи слышны слезы. Иногда кокетлива (не надо водевильного кокетства)».

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

«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».

О том, каков в то время был круг интересов Вахтангова за пределами театра, до некоторой степени может рассказать лежащая передо мной небольшая пачка писем периода с конца мая 1908 по март 1909 года. Адресатом является, очевидно, очень юная девушка, которую Вахтангов в своих письмах называет Лидочкой. Относится он к ней с ласковой иронией и, по-видимому, не без некоторой доли увлечения.

По своему основному тону эти письма носят шутливый характер, но в то же время в них отчетливо проступает серьезная воспитательная задача. Эту задачу Вахтангов преследует с большой настойчивостью. Он составляет для своей адресатки списки книг для прочтения, шлет ей брошюры крамольного содержания, читает ей шутливые по форме, но серьезные по существу наставления, стараясь настроить свою милую, но, очевидно, довольно легкомысленную приятельницу на серьезный лад.

«Пусть Лида торопится, — уговаривает Вахтангов свою приятельницу. — Время идет. Будет поздно. Читайте. Прочтите хоть по одной вещи: Л. Толстого, Достоевского, Тургенева». В дополнение Вахтангов дает обещание, едва ли способное обрадовать его ветреную ученицу: «… мы пройдем с Вами за лето весь курс политической экономии (в скобках Вахтангов успокаивает: “в самых кратких чертах”. — *Б. З*.) и кое-что прочтем о государственном устройстве».

Тщетно ждет Вахтангов от своей нерадивой воспитанницы отчета о проделанной работе и достигнутых успехах. «Отчего Вы не дадите мне знать, что Вы сделали с брошюрками, которые я прислал?» — допрашивает он Лидочку, очевидно, не без оснований предполагая: «Может, и не распечатали еще?..» И не устает убеждать: «Пойте, прыгайте, {40} влюбляйтесь, и много читайте! Носите шляпки, любите ленточки и шарфы, но много читайте!»

О себе Вахтангов иронически пишет в третьем лице, что «с утра до обеда он занимается одной из юридических наук с одним приятелем, часов с 6 до 11 – 12 ночи проводит время в театре на репетициях, а по воскресеньям идут спектакли, и он может пожинать лавры и услаждать себя аплодисментами публики».

Большой чистотой, наивностью и обаянием молодости проникнуты строки приведенных писем. Их мог написать только тот, у кого пылкое сердце, твердая воля и ясный ум полны самых благородных стремлений.

В 1909 году в ряды учеников Адашевской драматической школы вступил молодой человек, для которого истина, добро и красота не были праздными словами. У него был взгляд на искусство как на важное средство помогать людям в больших вопросах жизни. Он нес в своем сердце глубокое чувство гражданской ответственности истинного художника. Он успел воспитать свой художественный вкус в духе самых передовых эстетических идеалов эпохи и приобрести изрядный режиссерский и актерский опыт: сыграть за восемь лет около пятидесяти ролей и поставить более двадцати спектаклей — дело нешуточное!..

Этот предварительный полупрофессиональный творческий опыт Вахтангова обычно недостаточно оценивается. Ведь недаром же Вахтангов был принят в Адашевскую школу сразу же на второй курс, и притом в середине учебного года; трехгодичный курс Адашевской школы он прошел, таким образом, за полтора года. Право на такое сокращение он завоевал предварительным восьмилетним творческим трудом, своей исключительной способностью отдаваться любимому делу целиком и без остатка.

Уже в школе Вахтангов помимо актерских способностей начинает мало-помалу проявлять и свой педагогический талант. Будучи учеником, он постепенно становится также и учителем. Пытливость, вдумчивость, воля, серьезность, вкус, желание и способность помочь своим товарищам по работе — вот черты, которыми характеризуют Вахтангова его бывшие ученики и товарищи.

«В те далекие времена, — пишет С. Г. Бирман, учившаяся вместе с Вахтанговым в Адашевской школе, — на театральной сцене ценился высокий рост актера, и часто он искупал собой невысокий рост разума и сердца. Физически Вахтангов был не очень высок, но он был талант, {41} и драгоценная руда таланта чудилась в этом стройном молодом человеке с большими, чуть-чуть выпуклыми изумрудными глазами. Глаза у Жени были задумчивые, умные; он умел смеяться глазами, хохотать ими беззвучно над всем, что достойно смеха. Когда он “хохотал” глазами, они становились еще выпуклее и искрились сверкающими лучиками веселья. Юмор — неотъемлемое качество Вахтангова»[[15]](#footnote-16).

Этот вахтанговский юмор, его заразительная веселость, его способность к легкой импровизации и очаровательной шутке, его кипучая жизнерадостность — все, что впоследствии проявится с такой силой в знаменитой «Принцессе Турандот», уже тогда, в Адашевской школе, давало о себе знать на товарищеских вечеринках и «капустниках».

«А как много энергии, граничившей и тогда еще, в те давние времена, с самосжиганием, как много выдумки и вкуса вносил он в модные тогда вечера-кабаре в пользу курсов Адашева или их недостаточных учеников!» — вспоминает один из его преподавателей по Адашевской школе и один из ведущих артистов МХТ, В. В. Лужский[[16]](#footnote-17). «Не было ни одной ученической вечеринки, когда бы Вахтангов не блистал самобытностью таланта и остроумием выдумки», — вторит Лужскому другой преподаватель Вахтангова, С. Разумовский.

Здесь, на курсах А. И. Адашева, судьба столкнула Вахтангова с изумительным человеком, влияние которого на мировоззрение и весь дальнейший творческий путь Вахтангова трудно переоценить. Этим человеком был Леопольд Антонович Сулержицкий.

Сложную и многообразную жизнь прожил этот человек, прежде чем попал в Художественный театр и сделался помощником К. С. Станиславского. Горячий последователь Л. Н. Толстого, он тяжелой ценой тюрьмы и ссылки заплатил за отказ от военной службы. С огромной нежностью относился Лев Толстой к своему последователю, глубокая и благородная, полная обаяния, ласковая натура которого притягивала к нему всякого, кто с ним соприкасался. Он совсем не был похож на других толстовцев: в нем не было ничего аскетического, никакого духовного «вегетарианства», ничего постного, сухого {42} и скучного. Он был весь насыщен ласковым юмором, он страстно любил жизнь и красоту. Толстовская идея нравственной правды, этического долга и совершенствования не тяготела над ним как извне навязанная норма, она жила в нем как естественное, органическое свойство его натуры. Эту же идею он принес и в театр.

В театр он попал почти случайно. Он воспринял театр как одну из возможных форм служения нравственному идеалу. Мораль и эстетика слились в его творчестве в одно неразрывное целое. Богатая фантазия, чувство подлинной театральности, способность из жизни черпать для театра и театр переносить в реальную жизнь, наполняя эту жизнь искренней и непосредственной веселостью, очаровательными шутками, плодами неистощимой своей выдумки, — все это вместе, будучи проникнуто глубокой мыслью и насыщено глубоким чувством большого человеческого сердца, делало Сулержицкого совершенно исключительным деятелем театра.

Придя в Художественный театр, Л. А. Сулержицкий познакомился с тогда еще только нарождавшейся и еще совсем не сформировавшейся системой К. С. Станиславского. Он стал горячим энтузиастом этой системы и великолепным ее преподавателем. Он был одним из педагогов Адашевской школы как раз в то время, когда в эту школу пришел Е. Б. Вахтангов.

Л. А. Сулержицкий принимал деятельное участие в постановке ряда спектаклей на сцене Художественного театра, и в том числе «Синей птицы» Метерлинка. В конце 1910 года он получил приглашение поставить эту пьесу в Париже в театре Режан. Он согласился и предложил любимому своему ученику Е. Б. Вахтангову сопровождать его в качестве помощника. Нетрудно себе представить, с какой радостью горячий, жадно ищущий впечатлений молодой Вахтангов принял предложение своего учителя.

Быстро промелькнула поездка в Париж. Всего полтора месяца. Даже меньше. Улицы, музеи, картинные галереи, театры, лекции, рефераты, знаменитые парижские кабаки и притоны — все достопримечательности великого города — все нужно обегать, осмотреть, запечатлеть в своей памяти — пригодится. И бегает по Парижу стройный молодой человек с орлиным профилем, жадными большими голубыми глазами, пустым желудком и тощим кошельком… Вот он на репетициях «Синей {43} птицы» в театре г‑жи Режан. Его молодое самолюбие подвергается испытанию: с ним никто не здоровается, г‑жа Метерлинк едва удостаивает его разговором. Но это его не очень беспокоит. Тут же он замечает: «Без шапок — уважение к сцене». Пусть его не уважают, уважали бы главное — сцену. Но то, что делается на сцене, — плохо: «репетируют по-провинциальному». Актерам показали мизансцены, и они довольны: «думают, что у них уже готов акт». «Ох, как мало им нужно!» — восклицает Вахтангов. Он требователен, строг и не согласен со своим учителем: Сулержицкий хвалит актрису, играющую Ночь, — Вахтангов ничего не находит, кроме «отвратительной и грубой декламации». Он самостоятелен в своих оценках. Ему скучно: «Интересного мало. Поучительно одно: так играть, как играют французы, — нельзя. Техника. И плохая». А Вахтангову нужна правда живого актерского чувства. «Окончательно утверждаюсь в мысли, что система Станиславского — великая вещь»[[17]](#footnote-18), — пишет Вахтангов. Таков вывод из его парижских театральных впечатлений.

Там, в Париже, могло произойти событие, которое, возможно, многое изменило бы в дальнейшей творческой жизни Вахтангова. «Вечером лекция Ленина», — записывает он в своем дневнике. В. И. Ленин должен был читать лекцию о Л. Н. Толстом, но она не состоялась. А кто знает, что было бы, если бы Вахтангов слышал эту лекцию? Какими бы глазами он взглянул на все то, что он получил от своего учителя-толстовца?.. Да и не только это. На многое, быть может, иначе стал бы смотреть Вахтангов и многое переоценил бы гораздо раньше, не дожидаясь прихода революции, заставившей его пересмотреть свои воззрения, свои творческие позиции. Но этого не произошло.

По-видимому, Вахтангов уехал из Парижа, так и не услыхав голоса Ленина.

Лозанна, Лион, Женева, Берн, Цюрих, Мюнхен, Вена и, наконец, Москва.

9 февраля Вахтангов в Москве, а 10‑го он уже на репетиции в школе. Месяц спустя, 12 марта, школа окончена, а еще через три дня, 15 марта 1911 года, Вахтангов зачислен в Художественный театр.

## **{44}** В точке пересечения

В первых числах марта 1911 года Е. Б. Вахтангов, вероятно не без волнения, вошел в уютный кабинет Вл. И. Немировича-Данченко в Московском Художественном театре.

«— Садитесь, пожалуйста!»

Вахтангов сел.

«— Ну‑с, что же вы хотите получить у нас и дать нам?

— Получить все, что смогу, дать — об этом никогда 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 8 лет тому назад.

— 8 лет? Что ж вы делали?

— У меня есть маленький опыт… оканчиваю школу, преподаю в одной школе, занимался много с Л. А. Сулержицким, был с ним в Париже.

— В самом деле! Что ж вы там делали?

— Немножко помогал Леопольду Антоновичу.

— Все это хорошо, только дорого вы просите.

— ?

— У меня Болеславский получает 50 руб. Я могу предложить вам 40 руб.

— 40 руб. меня удовлетворят вполне.

— Сделаем так: с 15 марта по 15 августа вы будете получать 40, а там увидим, познакомимся с вами в работе.

— Благодарю вас.

— Вот и все».

10 марта Сулержицкий представил своего ученика К. С. Станиславскому.

«— Как фамилия?

— Вахтангов.

— Очень рад познакомиться. Я много про вас слыхал».

Не дожидаясь официального зачисления, Вахтангов начал посещать лекции Станиславского.

{45} «— Вот молодец! — воскликнул Константин Сергеевич, просмотрев запись своей первой лекции, сделанную Вахтанговым:

— Как же это вы успели? Вы стенограф»[[18]](#footnote-19).

Так началось постепенное сближение Вахтангова со Станиславским.

Однако Вахтангов, вероятно, и не подозревал, какие последствия таятся для него в этом сближении. Сколько оно принесет ему радостей и огорчений! Какую любовь и какое сопротивление! Какую борьбу и какую верность!

Вахтангов не мог в то время предвидеть то необычайное содержание, которое постепенно раскроется для него в этом имени: Константин Сергеевич Станиславский!..

Вспоминая Станиславского и думая о нем, я неоднократно задавал себе вопрос: почему все, кто знал его лично, редко в разговоре называют его по фамилии, а большей частью нежно и почтительно — по имени и отчеству: Константин Сергеевич? Не находит ли в этом свое выражение какое-то совершенно особенное чувство, особенное отношение к этому удивительному человеку?

Общаясь друг с другом, актеры часто «показывают» Станиславского — имитируют его манеру речи, его забавные оговорки и смешные чудачества, рассказывают про него всевозможные анекдоты. Когда эти показы талантливы, в них много юмора, но совсем не бывает насмешки или неуважительного отношения; наоборот, главное, что звучит в этих показах, — это нежность, восторженная любовь, смешанная с тем почтительным недоумением, какое испытывает человек, сталкиваясь с чем-либо удивительным, похожим на чудо.

Окружающим непонятно было, каким образом в этом человеке уживаются такие качества, как наивность ребенка и прозорливость мудреца. Смелость дерзновенной мысли и кропотливый труд исследователя. Неугомонный, страстный темперамент борца и спокойная уверенность ученого, познавшего истину. Чистота устремлений и помыслов с самой суровой, беспощадной и придирчивой требовательностью. И прежде всего — к самому себе! А главное — эта всепоглощающая, все собой пронизывающая, через все проходящая, безграничная любовь к искусству, к театру!

{46} Человеческий характер Константина Сергеевича нельзя было назвать легким. И не всякий умел с ним ладить. Он мог быть необыкновенно обходительным, приветливым, бесконечно обаятельным, но бывал иногда и очень жестоким. Поступки его иной раз могли показаться проявлениями характера деспотического, капризного, даже взбалмошного. Но это нисколько не мешало людям любить Станиславского, прощать ему его капризы, безгранично уважать его и преклоняться перед ним.

В человеческом характере Станиславского, как и во всем, из чего складывалась его красивая, могучая, гениальная человеческая личность, — в его творчестве, в его высказываниях, в его поступках, — было немало различного рода противоречий. И напрасно некоторые исследователи — ханжи и богомазы, — стараясь превратить его портрет в икону, тщательно ретушируют, сглаживают и причесывают его облик. Стремясь устранить все шероховатости и противоречия в его человеческой личности, в его творчестве и учении, они стараются во что бы то ни стало выпрямить сложную, зигзагообразную линию его творческого развития. В том-то и дело, что гений Станиславского вырастал и развивался в постоянной борьбе противоречий, в их трудном и мучительном преодолении. Борьба эта была тем внутренним двигателем, который сообщал многообразной деятельности Станиславского исключительную силу и необыкновенный размах.

В тот период, когда Вахтангов записывал первые лекции Станиславского, в Художественном театре происходили сложные внутренние процессы.

Будучи детищем своего времени, Художественный театр не мог избежать влияния тех общественных настроений и верований, которые были характерны для значительной части русской интеллигенции в этот период. Правда, к этому времени Художественный театр успел завоевать всеобщее признание и огромный авторитет в качестве вождя реалистического направления в театральном искусстве, непримиримого врага всех видов сценической пошлости, театрального ремесла и штампа.

Однако внутри самого театра, в его творческой жизни назревали серьезные противоречия.

Уступая господствовавшим настроениям и вкусам, он соскальзывал иногда с реалистического пути, отдавая ту или иную дань модным течениям — импрессионизму, символизму, декадентству.

{47} Однако эти опыты не очень-то удавались театру, воспитанному на реалистической драматургии Чехова и Горького. Уж очень трудно было ему оторваться от земли, чтобы воспарить в туманные небеса символизма и мистики. Пьесы, которые ставились в плане новаторских «исканий», — одноактные символические драмы Метерлинка («Слепые», «Непрошеная», «Там внутри»), пьесы Леонида Андреева («Жизнь Человека», «Анатэма»), «Гамлет» Шекспира, поставленный в отвлеченном от реальной жизни, условном толковании английского режиссера Гордона Крэга, — как правило, недолго удерживались в репертуаре. Зато старые добротные спектакли, в которых правда жизни? находила свое выражение в высокой поэзии подлинного реалистического искусства, особенно постановки чеховских пьес, переходили из года в год, из сезона в сезон. Через них-то и проходила основная линия развития Художественного театра. Именно эти спектакли принесли театру мировую славу и определили собой его подлинное творческое лицо. Глубокая правда чувств, тончайший психологический рисунок спектакля в целом и каждой роли в отдельности, искусство творческого перевоплощения актера в образ — вот что неподражаемо умели осуществлять мастера этого театра. И не удивительно, что постановки символических декадентских пьес не очень им удавались. В работе над ними неизбежно возникало противоречие между творческими навыками, приобретенными в процессе создания реалистических спектаклей, и теми особыми требованиями, которые предъявляла к технике режиссерского и актерского искусства новая, декадентская драматургия. Подходя к этой драматургии с методами и техникой психологического реализма, с требованиями жизненного правдоподобия, внутреннего оправдания и логически развивающегося действия, МХТ не мог не терпеть поражений. Ибо нельзя требовать логики там, где все алогично, нельзя искать жизненных оправданий там, где все находится за пределами жизненной правды. Овладеть особой техникой условного театра, принципы которого с гораздо большим успехом разрабатывал Мейерхольд и другие представители новых течений, МХТ по природе своей не мог, все в нем органически сопротивлялось этому чуждому для него искусству.

Иногда происходило и нечто еще более печальное: великолепное мастерство, высочайшая техника психологического {48} реализма ставились иной раз на службу более чем сомнительной идеологии. Наиболее ярким примером в этом отношении может служить поставленная в 1913 году инсценировка романа Достоевского «Бесы» (спектакль назывался по имени главного героя «Николай Ставрогин»). Только самые серьезные основания могли заставить большого друга Художественного театра М. Горького выступить в печати с резким протестом против постановки на сцене любимого театра этого едва ли не самого реакционного произведения в русской литературе. Подчиняясь чувству общественного долга, Горький опубликовал на страницах газеты «Русское слово» статью, в которой утверждал, что постановка «Бесов» — произведения «садистического и болезненного», содержащего в себе клевету на русскую революционную демократию прошлого века, «поможет дремлющей совести общества заснуть крепче». Горький ставил вопрос: «… думает ли русское общество, что изображение на сцене событий и лиц, описанных в романе “Бесы”, нужно и полезно в интересах социальной педагогики?» Отмечая, что «на Русь снова надвигаются тучи, обещая великие бури и грозы», Горький утверждал, что среди условий, понижающих «температуру нашего отношения (то есть отношения интеллигенции. — *Б. З*.) к действительности, к запросам жизни», немалую роль сыграла «пропаганда социального пессимизма и возвращение к так называемым “высшим запросам духа”, которые у нас на Руси, ничего не внося в эпоху, не улучшая наших отношений друг к другу, являются только красноречием, отвлекающим от живого дела» (вероятно, только царская цензура помешала Горькому написать: «отвлекающим от революционной борьбы»).

В своем ответе Горькому Художественный театр выражал сожаление по поводу того, что Горький видит в «Бесах» только «пасквиль временно-политического характера», упрекал Горького за его вообще отрицательное отношение к «великому художнику и богоискателю Достоевскому» и, ссылаясь в оправдание свое на те самые «высшие запросы духа», о которых Горький высказался столь непочтительно, заявил, что как раз именно в служении этим «запросам» он и полагает свое «основное назначение»[[19]](#footnote-20).

{49} Нетрудно понять коренное различие между позицией Горького и взглядами МХТ того времени. Для Горького творчество художника неразрывно связано с жизнью народа, с его нуждами, с его борьбой. Художественный театр спектаклем «Николай Ставрогин» как бы отверг эту связь, оторвал свое искусство от передовых тенденций времени, апеллируя к неопределенным, лишенным конкретно-исторического содержания «высшим запросам духа». Можно было бы спросить: разве служение народу, его материальным и духовным интересам, его освобождению от нищеты и рабства, не диктуется художнику самыми высокими запросами духа, какие только могут существовать? И разве эти «запросы» не обязывают художника воздерживаться от всего, что может обезоружить народ в его борьбе, парализовать или ослабить его энергию, содействовать еще большему его закабалению? В том же номере газеты, где помещено письмо Художественного театра, напечатан также отчет об очередном судебном заседании по делу Бейлиса. Этот антисемитский процесс был состряпан черносотенцами. Для всех прогрессивных слоев тогдашнего русского общества этот позорный процесс был предметом страстного негодования и находился в центре общественного внимания. В том же номере газеты были напечатаны также сообщения о ходе забастовки московских трамвайщиков, о происходивших по всей стране стачках и демонстрациях, свидетельствовавших о нарастании борьбы рабочего класса.

В окружении этих материалов письмо Художественного театра выглядело неприглядно, его глубоко ошибочный характер выступал на этом фоне еще ярче и определеннее.

Спор между Горьким и Художественным театром вызвал тогда многочисленные отклики. Все подлинно революционное в русском обществе солидаризировалось с Горьким, все реакционное встало на защиту «Николая Ставрогина» в МХТ. Рецензент одного из журналов, захлебываясь от восторга, писал, что в спектакле Художественного театра «все сцены — сплошное развенчивание деятелей революции». Поистине такая похвала хуже пощечины. Идеологи буржуазии обвиняли Горького в покушении на священную «свободу творчества». Горький опубликовал вторую статью на ту же тему, в которой спрашивал своих оппонентов: «А вы от чего {50} желаете освободиться? Не от всех ли обязанностей человека и гражданина?»[[20]](#footnote-21)

Нельзя не согласиться с Л. Фрейдкиной, которая в предисловии к летописи жизни и творчества Вл. И. Немировича-Данченко пишет: «Нечто парадоксальное, а по существу диалектически сложное, было в том, что влияние реакции настигло его творчество, когда сама реакция уже отступала»[[21]](#footnote-22).

Впрочем, уверенности в своей правоте у Владимира Ивановича, по-видимому, не было. Он переживал минуты мучительных колебаний. И хотя в письме своем к жене он называл взгляд Горького на искусство «узким, партийным, нехудожественным», однако тут же вынужден был признаться, что его «очень захватывал» в эти дни вопрос, ошибся он или нет[[22]](#footnote-23).

Да и не мудрено: слишком живо было в сознании коллектива Художественного театра и его руководителей сложившееся в годы общественно-революционного подъема и политической активности самого театра требование идейности искусства. Теперь это требование вступило в противоречие с боязнью оказаться во власти тенденциозности, которая в период реакции считалась самым большим преступлением, какое только может совершить художник.

«Искусство переживания» несомненно является высшей ступенью в развитии театра. Но это до тех пор, пока переживание актера служит лишь *средством* наиболее убедительного, наиболее сильного идейного воздействия на зрителя. Когда же оно превращается в самоцель, искусство теряет свое познавательное значение и перестает быть средством преобразования жизни. А это именно и случилось с искусством Художественного театра в описываемый период. Видя свою основную задачу, конечную цель искусства, в изображении человеческих переживаний, в раскрытии «страдающей или радующейся человеческой души», Художественный театр стал рассматривать человеческую личность, а следовательно, и создаваемый актером образ как замкнутую в самой себе {51} некую психологическую сущность. Все внешние объективные связи и отношения человека с окружающей средой отступали на второй план, и существенным признавался, таким образом, только внутренний, субъективный мир человека и сценического образа. Театр в то время не всегда подвергал создаваемые им образы (или, точнее, те явления жизни, которые в них отражались) какой-либо четкой оценке, он не стремился произнести над ними свой приговор ни с политической, ни с общественной, ни с социальной точки зрения. Он старался сохранить нейтралитет, и поэтому его искусство имело пассивный характер. Театр неспособен был тогда мобилизовать зрителя на борьбу за переустройство жизни, ибо он не знал, за что, во имя чего и как нужно бороться. Аполитичностью — главным признаком всех тогдашних течений в искусстве, всех или почти всех творческих группировок — была в некоторой степени отмечена также и творческая деятельность Художественного театра.

В тот период, о котором идет речь, широкое распространение в среде русской интеллигенции приобрело идеалистическое воззрение, известное под именем интуитивизма.

Основоположником этого философского течения был французский философ Анри Бергсон.

В своем сочинении «Творческая эволюция» он утверждал, что человеческий ум характеризуется природным непониманием жизни, что он способен получать о действительности познания только внешние, поверхностные и пустые. Овладевать же объективной истиной и создавать знание внутреннее и полное может только интуиция.

В основе этого ложного учения лежит вполне законное разочарование в познавательных способностях формально-логического мышления. Не владея диалектическим методом мышления, интуитивисты пришли к мысли о наличии у человека какой-то особой, принципиально отличной от сознания познавательной способности, могущей проникать в самый центр познаваемого объекта и овладевать им изнутри.

На самом деле познавательная и творческая способность, именуемая интуицией, вовсе не является чем-то принципиально отличным от сознания. Она — часть сознания и характеризуется лишь неподотчетностью этому сознанию тех процессов, которые происходят в нем в {52} то время, когда работа мозга не связана с активной сосредоточенностью человека на этих процессах. Никакой существенной, принципиальной разницы между сознанием и интуицией нет.

Именно к этому Станиславский, по сути дела, в конце концов и пришел. Но в те далекие времена, о которых идет речь, то есть в начале нынешнего века, взгляды интуитивистов «носились в воздухе» и не могли не оказывать некоторого влияния на творческие взгляды Станиславского и других театральных деятелей.

Эмоциональное начало противопоставлялось в то время рациональному в качестве основного и ведущего. Значение интуитивного, сверхсознательного в творческом процессе сильно преувеличивалось. Господствовал своего рода культ человеческих чувств. Все рациональное — ум, сознание, рассудок — в той или иной степени третировалось как нечто низшее, не столько помогающее, сколько мешающее творчеству. Нередко в стенах Художественного театра можно было услышать в те времена даже и такой вульгарный афоризм: «актеру совсем не нужен ум, он имеет право быть глупым». Некоторые считали, что если актер глуп, то это даже и лучше: он непосредственней и наивней, он легче верит в правду вымысла.

Эти взгляды нашли некоторое отражение также и в высказываниях Вахтангова, который одну из заметок в своем дневнике по поводу актерского творчества начинает так: «Сознание никогда ничего не творит. Творит бессознание»[[23]](#footnote-24).

Понадобилось немало времени, прежде чем этот ложный взгляд был преодолен и родился тезис о сознательном управлении творческим процессом. И теперь педагоги вахтанговской школы отлично обходятся в своей практике без таких понятий, как сверхсознание, подсознание, интуиция и т. п. Самые термины эти вышли из употребления, поскольку в них решительно нет никакой практической надобности.

Некоторые противоречия в деятельности Художественного театра тех лет вызвала только что народившаяся система Станиславского.

В те времена она была очень еще далека от совершенства и развивалась весьма противоречиво, но она-то {53} главным образом и была призвана увековечить имя Станиславского.

Создав свою систему, Станиславский сделал величайший вклад не только в русскую, не только в советскую, но также и во всю мировую театральную культуру.

Ни одно искусство не связано в такой степени, как театр, с определенной эпохой — с тем временем, когда живет и творит данный художник. Театр не может творить впрок, для будущих поколений, его смысл и назначение — современность. Правда, творческий пример актерской и режиссерской деятельности Станиславского в огромной степени содействовал дальнейшему прогрессивному развитию театрального искусства, но все же в качестве режиссера и актера Станиславский принадлежит главным образом своему времени, своей эпохе.

И совсем другое дело — его знаменитая система!.. Конечно, и на ней лежит известный отпечаток определенного времени, но не этот отпечаток составляет ее сущность, ее душу. И совсем не трудно отделить в ней временное, преходящее от тех естественных, органических законов творчества, которые, коренясь в самой природе человека, составляют незыблемую научную основу системы и определяют ее объективное, непреходящее и всеобщее значение.

Сам Станиславский в создании системы видел свою историческую миссию. Он и постановки свои рассматривал главным образом как лабораторные опыты: любая работа над ролью, любой спектакль был для него своего рода научным экспериментом. Работая над ними, он проверял, уточнял, доказывал и развивал те принципы, законы, методы и приемы, которые, накапливаясь, сложились постепенно в научно обоснованное практическое руководство по профессиональному воспитанию и творческой работе актера и режиссера.

Путь, который прошел Станиславский, создавая свою систему, был необычайно сложным, трудным и мучительным. Нужно было познать законы подлинного творчества и, познав, научиться применять их в своем творчестве и научить этому других. Есть ли предмет для изучения более противоречивый и сложный, чем творчество? Особенно если иметь в виду актерское искусство. Многие выдающиеся теоретики и деятели театра бесплодно блуждали в лесу противоречий, свойственных этому искусству, где сам творец, создаваемый дм образ {54} и инструмент творчества — все соединено в одном человеке — в актере.

Пробираясь через запутанный лабиринт противоречий, преодолевая густую сеть всевозможных загадок и сомнений, увлекаясь и разочаровываясь, падая и поднимаясь, добиваясь победы ценой ошибок и жестоких поражений, упорно и настойчиво шел Станиславский к поставленной цели: познать объективные законы творчества, чтобы с их помощью овладеть этим сложным, капризным и запутанным процессом, научиться управлять им, сделать творческое вдохновение послушным творческой воле самого артиста.

И Станиславский добился поставленной цели. Его гениальные открытия в области «природных естественных основ» актерского творчества, будучи величайшим вкладом в театральную культуру нашей страны и всего человечества, произвели радикальный переворот в театральном искусстве. Получив окончательное признание в нашей стране, система Станиславского легла в основу развития всего советского театра. За последние годы она получила широчайшее распространение и в других странах, особенно в социалистическом лагере.

Значение системы в театральной педагогике невозможно переоценить. С ее созданием навсегда отошло в прошлое то время, когда театральные педагоги работали ощупью, воспитывая своих учеников на основе случайных советов и обветшалых традиций. Стихийность в работе, слепая власть случая, блуждание впотьмах — все это отступило назад, чтобы дать место закономерности, последовательности и организации. Стройность и единство стали основными свойствами современного метода сценического воспитания актера и режиссера.

Есть люди, которые считают, что система Станиславского заранее предрешает стиль и характер создаваемых на ее основе спектаклей. Они утверждают, что при помощи системы можно творить только в традиционных формах мхатовского искусства, что она не мирится с приемами театральной условности и что поэтому нельзя создавать на ее основе спектакли романтического жанра, а будто бы одни только бытовые.

Это совершенно неправильно!

Систему Станиславского нельзя отождествлять с исторически обусловленным творческим направлением Художественного театра. Хотя пьесы Шиллера, Шекспира или {55} Бертольта Брехта действительно нельзя ставить в приемах выразительности, найденных для пьес Чехова или Горького, однако пользоваться при постановке этих пьес объективными законами актерского творчества, открытыми гением Станиславского, не только можно, но и должно.

Система — это тот единственно надежный фундамент, на котором только и можно построить прочное здание современного спектакля. Как в архитектуре фундамент не предопределяет стиля воздвигаемой на нем постройки, так и система Станиславского не предрешает стиля создаваемых на ее основе спектаклей. Она 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 в этом отношении полнейшую творческую свободу. Пусть будет любое содержание, любая форма, любой жанр, любой стиль, лишь бы все это не выходило за пределы реалистического искусства, то есть отвечало бы требованию художественной правды, раскрывающей сущность отображаемой действительности. Многообразие же форм подлинного реализма поистине неисчерпаемо.

Станиславский назвал свою систему «подобием драматической грамматики»[[24]](#footnote-25), но ведь с понятием грамматики мы связываем представление об основных законах языка, следуя которым можно написать сочинения, резко различные по форме и диаметрально противоположные по смыслу.

Характеризуя свою систему и пользуясь для этого аналогией между искусством актера и певца, Станиславский писал:

«Правильная постановка голоса, ритмичность, хорошая дикция одинаково нужны тому, кто пел в старое время “Боже, царя храни”, и тем, кто поет теперь “Интернационал”. И процессы актерского творчества остаются в своих природных, естественных основах теми же для новых поколений, какими были для старых»[[25]](#footnote-26).

{56} Этот тезис великолепно доказал своей творческой практикой Е. Б. Вахтангов. Поставленные им спектакли — глубоко реалистические в своей основе — резко отличались по своим формам, по своему стилю от спектаклей Художественного театра. А между тем все они, как это мы увидим из последующего, строго соответствовали требованиям школы Станиславского, исходили из его системы, на нее опирались и получили полное признание со стороны самого Константина Сергеевича.

Разумеется, и теперь на различных сценах нашей страны — в столицах и на периферии — создается немалое количество прекрасных спектаклей, имеющих по своему стилю очень мало общего со спектаклями МХАТ, но таких, где актеры работают и играют на основе строгого соблюдения требований школы Станиславского, то есть искренне переживая свои роли, творчески перевоплощаясь, создавая на сцене подлинную «жизнь человеческого духа».

Следовать традиционным формам Художественного театра, ставить спектакли и играть их «под МХАТ» — о, это совсем не значит следовать учению Станиславского! Наоборот! Всякое внешнее подражание, шаблон, трафарет, штамп в корне враждебны его системе.

Разнообразие творческих исканий, ярких индивидуальностей, неожиданных творческих решений не только не противоречит системе, но, напротив того, вытекает из нее, служит для нее целью. «Хуже всего, — писал Станиславский, — когда в искусстве все спокойно, все налажено, определено, узаконено, не требует споров, борьбы, поражения, а следовательно, и побед. Искусство и артисты, которые не идут вперед, тем самым пятятся назад»[[26]](#footnote-27).

Что же составляет сущность системы, ее душу? Что лежит в самой ее основе? Стремление к правде в искусстве и ненависть ко лжи!

Система родилась из глубочайшего отвращения Станиславского ко всякой фальши, ко всему неестественному, нарочитому, искусственному, ко всякому шаблону и трафарету, ко всякому выверту, притворству и лицемерию. Ко всему, что не является в искусстве результатом внутреннего побуждения художника, продуктом его непреодолимой творческой потребности.

Те, кто когда-нибудь работал со Станиславским, до {57} конца своей жизни не могут забыть его знаменитое «не верю!», при помощи которого он с неумолимой настойчивостью и потрясающим терпением заставлял таких мастеров сцены, как И. М. Москвин, Л. М. Леонидов, О. Л. Книппер-Чехова и многие другие, в течение нескольких часов подряд повторять одну и ту же реплику или один и тот же выход на сцену, добиваясь от них стопроцентной правды, подлинной «жизни человеческого духа». Никаких скидок! Никакой полуправды или околоправды! Ничего приблизительного! Только она одна — великая, священная, чистая и нетленная правда истинного искусства! Ибо только она способна потрясать сердца и воспламенять умы, пробуждая в них высокие стремления и большие чувства. Такова система Станиславского в том виде, в каком мы знаем ее теперь и в каком она служит незыблемой основой воспитания современного советского актера.

Но в те времена, о которых идет речь, она находилась еще только в самом начале своего развития. Перед ней расстилался длинный путь, полный всевозможных неожиданностей, испытаний и трудностей.

В относящейся к тому времени записи в дневнике Вахтангова говорится: «Станиславский сказал мне: “Я сделал ошибку, объяснив свою систему в один урок”»[[27]](#footnote-28). Подумать только: учение, для изложения которого впоследствии понадобится не менее трех томов, в те далекие времена (1911 год) можно было объяснить в один урок! Впрочем, уже в 1914 году Вахтангову для изложения своим ученикам теоретических основ системы потребовалось около десяти лекций.

Но в чем заключались противоречия, связанные с формированием системы?

Мы установили, что основную свою задачу Художественный театр видел в раскрытии внутреннего мира человека. Театр верил, что основанное на этом принципе искусство способно сближать людей между собой и делать их таким образом добрее, чище, лучше. На первый план выдвигалась этическая роль искусства. Она как бы служила фундаментом для других функций — познавательной, общественно-политической, философской.

В этом отношении сказывалось влияние эстетики Льва Толстого, принципы которой с огромным талантом {58} разрабатывал применительно к театральному искусству Л. А. Сулержицкий. Если эстетические взгляды Станиславского и Сулержицкого нельзя полностью отождествлять, то нельзя и отрицать известное влияние Льва Толстого и Сулержицкого на эстетику Станиславского.

Если главная задача театра — заражать зрителя переживаниями актера, то в качестве основной методической проблемы, естественно, возник вопрос: как, каким образом добиться от актеров не фальшивых, а подлинных, не притворных, а искренних переживаний на сцене?

С поисков практического ответа на этот вопрос и началась, в сущности говоря, система Станиславского.

Недаром то течение в театральном искусстве, которое возглавил Станиславский, он назвал «искусством переживания», противопоставив его «искусству представления», которое, с его точки зрения, подменяет подлинное переживание внешним его изображением, органическое превращает в механическое.

Для того чтобы ответить на этот основной методический вопрос, Станиславский стал исследовать игру тех выдающихся артистов своего времени, которых он считал актерами переживания, и в том числе, разумеется, свою собственную творческую практику. Одновременно он начал изучать и те законы, которым подчиняется поведение человека в реальной жизни. Ведь главным инструментом в театральном искусстве служит актер — живой человек. Живого человека Станиславский и принялся изучать. В результате ему удалось нащупать те естественные, органические условия в психофизическом состоянии артиста на сцене, которые благоприятствуют зарождению в нем требуемых по роли подлинных переживаний, живых и искренних чувств. В совокупности своей эти условия составляют то, что Станиславский называл правильным сценическим самочувствием артиста.

По сути дела, это сценическое самочувствие есть не что иное, как самое обыкновенное жизненное самочувствие человека, но перенесенное на сцену в условия вымышленной, сценической, а не реальной жизни.

Оказывается, что перенести это самочувствие из жизни на сцену, ничего при этом в нем не изменив и ничего из него не утратив, дело далеко не простое. Если гениальным актерам эта способность дана от природы, то остальные должны ее сознательно в себе воспитать.

{59} В результате своих наблюдений и опытов Станиславский определил, что самыми важными условиями (или элементами) этого правильного сценического самочувствия являются способности, которыми в жизни обладает почти каждый нормальный человек: во-первых, способность быть *сосредоточенным* на тех объектах, которые кажутся человеку (на сцене — образу) почему-либо особенно важными, — эта способность обеспечивает актеру то состояние на сцене, которое Станиславский назвал «публичным одиночеством»; во-вторых, способность *освобождать свои мышцы от излишнего напряжения*, дающая возможность актеру свободно распоряжаться своим телом на сцене; и в‑третьих, способность выполнять все свои действия на сцене так же *убежденно и серьезно*, как он стал бы выполнять их в реальной жизни. Последнее требование связано с активной деятельностью *фантазии и воображения*, призванных поставлять актеру нужные мотивировки (или, как выражался Станиславский, «оправдания») для всего, что он делает на сцене, — без этих мотивировок в актере не может возникнуть та творческая *вера в правду вымысла*, которая служит источником его артистической *наивности*, являющейся в свою очередь одним из важнейших условий правильного самочувствия актера.

Станиславский установил, что все большие актеры, независимо от своих индивидуальных особенностей и характера исполняемых ими ролей и пьес, всегда и неизменно, находясь на сцене, пребывают именно в том психофизическом состоянии, которое определяется указанными выше условиями: они сосредоточены на заданных им по ходу сценической жизни объектах; они физически свободны на сцене, а благодаря неистощимому богатству своей фантазии и огромной силе воображения они по-детски наивны и серьезны, то есть легко верят в правду сценической жизни, в подлинность художественного вымысла.

Итак: сосредоточенность, свобода тела, фантазия, оправдание, вера и наивность — таковы взаимосвязанные элементы правильного сценического самочувствия актера, являющиеся в совокупности необходимым условием зарождения живого искреннего чувства на сцене.

Это были важные открытия в области естественных закономерностей, свойственных искусству актера. Теперь нужно было научиться путем особой тренировки при {60} помощи специально придуманных упражнений воспитывать в актерах эти элементы правильного сценического самочувствия. И Станиславский был неутомим в изобретении самых разнообразных упражнений, при помощи которых тренировалось внимание актера, его мышцы, его фантазия, его вера, его чувство правды.

Но вот тут-то и стали возникать трудности. Во-первых, далеко не сразу удавалось изобрести такие упражнения, которые действительно приводили бы к желанной цели. Бывало, что многие часы занятий тратились понапрасну. Иногда они приводили даже к обратному результату. Часами сосредоточивались на каком-нибудь объекте, освобождали мышцы, а кончали тем, что совершенно теряли способность управлять своим вниманием и еще больше зажимались. Словом, уподоблялись той сороконожке, которая однажды задумалась над тем, что делает ее пятнадцатая нога, когда она поднимает тридцать восьмую, и в результате разучилась ходить. Нужно было время и терпение, чтобы выработался эффективный метод тренировочных занятий. Это не могло не расхолаживать наиболее нетерпеливых. Появились скептики, считавшие систему и все, что с ней было связано, чудачеством Станиславского. Говорили: работали до сих пор без всякой системы, и получалось неплохо — зачем же понадобилась система? Актерский коллектив размежевался на две части: на сторонников и на противников системы. Противниками были преимущественно актеры старшего поколения, сторонниками — молодежь.

Впрочем, горячие энтузиасты находились сведи обоих поколений. В этой обстановке нужно было обладать необычайным терпением, настойчивостью и упорством Станиславского, чтобы в конце концов сделать систему символом веры подавляющей части коллектива.

Но это было впереди. Сначала нужно было объединить молодежь вокруг новых принципов и создать студию, которая, воплотив эти принципы в жизнь, сделала бы их значение очевидным для всех. Но на пути к осуществлению этой задачи стояли серьезные трудности.

Помимо практических, чисто организационных затруднений в процессе разработки основ системы приходилось преодолевать также и немалое количество глубоких противоречий, носящих принципиальный характер. Как примирить подлинное переживание актера и замкнутый круг внимания на сцене с необходимостью {61} выполнять определенные требования, касающиеся сценичности, и при этом еще учитывать реакции зрительного зала? Как совместить веру в правду вымысла с сознанием того, что все на сцене ненастоящее, условное, вымышленное? Как примирить в процессе сценического внимания реальное свидетельство органов чувств (смотрю в бутафорское окно и вижу ничем не радующую взор закулисную часть сцены) с тем отношением к объекту, которое требуется по роли (восхищаюсь пейзажем, который якобы вижу в окне). И так далее.

На почве этих противоречий возникали серьезные разногласия. Так, например, С. Г. Бирман, вспоминая свои тогдашние споры с Е. Б. Вахтанговым, рассказывает: «В поисках правды и естественности Вахтангов иногда едва ли не становился сторонником натурализма. Дважды, помнится мне, я вступила с ним в спор. Первый раз: надо ли смазывать края стакана хиной, чтобы актер действительно мог *почувствовать* и *передать* горечь? Вахтангов говорил: “да”. Я — “нет”! Второе разногласие: молодая сотрудница Тамара Юркевич умела “гадать” по линиям руки. В ее “предсказания” мы не верили, но все же, протягивая ей руку, волновались. Вахтангов вызвал Юркевич и партнера на этюд “Гадание”. Этюд прошел великолепно. “Круг внимания” у обоих участников этюда был плотный. Вахтангов высоко оценил сосредоточенность Юркевич и гадающего о своей судьбе. Я протестовала: в этюде, по-моему, не было *сценического внимания*. Оба гадали на самом деле. “Где же здесь игра?” — задала я вопрос. Я не понимала, что в борьбе Давида — театра переживаний — с Голиафом — театром представления — не может быть половинчатости»[[28]](#footnote-29).

Остановлюсь еще на одном характерном примере тех противоречий, которые возникали в процессе создания системы.

Дело происходило в Студии МХТ еще в самом начале ее существования. Протекал показ К. С. Станиславскому приготовленных студийцами учебных работ. В их числе был показан инсценированный рассказ А. П. Чехова «Хористка». Роль барыни, явившейся к хористке с требованием вернуть ей драгоценности, которые якобы дарил хористке растративший казенные деньги супруг {62} барыни, исполняла молодая артистка Сухачева. Ей удалось до такой степени войти в роль, так проникнуться бедственным положением, в котором оказалась барыня, поверить в перспективу предстоящего суда над мужем и возможность голодной смерти для всей семьи, что овладевшее ею глубокое отчаяние и искренние слезы не могли не захватить и не растрогать зрительный зал.

Станиславский был очень доволен. Налицо было подлинное переживание, в котором он видел торжество своей системы. Как это ни кажется теперь наивным или даже невероятным, он в то время искренне верил, что, кроме переживания чувств роли, от актера решительно ничего больше не требуется. Если актеру удастся извлечь из тайников своего личного эмоционального опыта, из своей «аффективной памяти» нужные по роли чувства и он, поверив в обстоятельства жизни данного персонажа, заживет этими чувствами, то роль готова; присвоив себе переживания персонажа, актер тем самым и становится этим персонажем. Образ в результате родится сам собой, о нем и беспокоиться нечего.

Но тут вмешался Вл. И. Немирович-Данченко. К общему удивлению, он отрицательно оценил игру Сухачевой, и между двумя руководителями Художественного театра завязался интереснейший спор.

Вл. И. Немирович-Данченко обратил внимание собравшихся на то обстоятельство, что великолепная с точки зрения системы игра Сухачевой перевернула вверх ногами смысловое содержание, самую суть чеховского рассказа.

Всякому читателю рассказа ясно, что в конфликте между хористкой и барыней Чехов целиком на стороне хористки. Читая рассказ, мы невольно сочувствуем именно хористке и, несмотря на искренность субъективных страданий барыни, не можем не испытывать по отношению к ней чувства негодования. Нас возмущает невнимание, нечуткость, жестокость, несправедливость этой женщины по отношению к хористке, в конечном счете — ее эгоизм и бесчеловечность.

На сцене же в показанной работе получилось наоборот: сочувствие зрителей было целиком на стороне барыни. В чем же дело? А дело в том, что одних искренних переживаний мало. Переживать нужно в образе. Для этого необходим актерский замысел роли, вытекающий из оценки сущности данного образа с точки зрения общей {63} идеи всего произведения. В данном случае такого замысла не было. Актриса поверила, что если она поставит себя в предлагаемые обстоятельства роли и искренне их переживет, то больше ничего и не потребуется. А на самом деле требуется еще очень многое.

Актриса в данном случае не сумела разрешить противоречие между маленькой субъективной правдой действующего лица и объективной оценкой поведения этого лица с точки зрения большой правды, составляющей идею произведения. Сознательных путей к разрешению подобных противоречий в те времена еще не знали.

Может быть, только один Вл. И. Немирович-Данченко нащупывал тогда правильный путь для разрешения этой проблемы.

Здесь, я думаю, уместно рассказать о том, как лет примерно пятнадцать спустя после описанного случая с «Хористкой» я неожиданно для себя дал повод Вл. И. Немировичу-Данченко вспомнить о своем тогдашнем споре с К. С. Станиславским.

Дело было так.

В конце 1931 года, в связи с десятилетием со дня открытия театра Третьей студии МХАТ (то есть нынешнего Театра имени Евг. Вахтангова), я написал статью под названием «О творческом методе Театра имени Вахтангова». Статья была напечатана в журнале «Советский театр» (1931, № 12 и 1932, № 1).

Критикуя в этой статье творческие позиции Художественного театра предреволюционной эпохи, я отмечал склонность этого театра концентрировать свое внимание на субъективном, внутреннем мире героя, на его «духовной сущности», игнорируя ведущую роль объективной стороны в поведении человека.

Правда, кое в чем я сгустил краски, кое-что преувеличил в своей статье, а главное — недооценил наличия противоречий в творческой практике тогдашнего МХТ и поэтому многое упростил. Я писал:

«Для актера этого театра безразличны поводы, по которым возникают различные чувства. Повод дает драматург, чувства же рождает актер, пользуясь своими “аффективными воспоминаниями”. Актеру с точки зрения внутренней техники его искусства, в сущности, безразлично, кого играть: искреннего монархиста или искреннего революционера, ибо чувства и того и другого одинаковы (“общечеловечны”), различны только поводы: {64} один радуется, когда другой огорчается, и наоборот, — и при этом каждый со своей точки зрения прав. Актеру важны “радость” и “горе” сами по себе, как таковые, ему важна субъективная сущность души и духа создаваемого героя, а не объективные его связи и отношения с внешним миром.

Актеру натурально-психологического театра безразлично также, играет ли он трагедию или водевиль. Чувства и в трагедии и в водевиле одни и те же. Разница опять-таки только в поводах. Играй водевиль как трагедию, и будет смешно».

«Мы видим, — продолжал я дальше в своей статье, — что здесь и мысли нет о том, что водевиль и трагедия требуют разной формы сценической интерпретации, разной манеры игры, радикально различных приемов мастерства. Момент оценки изображаемого объекта со стороны театра здесь отсутствует совершенно. Оценивать, так или иначе относиться к якобы объективно показываемой действительности — дело зрителя: пусть он этим занимается, если хочет»[[29]](#footnote-30).

В то время когда появилась моя статья, Вл. И. Немирович-Данченко находился за границей.

Каково же было мое удивление, когда я получил от него письмо и с большим волнением прочитал следующие строки:

«Берлин, 3 февраля.

Дорогой Захава! (Извините мне мое беспамятство на имена-отчества.)

Я только что с большим интересом прочитал Вашу статью в “Советском театре” (№ 12). Статья очень вразумительная и очень нужная. В самом главном, в том, что Вы считаете как бы существенным недочетом у Станиславского, я не могу быть совсем с Вами, потому что, по-моему, Вы сами только *около* центра, около зерна, около самого существенного, обходите, избегаете, недоговариваете, — не знаю сейчас, как выразиться… пропускаете важный момент и в интуиции и в подходе к оценке произведения…

Когда-то я выскажусь об этом до дна.

Но сейчас я — pro domo sua[[30]](#footnote-31).

{65} В статье есть цитата из Какого-то моего выступления, — цитата, приблизительно отражающая *некоторые частности* в моем понимании актерского творчества. Но то, что Вы пишете непосредственно за этой цитатой, как теперь выражаются, “оттолкнувшись” от нее, когда я прочитал дальше, я невольно воскликнул:

“И вот так пишется история!”

Я ни одной минуты не претендую на то, чтобы “вахтанговцы” знали мои работы с актерами. Но чтоб за этой цитатой была поставлена *точка*, чтобы мне — или по крайней мере и мне тоже — было приписано: “безразлично, трагедия или водевиль”, — это уж допустить совершеннейшее искажение моих путей с актерами.

Ведь в этом же всегда был мой коренной спор с Конст. Серг. с первых шагов его системы! Еще недавно при репетициях “Страха” снова вспоминали, как на одном показе Первой студии, на тогда еще “Скобелевской” площади, я и Константин Сергеевич на час задержали продолжение показа в горячем споре об игре Сухачевой в “Хористке” Чехова.

“Но ведь у нее чувства живые”, — настаивал К. С.

“Может быть, — отвечал я, — но это *не Чехов*, и потому *эти* ее живые чувства здесь убивают *все*”.

И сколько — сколько раз поднимались такие споры, когда я ставил на вид общее мировоззрение *автора*, освещение действующего лица и его переживаний *идейным фокусом пьесы*, наконец, *стиль* — элемент при постановке такой огромной важности. А уж что актер живет на сцене “двойственной” жизнью, это я столько раз говорил! Или что переживания Мити Карамазова и Леонидова *в роли* Мити Карамазова никогда, *ни на один миг*, не могут быть тождественны уже потому, что в переживаниях Леонидова есть радость представления, *чувство* публики и т. д. и т. д.

Пишу Вам это, разумеется, вовсе не в порядке возражения или для печати…

Жму Вашу руку. Привет Вашим.

*Вл. Немирович-Данченко*»[[31]](#footnote-32).

Приведенное письмо свидетельствует, во-первых, о том, что я не погрешил против истины, характеризуя определенным образом творческие взгляды Станиславского {66} того времени, а также еще и о том, что между двумя руководителями Художественного театра уже тогда имели место довольно серьезные разногласия.

Эти разногласия не могли, разумеется, не отражаться так или иначе на творческой жизни Художественного театра.

Несомненно, что многолетний творческий союз между Станиславским и Немировичем-Данченко был весьма плодотворным. Он основан был на обоюдном признании Друг у друга таких достоинств, которые в своем сочетании и борьбе, взаимодействуя и дополняя друг друга, создавали гармонию единой воли, обладавшей исключительной творческой силой.

Но наивно было бы думать, чтобы такое сотрудничество могло протекать без мучительных трудностей и осложнений. Однако оба они — и Станиславский и Немирович-Данченко — преодолевали эти осложнения и трудности, понимая, что вдвоем они являют собой творческую единицу более мощную, чем каждый из них в отдельности.

Разумеется, этот беспримерный в истории театральной культуры творческий союз требовал от обоих значительных жертв, уступок, добровольного самоограничения. И, конечно же, он мог возникнуть только между такими художниками, которые, в соответствии со знаменитым изречением Станиславского, «любили искусство в себе больше, чем себя в искусстве».

Нет надобности доказывать, что история творческих взаимоотношений между Станиславским и Немировичем-Данченко имеет огромное значение, как принципиальное, так и практическое. Между тем она чрезвычайно мало изучена. Здесь еще непочатый край работы для советского театроведения.

Некоторые исследователи пытаются затушевать расхождения между этими двумя выдающимися деятелями театра или же свести их к третьестепенным, несущественным вопросам.

Речь идет, разумеется, не об удовлетворении нездорового обывательского интереса к закулисной жизни знаменитого театра, а о серьезном, строго научном изучении, которое не может не оплодотворить собой дальнейшее развитие советского театрального искусства.

Говоря о противоречиях и трудностях, с которыми сталкивался Станиславский в процессе создания системы, {67} нельзя не вспомнить и о том полном глубокого значения творческом поражении, которое он потерпел в роли Сальери в «маленькой трагедии» А. С. Пушкина.

Произошло это в 1915 году, то есть примерно в то же время, что и спор его с Немировичем-Данченко об игре Сухачевой в «Хористке». Оба эти факта перекликаются между собой и, несомненно, имеют общие корни.

Играя Сальери, Станиславский поставил на карту самое для него дорогое — свое любимое детище, свою систему — в том ее пока еще очень несовершенном состоянии, в каком она находилась в самый начальный период ее создания.

Это вовсе не он, не Станиславский должен был в день премьеры держать ответственный экзамен в новой роли, а она, система, должна была публично доказать объективную ценность заключенных в ней истин. Ставка была огромная!

И вдруг — поражение, провал!

Я был на премьере этого спектакля и отлично помню искаженное глубочайшими страданиями, все облитое слезами лицо Станиславского, его тихий, дрожащий голос, его паузы, насыщенные мучительнейшей борьбой самых противоречивых мыслей и чувств, — словом, я был свидетелем полной отдачи артиста той внутренней жизни, какой требовала от него роль, но… зрительный зал оставался равнодушным. И он не был виноват: до него просто не доходил самый текст пьесы, ибо произносился он крайне невнятно, небрежно, неразборчиво, сумбурно; остановки среди фразы, придыхания, всхлипывания, покашливания ломали течение мысли и ритмическое строение великолепных пушкинских стихов, превращая их в прозу тривиальной житейской речи. В результате — страшно сказать! — публика томилась и скучала!..

Не удивительно, что Станиславский ни одну из неудач не переживал так тяжело, как именно эту. И в то же время он чрезвычайно ценил эту неудачу за то, что она раскрыла ему глаза на очень многое. Он писал: «Для себя самого — я жестоко провалился в роли Сальери. Но я не променяю этого провала ни на какие успехи и лавры: так много важного принесла мне моя неудача»[[32]](#footnote-33).

{68} Что же поучительного заключало в себе это поражение? Какие выводы из него должен был сделать Станиславский?

Анализируя свою неудачу, он писал впоследствии, что, работая над ролью Сальери, он прежде всего «старался до конца исчерпать внутреннюю суть» этой драмы, что его «замысел наполнялся все новыми и новыми психологическими деталями», что «за каждым словом роли был накоплен огромный духовный материал», что он «чувствовал душу, мысли, стремления и всю внутреннюю жизнь»[[33]](#footnote-34) своего героя.

Станиславский верил, что если он будет искренне жить на сцене всем этим багажом накопленных мыслей и чувств, то они, свободно выявляясь, сами найдут для себя нужную форму и что поэтому специально заботиться об этой форме нет никакой надобности.

Однако этого не произошло: нужная форма не родилась. И самое трагическое, как признается сам Станиславский, заключалось в том, что, чем больше он «вкладывал чувства и духовного содержания, тем тяжелее и бессмысленнее становился текст, тем невыполнимее была задача»[[34]](#footnote-35).

Следовательно, ошибка заключалась не в том, что Станиславский неверно проработал роль с ее внутренней стороны (он пишет, что жил ролью «*правильно*»), а в том роковом его заблуждении, что больше будто бы ничего и не нужно: остальное, мол, возникнет само собой. Оказалось, что «правильно» жить ролью недостаточно, что одного переживания мало, что форма если и возникает сама собой, то крайне несовершенная или вовсе не та, какая нужна, и что поэтому над формой нужно работать, нужно форму искать, добиваться, а найдя и добившись, отделывать, шлифовать, лепить, оттачивать… Словом, здесь еще тьма работы, нетронутая целина огромного, напряженного труда.

А в данном конкретном случае форму выявления чувств нужно было искать в соответствии с литературной и драматической формой пушкинской трагедии, в частности в соответствии с особенностями формы гениальных пушкинских стихов, таких одновременно простых {69} и величавых, свободных и чеканных, легких и точных…

Впоследствии Станиславский это понял, и тогда началась новая полоса в его творческой и педагогической практике: он заговорил о таких вещах, как ритм, пластика, диапазон голоса, появились новые упражнения в области речи («по Болконскому») и многое другое в плане внешней техники. Но это произошло значительно позднее — в 1920 – 1921 годах. Пока же Станиславский мучился, ища выхода из тех противоречий, которые возникали на каждом шагу в процессе изучения естественных законов актерского творчества.

Вступая в стены Художественного театра, Вахтангов, разумеется, и не подозревал, в гущу каких противоречий и какой борьбы вовлекает его судьба. Он был в то время не просто увлечен системой, он был ею одержим.

Практическое изучение системы Вахтангов начал еще в Адашевской школе. Ее основы он воспринял через Л. А. Сулержицкого, который был ярым ее апологетом и таким же страстным ее приверженцем сделал и любимого своего ученика.

Не успев окончить театральную школу, Вахтангов сам становится преподавателем системы. А через каких-нибудь четыре месяца после поступления в Художественный театр он записывает в своем дневнике: «К. С. просил составить группу в театре и заниматься с ней по его системе». На другой день пишет: «К. С. предложил составить задачи для упражнений». А еще через день: «К. С. обещал дать помещение для занятий и необходимые средства. Поручил поставить несколько миниатюр и показать ему». И еще через день: «К. С. поручил мне следить за выполнением упражнений Тезавровским, Берсеневым». И опять через день: «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”». И наконец, еще через пять дней: «Во всяком театре есть интриги. Вы не должны их бояться. 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»[[35]](#footnote-36).

{70} Так Станиславский делает Вахтангова своим наперсником — ему поверяет он свои самые сокровенные мечты о новом театре, его он считает своим тайным сообщником и помощником в начинании, о котором пока еще даже не говорится вслух.

Вот что пишет о занятиях по системе, которые Вахтангов проводил по поручению Станиславского с молодежью Художественного театра, сверстница и однокашница Евгения Богратионовича — Софья Владимировна Гиацинтова:

«С первого же года нашего пребывания в театре он сделался вроде как главный среди нас. Мы были очень заняты в народных сценах — днем репетировали, вечером играли. И занимались мы ночью после спектакля, причем преподавал нам Евгений Богратионович. Мы решили изучать систему Станиславского. Старики театра не очень в нее поверили, Станиславский сам еще менял каждый день все свои определения и приемы, но мы верили в них безоговорочно, и то, что Станиславский говорил Сулержицкому, Сулержицкий передавал Вахтангову, а Вахтангов нам. Или сами мы кое-что услышим на репетиции и несем в наше ночное общество. Евгений Богратионович в квартире у Афониных сидел в углу небольшой комнаты с ногами в кресле и давал нам всевозможные упражнения.

Помню упражнение на “вхождение в круг”. Успенская должна была пересчитать квадраты на паркете. Евгений Богратионович, чтобы проверить это дело, сам считал со своего кресла. Вдруг Успенская тонким и робким голосом говорит:

— Женя, я никуда не вошла, и как мне надоело.

И ей отвечает Женя, потряхиваясь от сдерживаемого смеха:

— И мне тоже. Давай не считать.

Мы все пробовали, проверяли на самих себе и сидели иногда до утра неусталые, веселые и верящие»[[36]](#footnote-37).

В этот же период началась и актерская деятельность Вахтангова в Художественном театре. Правда, крупных ролей ему не поручали. Но в этом он не был исключением. Вся группа актерской молодежи, почти целиком состоявшая из людей с большим сценическим дарованием, использовалась в то время в Художественном театре {71} преимущественно для участия в массовых сценах, а если кто-нибудь из молодых актеров и получал вдруг эпизодическую роль с двумя-тремя репликами, то он чувствовал себя именинником. Не в этом ли заключается секрет той необычайной славы, которой пользовались в те времена массовые сцены и исполнение маленьких ролей в Художественном театре?

В программах спектаклей МХТ того времени мы находим фамилию Вахтангова то в качестве исполнителя бессловесной роли офицера в массовых сценах «Горя от ума», то как участника массовой сцены в «Царе Федоре» — в роли одного из нищих на церковной паперти в последней картине, то как исполнителя роли руководителя цыганского хора в «Живом трупе». В «Гамлете» Вахтангов играл актера-королеву в интермедии, а в «Синей птице» — роль Сахара. В интермедиях «Мнимого больного» он, по свидетельству С. Г. Бирман, исполняя роль доктора, успешно состязался с другими участниками этих сцен — М. А. Чеховым и А. Д. Диким — в том, «кто из них выдавит больше смеха у зрителей». Как мы видим, соперники у Вахтангова были достойные! И только уже в 1914 году Вахтангов получает довольно значительную роль Крафта в пьесе Леонида Андреева «Мысль». Но в это время уже была организована Студия Художественного театра, где молодежь театра, и в том числе Вахтангов, получает возможность тренироваться в более значительных ролях. В это время бывало так: сегодня молодой актер играет в спектакле студии центральную роль, а завтра на основной сцене метрополии участвует в массовой сцене «Горя от ума».

Но даже и до организации студии, уже в тех небольших ролях, которые выпадали на долю Вахтангова, он успел проявить себя как талантливый актер — тонкий мастер изящного и точного сценического рисунка.

Вспоминая его игру в «Живом трупе», один из режиссеров спектакля, В. В. Лужский, писал:

«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 его этим же глазом, расшевелить, развить силу и скорость до пределов возможности. И житейские мелочи и обходительность {72} 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»[[37]](#footnote-38).

В. В. Лужский вспоминает и о другой небольшой роли, которую вскоре после этого играл Вахтангов, — роли франта в сцене «суда» из «Братьев Карамазовых» (эта сцена была расширена специально для петербургских гастролей): «Как шла его манера речи во фразах: “Это к‑акая дама, с л‑орнетом, толстая, с к‑раю сидит, — п‑икантненькая?”»[[38]](#footnote-39).

Известность Вахтангова как театрального педагога и талантливого режиссера очень скоро вышла за пределы Художественного театра. Молодой артист, едва успевший окончить театральную школу и только что принятый в сотрудники Художественного театра, уже преподает в двух театральных учебных заведениях, ставит в «Летучей мыши» («Оловянные солдатики»), получает предложение от Сулержицкого сделать совместную постановку в Лондоне. Вахтангова зовут в руководители различные любительские кружки, его приглашают режиссировать в театре Ал. Блока, он дает бесконечное количество частных уроков. Но все это не удовлетворяет Вахтангова. Он хочет создать студию. В своем дневнике он неоднократно возвращается к мысли об ее организации.

Искусство, замкнутое в самом себе, существующее ради самого себя, ради духовных наслаждений своего творца, театр-теплица, театр-монастырь, спектакль-мистерия — вот о чем мечтал Вахтангов в первые дни своей творческой возмужалости.

«Изгнать из театра театр. Из пьесы — актера. Изгнать грим, костюм». Пусть «исполнители (не актеры) раскроют друг перед другом в пьесе свои души без лжи (каждый раз новые приспособления)». «Забыть публику. Творить для себя. Наслаждаться для себя»[[39]](#footnote-40).

Что это, как не уход от жизни в теплицу тонких, аристократически-рафинированных эстетических наслаждений? Где тот юноша, который ломающимся голосом воспевал свободу и революцию, читал политические брошюры, {73} толковал о прибавочной стоимости и восставал против всяческой эксплуатации? Но мог ли Вахтангов устоять против новых веяний? Они проникали в поры его сознания помимо его воли.

Мечта Вахтангова готова осуществиться. Его ученица обещает помещение для его будущей студии. У Вахтангова не хватает слов, чтобы выразить свою радость: «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… Милые лица. Добрые глаза. Трепетные чувства. Все друг другу друзья. Нежно, осторожно подходим к душе каждого. Бережем. Честные и любящие. Чувствующие святость»[[40]](#footnote-41).

Студия нужна Вахтангову как место отдыха. Жизнь слишком мрачна и печальна, в ней нет радости, любви, «милых лиц» и «добрых глаз», в жизни все друг другу враги, в ней нет «нежности» и бережного отношения к душе человека, нет никакой «святости» — так пусть же будет создан уголок, куда можно спрятаться, укрыться, где можно «отдохнуть в работе». И не только отдохнуть, но стать лучше, чище, выше. «Хочется очиститься. Хочется прийти не таким, какой я. Надо быть другим. Исправиться надо»[[41]](#footnote-42).

Так возникает этический мотив в устремлениях Вахтангова. Здесь мы чувствуем влияние его первого учителя — Л. А. Сулержицкого. Студия как средство нравственного совершенствования людей, ее составляющих, — этот мотив мы услышим у Вахтангова не раз: стремление к тонким эстетическим наслаждениям будет постоянно сплетаться у Вахтангова со стремлением к радостям этических преодолений и побед. И все это для себя, для тех, кто объединился в тесную семью друзей, составляющих студию. Пусть за стенами студии мрачно, холодно и темно — здесь тепло, уютно, здесь милые, добрые лица, добрые чувства, здесь, позабыв о публике, исполнители друг перед другом раскрывают свои души.

Так постепенно создавалась еще одна форма ухода от действительности при помощи особого театра, где тонкое психологическое искусство К. С. Станиславского должно {74} было служить задачам этического воспитания в духе Льва Толстого, а это воспитание, в свою очередь, призвано было развить и усовершенствовать творческий метод психологического театра. Создавалась еще одна иллюзия в дополнение к тем многочисленным иллюзиям, при помощи которых интеллигенция утешала себя в годы безвременья и тяжелой реакции.

Бурная радость Евгения Богратионовича по поводу открывшейся возможности реализовать мечту о создании своей студии оказалась преждевременной: осуществить ее пока не удалось.

Между тем появились первые признаки той страшной болезни, которая десять лет спустя сведет Вахтангова в могилу. Кроме того, Вахтангов почувствовал, что и нервы его начинают сдавать; напряженная работа, беготня по урокам в погоне за заработком, постоянное беспокойство за семью (у него к тому времени был четырехлетний сын) — все это не могло не вызвать нервного переутомления.

Необходим был отдых. Врач посоветовал провести каникулы на севере. Евгений Богратионович решает ехать в Швецию.

«Зачем я в Швецию попал,  
Я хорошо и сам не знаю.  
“На север!” — врач едва сказал,  
И я тотчас же уезжаю»[[42]](#footnote-43).

Почти без денег, один, предпринимает Евгений Богратионович это путешествие. На обратном пути он посещает Норвегию и Данию. «Разве можно прожить на земле и ничего на этой земле не увидеть?»[[43]](#footnote-44) — пишет он своей жене. Около двух месяцев длится заграничная поездка, и едва успел Вахтангов вернуться, как снова посыпались предложения, снова началась напряженная работа.

Дело создания студии при Художественном театре близится к завершению. Евгений Богратионович принимает в этом самое деятельное участие. Наконец цель достигнута: в октябре 1912 года студия открывается спектаклем «Гибель “Надежды”» Гейерманса. Евгений {75} Богратионович в этот день записывает в своем дневнике: «Открытие нашей Студии. Пусть будет так»[[44]](#footnote-45).

Что означает эта запись? Какая-то скрытая горечь чувствуется в ней. Очевидно, произошло не то или не совсем то, чего хотел Евгений Богратионович. А если и то, то, может быть, оно произошло не так или не совсем так, как того хотелось Вахтангову. Может быть, ему обидно было, что самая идея студии оказалась у него как бы похищенной.

Мы знаем, что, принимая самое активное участие в создании Студии Художественного театра, Вахтангов не переставал мечтать и о создании своей собственной студии. Может быть, он уже в то время смутно ощущал, что ему предстоит особый творческий путь, в чем-то отличный от того пути, по которому шли его учителя? Мечтая о создании студии, Вахтангов пишет: «Проверить систему К. С. на самих себе. Принять или отвергнуть ее. Исправить, дополнить, или убрать ложь»[[45]](#footnote-46). Когда К. С. Станиславский, пеняя на себя за то, что он в один урок объяснил всю систему, призывает Евгения Богратионовича к осторожности, Вахтангов отвечает: «У меня свой метод преподавания»[[46]](#footnote-47).

Мы видим, что Вахтангов ничего не хочет принимать на веру, подражать своим учителям, он самостоятелен и в своих оценках и в методах работы. Сулержицкий предсказывает Вахтангову: «Когда-нибудь вы будете в Малом театре»[[47]](#footnote-48). Почему? Ведь только что Вахтангов поступил в Художественный театр. Этим он в значительной степени обязан Л. А. Сулержицкому. Почему же Сулержицкий думает, что пути Художественного театра и Вахтангова должны будут разойтись? Не угадывал ли Сулержицкий в творческой личности Вахтангова такие черты и качества, которые не смогут найти себе применения в творческой системе Художественного театра, в результате чего Вахтангов вынужден будет искать другое место для реализации своих творческих особенностей?

Через три месяца после открытия Студии МХТ, в январе 1913 года, Вахтангов приступает к работе над постановкой {76} «Праздника мира» Гауптмана. Во второй раз он обращается к этой пьесе! Очевидно, недаром. И вряд ли только потому, что она перекликается с его воспоминаниями о своем собственном безрадостном детстве и печальной юности. Причина здесь глубже. Эта пьеса приобретает теперь для Вахтангова новый смысл, она точно соответствует его теперешнему умонастроению, она может дать исход тем мыслям и чувствам, которые воспитал в Вахтангове Л. А. Сулержицкий.

Вахтангов верит Сулержицкому, сказавшему о персонажах пьесы Гауптмана, что «не потому они ссорятся, что они дурные люди, а потому мирятся, что они хорошие по существу»[[48]](#footnote-49). Это становится основной идеей спектакля. А тот важнейший факт, что праздник примирения, затеянный фрау Бухнер, не удался, игнорируется. Следовательно, игнорируется и основная мысль пьесы о том, что из ада, который возникает в буржуазной семье, основанной на браке между совершенно чуждыми друг другу людьми, нет решительно никакого выхода, что надо не мириться, а разойтись в разные стороны. В реальной жизни Вахтангов так и поступил: подобно главному герою пьесы — Вильгельму, он ушел из своей семьи! Теперь же, трактуя пьесу на сцене, он делает все, чтобы очаровать зрителя радостью примирения, увлечь его возможностью победы «добра» в человеческом сердце. Он как бы говорит зрителю: пусть в данном случае праздник мира не удался, но вы добейтесь, чтобы он удался в вашей собственной жизни, в вашей собственной семье, среди ваших близких. Но пьеса сопротивляется такому толкованию, она пессимистична в своей сущности — ну что ж, тем хуже для нее, — думает Вахтангов, — мы все-таки постараемся насытить ее нашей верой в человека. Ах, как не хочется ему подвергать эту веру какому-нибудь сомнению! И он закрывает глаза на тот непреложный закон, по которому добрые начала, заложенные в человеке, не могут полностью реализоваться в нечеловеческих условиях буржуазного общества и, следовательно, для их торжества нужно прежде всего сломать и уничтожить эти условия. Для понимания этой истины время еще не созрело, и Вахтангов пока что верит в это отвлеченное от реальной жизни «добро» и искусство свое хочет поставить {77} на службу абстрактному гуманизму этой утешительной иллюзии.

Работа над «Праздником мира» была прервана летними каникулами. Лето 1913 года Вахтангов вместе с Сулержицким и несколькими актерами Художественного театра провел на Днепре, в Киевской губернии, под городом Каневом. Сохранился чудесный рассказ Евгения Богратионовича об этих замечательных каникулах, которые Сулержицкий превратил в веселую детскую игру. Образ «дяди Сулера» в этом рассказе предстает перед нами во всем своем необычайном обаянии. Кроме того, рассказ этот знакомит нас с характером того юмора, которым обладал сам Евгений Богратионович и который находил выражение в непритязательных шутках, полных искренней веселости большого и нежного человеческого сердца.

Следует, однако, заметить, что игра, которую затеял Сулержицкий и которая, словно непрерывный спектакль, длилась в течение всего лета, имела своей целью не только веселое времяпрепровождение. Она преследовала также и большие воспитательные и, я сказал бы, медицинские задачи. Сулержицкий считал, что физический труд — главный источник как телесного, так и нравственного здоровья человека, и поэтому именно его он положил в основу придуманной им игры.

Все молодые ее участники были превращены в матросов небольшой флотилии, состоявшей из трех лодок. На себя Сулержицкий взял функции капитана. Было при этом условлено, что все подчиняются «капитану» беспрекословно. Пользуясь предоставленными ему правами, Сулержицкий ввел строжайший режим, для каждого назначил обязательную, далеко не легкую трудовую повинность и установил железную дисциплину.

«Это было в то лето, — рассказывает Вахтангов, — когда Иван Михайлович [Москвин] был адмиралом, сам он [Сулержицкий] капитаном, Николай Григорьевич [Александров] помощником капитана, а Пров Михайлович Садовский министром иностранных дел и начальником “моторно-стопной” команды. Это было в то лето, когда Николай Осипович [Массалитинов], Игорь [сын К. С. Станиславского], я, Володя и Федя Москвины, Маруся Александрова, Наташа Сац, Володя и Коля Беляшевские, Митя Сулержицкий [сын Леопольда Антоновича] были матросами и вели каторжную жизнь подневольных, {78} с утра до сна занятых морским учением на трех лодках, рубкой и пилкой дров, раскопками, косьбой, жатвой, поездками на бочке за водой. Это было в то лето, когда Николай Осипович назывался матрос Булка, Игорь — мичман Шест, я — матрос Арап, Федя — матрос Дырка»[[49]](#footnote-50).

Наталья Ильинична Сац, будучи в это время еще девочкой, участвовала в этой своеобразной игре. В своих воспоминаниях она пишет:

«Ели на деревянном столе, на воздухе, из мисок, деревянными ложками — Леопольд Антонович любил простоту. “Роскошью” был только самовар, который по вечерам всем нам мурлыкал что-то уютное. Ложились спать с заходом солнца, вставали очень рано, как только слышали пронзительные рулады свистка Леопольда Антоновича. Подъем, кружка молока с черным хлебом — и все уже на берегу»[[50]](#footnote-51).

Евгений Богратионович в своих воспоминаниях из скромности очень мало говорит о самом себе. Но из рассказа Н. И. Сац мы узнаем, что роль его в жизни и развлечениях этой необыкновенной артистической коммуны была очень значительной.

Ольга Ивановна Сулержицкая — супруга Леопольда Антоновича — описывает в своих воспоминаниях следующий характерный эпизод:

«Дни работы уступали место дням сомнительного отдыха и радости творчества, инициативы и изобретательности, когда наступали именины Ивана Михайловича, Володи, Димы, Мити. К этим дням готовились большие парады, постановки, фейерверки, флаги, иллюминации; и Вахтангов, принимая во всем живейшее участие, писал еще подходящие к данному случаю стихи.

Однажды Евгений Богратионович меня спросил:

— Почему, празднуя четыре даты, мы избегаем 11 июля (день Ольги). На мой ответ, что достаточно четырех “премьер”, он ничего не возразил. Весь следующий день он провел у себя в комнате. Леопольд Антонович возмущался, что совершенно здоровый молодой человек целый день, ничего не делая, валяется в постели. Никакие уговоры перейти лежать на воздухе не действовали.

{79} — Ну, так я требую, чтобы сейчас же шел на воздух, — горячился Леопольд Антонович.

— Я не двинусь с места, — отвечал Евгений Богратионович, — делайте со мной что хотите, хоть избейте, я не пойду.

Ах так? Попробуем!

Леопольд Антонович медленно развязывает широкий вязаный пояс, который держит в тепле его больные почки, и хлопает Евгения Богратионовича. Тот молчит. Еще раз. Молчит. Еще сильнее.

— Леопольд Антонович, больно, — спокойно отчеканивает Вахтангов.

— Так я же для того и бью, чтобы было больно. Вставай!

— Не тронусь.

— Нет, тронешься.

— А это уж совсем больно, — нисколько не возмущаясь, говорит Евгений Богратионович. Леопольд Антонович молча завязывает свой пояс и уходит.

На следующее утро за чаем Леопольд Антонович мрачно смотрел куда-то в пространство. Вахтангов, опустив голову, долго размешивал сахар в стакане и, очнувшись, быстро выпил и вышел из-за стола. Вся “команда”, точно по сигналу, бросилась с веранды.

— Куда это они так? — удивился Леопольд Антонович.

Раздавшийся торжественный марш, исполняемый на губах и подносах, все объяснил — сегодня было 11 июля. Игорь Константинович и Зеланд вынесли на террасу такой величины букет, какого никогда никто не видел: аршина полтора-два в вышину и столько же в обхвате. За ним шли “матросы” и “юнги” с цветами. Шествие замыкал Евгений Богратионович, неся на подушке какой-то альбом. Насмешив всех вступительной речью, он поднес мне этот альбом.

— Женечка, — просиял Леопольд Антонович, сразу все поняв, — милый… значит…

— Конечно, Леопольд Антонович. Если бы вы знали, как мне было совестно и жаль вас, но я ничего не мог сделать. Ведь если бы я только повернулся, вы бы все увидели. Как только я слышал ваши шаги по лестнице, я всю работу сбрасывал на кровать и сверху сам укладывался. Мне нельзя было даже шевельнуться.

Мир был восстановлен»[[51]](#footnote-52).

{80} Не удивительно, что в результате таким образом проведенных каникул отдых оказался использованным в полную меру: физический труд в атмосфере веселой игры принес свои плоды — все вернулись в Москву окрепшими, бодрыми, жизнерадостными. Затея Сулержицкого так всем понравилась, что и последующие два лета (1914 и 1915 годов) вся компания проводила вместе в том же Каневе.

И так хорошо было после такого чудесного отдыха снова вернуться к своей работе! Работа пошла легко и быстро, и 15 ноября 1913 года Вахтангов впервые вышел на суд широкой московской театральной общественности.

Отзывы печати и зрителей о «Празднике мира» носили весьма разноречивый характер и нередко были прямо противоположными. Те, кому спектакль не нравился, упрекали его в доведенном до патологии «психологизме», истеричности, надрыве и т. п.

Участница этого спектакля, С. Г. Бирман, свидетельствует:

«Праздник мира» не принес Вахтангову режиссерских радостей. Старейшины МХТ во главе со Станиславским не приняли спектакль: нашли наше исполнение неврастеничным. Только В. И. Качалов добился разрешения на то, чтобы спектакль пошел. А через несколько месяцев Горький смотрел эту вахтанговскую постановку и чрезвычайно высоко оценил ее, как устно, так и в печати. Горький был тронут, имею право сказать — взволнован нашими «переживаниями»[[52]](#footnote-53).

Позволю себе сослаться также и на свои собственные впечатления. Ко времени появления этого спектакля я, несмотря на свою молодость, успел все же посмотреть порядочное количество спектаклей, и в том числе немало хороших, даже великолепных, особенно на сцене Художественного театра. Воспоминания о многих из них бережно храню в своей благодарной памяти. И все же ни один из них до этого не вызывал во мне такого душевного потрясения, какое я пережил на «Празднике мира» в Студии Художественного театра.

До этого я успел уже посмотреть и первую постановку студии — «Гибель “Надежды”» Гейерманса. Этот спектакль своей простотой, правдивостью и человечностью {81} сильно меня взволновал, однако степень этого волнения не идет в сравнение с тем, что испытал я на «Празднике мира». Когда я смотрел «Гибель “Надежды”», мне тогда понравился, может быть, даже не столько самый спектакль, сколько вся обстановка студии: ее доведенная до аскетизма скромность в сочетании с какой-то необыкновенной опрятностью, располагавшая к предельной внутренней сосредоточенности на чем-то большом и важном; здесь не было ничего рассчитанного на внешний эффект, какая-то, я бы сказал, особенная интеллигентность во всем.

Идя в студию второй раз, чтобы посмотреть «Праздник мира», я заранее испытывал какой-то удивительный душевный трепет. С большим волнением поднялся я по проходу крутого амфитеатра в последний ряд. Глядя оттуда поверх голов сидящих передо мной зрителей, я отлично видел актеров во весь рост, хотя никаких подмостков не было и сцену отделяла от зрительного зала только небольшая портальная арка, а в антрактах — скромный занавес из серого сукна.

Но вот занавес этот раздвинулся. И что же? Декораций почти никаких. Три стены и потолок из серой некрашеной парусины. Окно, занесенное снегом. Две двери. Мебель только самая необходимая: диван, стол, стулья. Над дверью оленьи рога. Висячая лампа. И это все. Но ведь больше ничего и не нужно: все остальное должна была сделать актерская игра. Но чем же эта игра была так примечательна в этом спектакле?

Нет, такой игры я еще никогда не видел! Главное, что поражало, — это полное отсутствие актерской аффектации. Подчеркиваю: полное! Идеальная простота и естественность. Верилось, что людям, находящимся на сцене, действительно, то есть *на самом деле*, нет решительно никакого дела до зрителей. «Круг внимания» крепко замкнут, сосредоточенность внутри этого «круга» абсолютная. Верилось, что все актеры целиком, полностью, до конца и без остатка заняты своими отношениями по пьесе и теми делами, которые им определены их ролями. Казалось, кроме этого, для них действительно ничего на свете не существовало. Живя интересами действующих лиц без тени «игры», без намека на «театр», актеры непроизвольно становились этими лицами. Превращались в них. Не казались ими, а *были*, реально существовали в качестве живых и подлинных героев пьесы.

{82} Произошло то, что предсказывал Станиславский, утверждая, что стоит только актеру погрузиться в жизнь, происходящую на сцене, и забыть о публике, как зритель тотчас же заинтересуется этой жизнью (чем, мол, они там живут?), вовлечется в круг интересов находящихся на сцене людей, всей душой своей потянется к ним, и грань между сценой и зрительным залом исчезнет.

Недаром Станиславский радовался тому, что зрители МХТ того времени, вместо того чтобы сказать: «Я иду сегодня на “Три сестры”» или на «Дядю Ваню», говорили: «Я иду к трем сестрам» или «Я иду к дяде Ване». Персонажи этих пьес были для них добрыми знакомыми, близкими друзьями. Зрители жили их жизнью, их радостями и горестями.

На спектаклях Студии МХТ этот принцип утверждался с еще большей силой, с еще большей последовательностью. Это давало основание сторонникам условного театра, критикуя студию за якобы присущий ей натурализм, называть ее «театром замочной скважины». Но это было несправедливо. Зритель вовсе не чувствовал себя в этом театре нескромным соглядатаем чужой интимной жизни, исподтишка подглядывающим эту жизнь в щелку, — нет, он целиком входил в эту жизнь, сам становился взволнованным, а иногда и глубоко потрясенным ее участником.

Я по крайней мере ушел в этот вечер из Студии Художественного театра в состоянии самого глубочайшего душевного потрясения и в этом был далеко не одинок. Вот что писал на страницах газеты «Русское слово» видный критик того времени Сергей Яблоновский: «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».

Сравнивая искусство исполнителей этого спектакля с искусством прославленных мастеров самого МХТ, С. Яблоновский обращался непосредственно к самому Вл. И. Немировичу-Данченко:

«Владимир Иванович, 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 артистов и на многообразные средства сценического воздействия, вышел все-таки {83} тяжелый, местами бледный, даже скучный спектакль… А тут молодежь взяла тяжелую и, 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».

Но что же это: психиатрическая клиника, нервная патология, болезненная истерия?..

Яблоновского тоже интересовал этот вопрос, и он на протяжении статьи несколько раз с недоумением спрашивал: «искусство ли это?»

И в конце концов ответил так: «Но ведь все это достигнуто не криком, не размахиванием руками, не таращеньем глаз, — этого достигли совершенно необыкновенной простотой тона, — такой простотой, которая страшна и гораздо труднее какой угодно приподнятости. Люди говорят тихо, буднично, а под этим спокойствием “хаос шевелится”».

Так что же такое в конце концов эта постановка? Теперь, через много лет, мне думается, на этот вопрос мы можем ответить довольно отчетливо.

Прежде всего, этот спектакль был предельно страстным выражением мучительных поисков тех путей, которые ведут к нравственному идеалу добра, любви и человечности. Во-вторых, он был не менее страстным воплощением фанатического увлечения Вахтангова теми принципами новой «школы переживания», которые провозгласил К. С. Станиславский.

Постановщик этого спектакля в равной степени был горячо предан как одному, так и другому: принципам этического театра и учению Станиславского. Это для него были две стороны одной медали. Он сам находился как бы в точке пересечения этих двух влияний. Они слились в его сознании в одно целое, предварительно пройдя, разумеется, через неповторимое своеобразие его собственной человеческой и творческой личности и превратившись в результате в нечто третье — специфически вахтанговское.

И не удивительно, что учителя Вахтангова, увидев свои принципы доведенными до самого крайнего их выражения, остановились в недоумении перед столь непримиримой последовательностью своего ученика, не узнавая в его творчестве плодов своего собственного учения.

{84} Но Вахтангов готов был бы воевать даже с ними, если бы увидел, что они недостаточно последовательны в проведении своих взглядов. Таков был Вахтангов как художник и как человек.

Теперь я позволю себе вернуться к рассказу о том, как 23 октября 1913 года Вахтангов появился в девичьей комнате двух московских студенток.

## «Усадьба Ланиных»

Бодрой, энергичной походкой, слегка припадая на колени, вошел Вахтангов к новым своим ученикам. Поздоровавшись, он сел в заранее приготовленное для него кресло и внимательно оглядел собравшихся. Потом заявил:

— Я ученик Станиславского. Смысл своей работы у вас вижу в том, чтобы пропагандировать и распространять учение Константина Сергеевича.

Потом приступили к чтению пьесы. Начал читать сам Вахтангов. Читал он просто, внятно, ровно, без всякой аффектации. Через некоторое время попросил себя сменить. Стали читать по очереди. Но после второго акта Вахтангов остановил чтение и, к полному недоумению собравшихся, подверг пьесу уничтожающей критике: в пьесе нет действия, она лишена театральности, слишком много разговоров…

Трудно описать тот взрыв протеста, который обрушился на голову бедного Евгения Богратионовича. С едва уловимой иронией в ласковых глазах, с чуть заметной усмешкой слушал Вахтангов отчаянную защиту столь полюбившейся молодым людям «Усадьбы».

Наконец объявил, что сдается. Он не ожидал такого единодушного и страстного увлечения и выразил надежду, что оно восполнит недостатки пьесы.

Стали читать дальше. По ходу чтения Вахтангов задавал различные вопросы, касающиеся отдельных персонажей. Вопросы были очень конкретные: «Какой цвет она любит?», «Какие каблуки носит?» и т. п.

Когда читка была закончена, Вахтангов заявил, что его специальность — не внешняя техника актера, а внутренняя. Суть же внутренней техники — в умении понять {85} и воспроизвести чувства образа, зажить на сцене его внутренней жизнью.

И тут же дал превосходное объяснение природы сценических переживаний актера.

— Большинство чувств, — сказал он, — известно нам по собственным жизненным переживаниям, но только чувства эти строились в душе не в таком порядке, не по той логике, как нужно для образа, и поэтому задача актера состоит в том, чтобы извлечь отпечатки требуемых чувств из различных уголков собственной души и уложить их в ряд, требуемый логикой жизни создаваемого образа.

В этом точном и ясном объяснении основой сценических переживаний, их главным источником признается, как мы видим, *эмоциональная память* актера.

В соответствии с этим свою основную режиссерскую функцию Вахтангов видит в том, чтобы помогать исполнителям извлекать из своей эмоциональной кладовой именно те переживания, какие требуются по ходу данной роли.

Для осуществления этой функции Вахтангов должен знать человеческие характеры исполнителей, изучить «элементы их душ», увидеть их такими, какими они бывают наедине с самими собой. Этому должны помочь сценические этюды.

Словно завороженные слушали студенты речи своего будущего руководителя.

А со следующего урока началась работа над этюдами. Отдельные сцены из жизни персонажей пьесы проигрывались импровизационно или, как говорят, «в этюдном порядке».

И уже на одном из первых уроков студенты услышали из уст Вахтангова изложение того учения К. С. Станиславского о сценическом действии, которому суждено было стать впоследствии основным стержнем всей системы.

Учение это в простом, ясном и четком вахтанговском изложении до сих пор признается вахтанговцами основным методическим принципом актерской работы.

Вот как оно еще тогда, в 1914 году, было изложено Вахтанговым в Студенческой студии:

«В каждой роли автором заложен ряд “задач”, артист должен определить их и выполнить; в красивом и четком выполнении этих задач и состоит творчество артиста.

{86} Каждая задача состоит из трех элементов: действия, хотения (цель) и образа выполнения (приспособление).

Всякий поступок артиста оправдывается определенным хотением: живя в образе, он в каждый данный момент чего-то хочет; из этого хотения рождается действие и, наконец, приходит чувство. Чувство, таким образом, определяется двумя элементами задачи: хотением (целью) и действием. Так, например, актеру нужно спрятаться (это — действие), но цели при этом могут быть различны: спрятаться для того, чтобы спастись от погони, для того, чтобы напугать кого-нибудь, и пр.; поэтому и чувства родятся разные: боязнь и волнение в одном случае, задор и улыбка в другом и т. п. Чувства, вызываемые целым рядом задач, составляют “гамму” чувств образа. Выполнение задач и есть сценическая игра. Родившиеся чувства нужно выявить внешне Это выявление называется приспособлением; характер приспособлений зависит от таланта исполнителя; чем талантливее артист, тем больше дает он различных форм приспособления, тем разнообразнее его решения задач.

У плохого актера имеется небольшой запас решений различных задач, и он однообразно применяет их по мере надобности во всех ролях, играя, как говорят, на штампах»[[53]](#footnote-54).

Несмотря на то, что уже тогда действие, как мы видим, справедливо признавалось самой сутью сценической игры, это учение пока что оставалось только теорией; применять его на практике еще не умели, и в процессе работы акцент делался не на поисках нужных действий, а на поисках чувств, настроений, общей эмоциональной атмосферы и т. п.

Характерно, что деление пьесы на «куски» производилось не в связи с событиями, поступками и действиями, а в зависимости от «настроения» каждого куска: меняется настроение, меняется и кусок.

Работу над ролью сразу же, с первых шагов начинали с поисков того чудодейственного «зерна», которое должно помочь актеру «жить в образе» и не делать ничего, что находилось бы с ним в противоречии.

Все это с точки зрения современного понимания законов актерского искусства и системы Станиславского было, разумеется, в достаточной степени наивно, но это {87} нисколько не мешало студийцам с самым горячим увлечением играть этюды и отдаваться созданию нужной атмосферы, заданного настроения, искать «зерно» роли и бередить свою эмоциональную память для пробуждения в себе нужных чувств.

На одно из первых занятий (я умышленно написал «занятий», а не репетиций, потому что это были именно занятия, уроки, для которых пьеса и роли были только предлогом, поводом, а не целью) — итак, на одно из первых занятий пришел автор пьесы — Борис Константинович Зайцев.

Это был спокойный, тихий человек небольшого роста с русыми усами и такой же эспаньолкой, добрым взглядом выпуклых глаз и мягкой улыбкой. Лицом своим он напоминал немного Иисуса Христа, каким принято изображать его на русских иконах.

Вахтангов поставил на общее обсуждение вопрос о сквозном действии пьесы, и тут произошло весьма показательное недоразумение.

Вахтангов сказал, что в финале пьесы дано, по его мнению, «сопоставление бездушного величия природы с язвами и гнойниками человеческой жизни в “усадьбе”. Поэтому на “усадьбу” он смотрит как на нечто ненормальное, временное, от чего хочется уйти в иную, здоровую жизнь». В радуге, которая появляется на небе в конце пьесы, Вахтангов усматривал «нечто космическое, что бесстрастно и холодно стоит над страданиями людей». «В “усадьбе” сначала хорошо, — говорил Вахтангов, — но потом становится тяжело дышать в ее атмосфере, хочется отрезвления в иной жизни»[[54]](#footnote-55).

Однако очень скоро выяснилось, что произошло недоразумение. С толкованием Вахтангова никто не согласен, ни студийцы, ни сам автор. Вахтангову напоминают содержание четвертого акта и указывают на *его умиротворяющее* настроение. Вахтангов вынужден согласиться, что радуга в конце пьесы — «символ мира». Автор говорит о своей пьесе так: «Жизнь — это ткань, в отдельных точках которой происходят какие-то события, которые нарастают, громоздятся, рушатся и опять поднимаются, — и так бесконечно. Одна из таких точек — “усадьба”. В ней жизнь тоже совершает свои круговые циклы, также веками повторяется в ней опьяняющая {88} весна, также люди кружатся в вихре любви, смеха и плача, наслаждаясь и страдая. Затем на смену страстям наступает покой и умиротворение, люди отдыхают от пережитого, а новые поколения снова начинают тот же путь, который прошли их отцы и деды»[[55]](#footnote-56). Таким образом, по Зайцеву, в жизни человечества нет никакого смысла и никакого движения. Жизнь топчется на месте, постоянно повторяя один и тот же цикл.

Толкование Вахтангова, несомненно, интереснее, глубже, осмысленнее. В нем есть оценка того, что происходит в «усадьбе». Он не «умиротворяется» и не умиляется, а наоборот, протестует, противопоставляет «язвам и гнойникам» усадебной жизни, где люди от безделья «наслаждаются» и от безделья «страдают», какую-то «иную, здоровую жизнь». В этом толковании, в этом протесте слышится голос Вахтангова-юноши, слышится голос иных времен. Но это толкование не соответствует природе данной пьесы.

Интересны принципы, на основе которых осуществлялось распределение ролей. Было установлено, что каждый студиец может выставить свою кандидатуру на любую роль; ему давалась возможность попробовать себя; затем все вместе обсуждали кандидатов и сообща отдавали предпочтение тому или другому; за Вахтанговым, разумеется, сохранялось право veto.

В связи с этим хочется упомянуть об одном довольно характерном для тогдашней Студенческой студии небольшом инциденте. 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, — другая 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 {89} 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 незначительный как будто эпизод дал, однако, определенное этическое направление дальнейшей жизни коллектива. В то же время и Вахтангов увидел, что в группе, с которой ему предстоит работать, есть люди, способные жертвовать своими личными интересами ради интересов целого.

Работа над пьесой становилась все более интересной. Увлечение нарастало с каждой репетицией, с каждым уроком.

Но по мере того как перед студийцами раскрывались тайны подлинного искусства, все более беспомощными начинали они себя чувствовать, все глубже становилась пропасть между реальными возможностями каждого и его требованиями к самому себе.

Возникали также и неразрешимые пока творческие проблемы.

Так, вспоминается мне, например, один эпизод, связанный с моим личным участием в работе над «Усадьбой Ланиных».

Я репетировал роль молодого человека примерно моего возраста по имени Евгений, очень чистого, наивного и симпатичного юноши. Он, как и я, был студентом, и взгляды, которые он высказывал по ходу действия, совпадали с моими. Если бы я оказался в обстоятельствах, в которые автор поставил Евгения, я, вероятно, говорил бы и делал то же самое, что Евгений. У меня, следовательно, была полная возможность отождествить себя со своим героем или, как говорят, играть роль «от себя», не думая ли о каком образе.

Евгений влюблен. Но если бы я сам был в это время влюблен, я вел бы себя точно так же, как и Евгений. Он объясняется в любви своей невесте и горячо излагает ей свои взгляды на жизнь. Но если бы в то время мне самому довелось объясняться в любви и излагать невесте свои взгляды, я, вероятно, сделал бы это примерно в тех же словах. Мой герой мне нравился именно потому, что он был похож на меня, а я на него. Это давало мне возможность быть абсолютно искренним в своей роли.

{90} Но вот ни одной из репетиций, после того как я со своей партнершей сыграл нашу сцену любовного объяснения и остался вполне доволен своей собственной игрой, Вахтангов вдруг заявил:

— Ну что ж, неплохо! Только знаете что? Вы играете всерьез, а ведь сцена-то комедийная, зритель должен смеяться.

Я недоумевал. И даже обиделся. Над чем же тут смеяться? Человек раскрывает свою душу, а зритель вдруг будет смеяться!

Вахтангов не стал настаивать. Он понял, что это безнадежно. Хотя Евгений действительно своими милыми, но очень наивными рассуждениями не может не вызывать у зрелого человека иронической усмешки, ласковой улыбки, а иногда просто даже и смеха, напрасно требовать понимания этого от еще более наивного молодого человека, отличный образец которого в то время являл я своей собственной персоной.

Но вот прошло после этого три года. К этому времени в Студенческой студии установился обычай ежегодно праздновать день основания студии. На каждом таком празднике было принято играть какую-нибудь сцену из «Усадьбы Ланиных». На этот раз была выбрана моя любовная сцена из второго акта. За несколько дней до праздника я стал готовиться к своему выступлению и вдруг с удивлением обнаружил, что многие места роли кажутся мне смешными, и я время от времени должен был прерывать чтение, чтобы отсмеяться. Хотя сам Евгений и все его речи по-прежнему мне нравились, но теперь я воспринимал их как бы со стороны, не отождествляя себя со своим героем.

Наступил праздник. Играл я очень серьезно, даже сверхсерьезно, отнюдь не «комиковал», совсем не «наигрывал», но где-то глубоко внутри меня непрерывно звучал смех, и это передавалось зрителям.

В зале, наполненном студийцами, то и дело вспыхивали взрывы веселого доброжелательного хохота. От этого играл я еще серьезнее, а этот серьез мой в свою очередь подогревал нараставшее веселое настроение в зрительном зале. Закончилась сцена под смех и дружные аплодисменты зрителей. Смеялся и аплодировал также и Евгений Богратионович.

— Ну вот видите! — сказал он мне потом. — Я же говорил, а вы не верили.

{91} Что же произошло? А произошло то, что я на три года повзрослел. Эти три года легли невидимой преградой между мной и моим Евгением. И тогда я понял, что полного отождествления актера с образом не должно быть. Сам актер, а за ним и зритель должны инстинктивно ощущать некую невидимую грань между персонажем пьесы и играющим его актером. Ибо актер, находясь на сцене, должен не только быть «в образе», но мыслить еще также *об образе*, испытывать определенное отношение к нему.

Если же речь идет о комедийной роли, то необходимо, чтобы актер чувствовал себя выше образа, стоял внутренне *над ним*, имел возможность взглянуть на него сверху. Только такая позиция по отношению к образу способна обеспечить естественное рождение комедийных красок, юмора.

Это отнюдь не расходится с требованием быть на сцене серьезным и верить в правду вымысла. Но каждый жанр требует особого серьеза. Актерский серьез в водевиле и в трагедии — не одно и то же. Актерский серьез способен принимать особую окраску в соответствии с жанром. Вот почему можно говорить о «комедийном серьезе» как особой форме актерского самочувствия на сцене.

Нужно сказать, что не только я один в то время не в состоянии был подняться над своим образом, остальные исполнители тоже в той или иной степени находились во власти чрезмерной влюбленности в свои образы и потому не могли критическим оком взглянуть на тех, кого они должны были сыграть. Один только Вахтангов иронически посмеивался по поводу действующих лиц пьесы, но заразить своей иронией исполнителей он тогда еще не мог. Они восторженно относились ко всему: и к пьесе, и к своим ролям, и к репетициям, и к самому Вахтангову. Занятия были так увлекательны, что часы казались минутами, и целые ночи иногда проходили совсем незаметно.

Так как постоянного помещения студия тогда еще не имела, собирались где придется: то в студенческой комнатке каких-нибудь курсисток, где, кроме пары кроватей да столика с учебниками, ничего не было, то в снятой на несколько дней или даже на один вечер гостиной какой-нибудь частной квартиры… Один урок происходил, допустим, за Москвой-рекой, а завтра нужно было бежать {92} куда-нибудь на Долгоруковскую, с тем чтобы на следующий день отыскивать нужную квартиру в пустынных переулках Арбата. Специальные дежурные лично или по телефону оповещали всех членов коллектива о месте ближайшей репетиции. Был даже случай, когда, не найдя для репетиции подходящего места, воспользовались отдельным кабинетом ресторана. Спросив несколько стаканов кофе, просидели там до самого закрытия, а рестораны в те времена закрывались очень поздно — в три часа ночи.

Все это, конечно, было не очень удобно, но зато полно своеобразной романтики.

Вахтангов владел какой-то удивительной способностью привлекать к себе сердца людей, объединять их между собой и создавать очаровательные праздники. Любое занятие, любая репетиция под его руководством сами собой превращались в праздник. Вот почему на любую вахтанговскую репетицию приходили все члены студии, независимо от того, были они заняты в этой репетиции или нет. Приходили и молча наблюдали за ходом репетиции. Это всегда было интересно и поучительно.

Был у Вахтангова еще один необыкновенный дар. Его лучше всего определяет слово «мудрость». Это не ум, не интеллект, не разум и даже не интуиция (всего этого у Вахтангова тоже было достаточно) — нет, это именно *мудрость*, способность искать и находить всякий раз такое решение любого практического вопроса, которое сулило максимум радости, счастья, добра для всех, кто был заинтересован в его решении.

Вахтангов отказался от соблазна «сколотить» спектакль при помощи испытанных средств режиссерского ремесла, чтобы добиться таким образом известного успеха у публики, хотя для этого у Вахтангова в то время было достаточно опыта и умения. Нет, он сознательно не пошел по этой хорошо наезженной дороге и не стал добиваться от своих любителей внешней имитации приемов профессионального театра; он не старался прикрыть техническую беспомощность своих «артистов» эффектным режиссерским рисунком. Он не сделал этой столь широко распространенной в театральной самодеятельности ошибки и ни в чем не изменил принципам подлинного искусства. И не беда, что на первых порах робкие зачатки этого искусства не перелетали через рампу — молодые актеры все равно не согласились бы променять эти, может {93} быть, едва приметные зародыши настоящего творчества на фальшивый блеск добротных и надежных штампов профессионального ремесла.

Вероятно, если бы Вахтангов пошел на компромисс и этой ценой добился успеха у зрителей, вряд ли тогда этот любительский кружок студенческой молодежи оказался бы эмбрионом, из которого выросли впоследствии такие организмы, как Вахтанговский театр и Вахтанговская школа (ныне Театральное училище имени Б. В. Щукина). Для того чтобы это случилось, нужно было убить в коллективе всякий интерес к дешевому успеху и театральному ремеслу и воспитать в нем страстное влечение к познанию сокровенных тайн настоящего искусства. Так поступить мог только мудрый человек. Вахтангов именно так и поступил.

С полной уверенностью можно утверждать, что все работавшие над «Усадьбой Ланиных», а также и сотни (я не преувеличиваю — именно сотни) тех, кто прошел впоследствии через руки Вахтангова, но актером не сделался и в театре не удержался, 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.

Вахтангов это знал и потому не смущался тем, что многим из его молодых учеников заведомо не суждено было остаться в театре; он был доволен, что имеет завидную возможность сделать радостными и счастливыми весенние годы пришедших к нему молодых людей.

Вот почему он так щедро 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… Ведь того гонорара, который Вахтангов получал от своих «студентов», едва ли хватало ему на извозчиков, которыми он пользовался, чтобы добраться домой после ночного урока…

А между тем неизлечимая болезнь, которая так рано свела Вахтангова в могилу, уже по временам давала о себе знать, уже тогда Евгений Богратионович нередко {94} прерывал свой урок и из небольшой коробочки, которую постоянно носил при себе, высыпал себе на язык щепотку соды, чтобы унять поднимавшуюся в желудке боль… Разумеется, тогда еще ни сам Вахтангов, ни его друзья не подозревали, какой страшный червь постепенно подтачивает железный и полный энергии организм… Вахтангов мало уделял внимания своему здоровью — ему было некогда: день — в Студии Художественного театра, потом урок в драматической школе Халютиной, потом или спектакль, или урок «у студентов», а иногда в Студенческую студию он приходил уже после спектакля и засиживался там на целую ночь.

Вахтангов не любил, чтобы в студию приходили ради каких-либо практических результатов: ради роли, спектакля, создания театра — он 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…

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 «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. Чувства, которые ими выражались просто и правдиво, они совсем не {95} 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 перелететь 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 специальные декорации, у студии, разумеется, не было. Пользоваться же имевшимися на сцене Охотничьего клуба обычными «павильонами» и лесными арками (театральные рабочие называли их «штанами») ни студия, ни ее руководитель не желали. А посему решили ставить спектакль «в сукнах».

Постановки «в сукнах» тогда еще только начинали входить в театральный обиход, и принятие такого решения вообще требовало известной смелости, а в данном случае даже особенно: ведь такое решение спектакля предполагало великолепную актерскую игру, а между тем актеры были еще очень незрелыми и взять на себя всю тяжесть ответственности за спектакль, разумеется, не могли.

Однако решение было принято, и надо было приводить его в исполнение. Но как? Денег на приобретение «сукон» не было. Вспомнили, что на сцене театра Незлобина какой-то спектакль шел в сукнах, и решили попросить Незлобина — не даст ли он свои сукна на два‑три дня. Делегатами послали меня и Ксению Ивановну Котлубай.

Робко вошли мы в кабинет известного антрепренера. Перед нами предстал сурового вида очень важный бородатый господин. Мы изложили свою просьбу, но никакого успеха не имели: он ответил категорическим отказом. Когда же мы поинтересовались, почему он не хочет одолжить нам свои сукна всего на каких-нибудь два дня, то этот сердитый несговорчивый купец заявил нам весьма откровенно: «А зачем мне, собственно, вам их давать?» Так мы и ушли не солоно хлебавши, и мне до сих пор становится как-то не по себе, когда я вспоминаю этот наш неудачный поход.

Пришлось в конце концов призанять полтораста рублей {96} и приобрести в качестве «сукон» выкрашенную в серо-зеленый цвет дешевую мешковину или, как мы ее называли, «дерюжку».

Из этой «дерюжки» студентки сшили одежду для сцены. Откровенно говоря, неказистая получилась одежда, но что поделаешь, другой у нас не было!

На фоне этих, с позволения сказать, «сукон» размещались немногочисленные «детали»: белые скамьи, белая статуя, такого же цвета балюстрада террасы, колонны, немного мебели. Все очень лаконично, скупо, экономно.

Сами артисты находили свои декорации превосходными. Серо-зеленые тряпки казались им весенней зеленью тенистого сада. Несколько горшков с бутафорской сиренью, по их мнению, великолепно изображали террасу, которая, согласно замыслу режиссера, должна была «утопать в кустах сирени». Дабы еще сильнее 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 настоящая, доподлинная весна и трепетала в сердцах, переживавших весну своего бытия. Она сплеталась воедино с той, которую предстояло пережить сегодня вечером на глазах публики. И уже нельзя было разобрать, где тут кончается жизнь и где начинается театр.

Нам казалось совершенно невероятным, что зрители не почувствуют того, что так сильно, так ярко ощущали мы сами…

Но зрители… не почувствовали! И не удивительно: ведь, по сути дела, играли очень плохо: неуверенно, робко… Только одна из княжон Маминых — по сцене Ксения Георгиевна Семенова, исполнительница роли Наташи, — заслуживала похвалы за свою непосредственность, искренность, темперамент… Остальные же… Да что говорить! Некоторых просто не было слышно! Например, философские взгляды моего Евгения так и остались неизвестными большей части зрителей, ибо, как мне рассказали потом сидевшие в зале мои родственники, дальше третьего ряда меня совершенно не было слышно. Но, находясь на сцене, я этого не чувствовал и не слышал громкого шепота Евгения Богратионовича, который, стоя {97} за кулисами в одних шелковых носках (туфли он снял, чтобы не шуметь) и приложив рупором ладони к своим губам, в состоянии уже полнейшего отчаяния старался донести до меня посылаемый шепотом вопль о спасении: «Громче… Громче!.. Громче!..»

Нет, все было напрасно: я ничего не слышал. Передо мной была моя ненаглядная невеста, моя Ксения (исполнительницу, по счастливому совпадению, тоже звали Ксенией, и я в жизни стал уже испытывать к ней довольно серьезное влечение), и до всего остального мне решительно не было никакого дела! Я был бесконечно счастлив, я любил, я был любим — что же еще нужно юноше моих лет?!.

Спектакль, разумеется, благополучно провалился. Правда, пьеса имела некоторый успех — автора дважды вызывали, — но исполнение… Увы! — даже у дружелюбно настроенной и снисходительной публики, состоявшей из студенческой молодежи и друзей «артистов», оно потерпело полное фиаско.

Однако исполнители этого не ощущали. Все, как и я, чувствовали себя счастливыми. Как зачарованные жили они заказанной им жизнью обитателей усадьбы Ланиных: любили, ревновали, радовались, страдали, плакали и смеялись… Не важно, что чувства их не доходили до зрителя, они-то ведь переживали их! А зритель? Господь с ним, со зрителем!

Ведь, в сущности говоря, исполнилось то, о чем так горячо мечтал Вахтангов: «Забыть публику. Творить для себя. Наслаждаться для себя». Вахтангов пожинал теперь то, что посеял. Ему некого было упрекать.

Вот что пишет в своих воспоминаниях один из участников этого спектакля — Борис Ильич Вершилов:

«В четвертом акте у меня была драматическая сцена: я прощался с женой, которую покидал. “Переживал” вовсю, под конец даже пустил слезу; но, уходя за кулисы, услышал дружный хохот в зрительном зале. Растерянный, пришел в гримировальную. Вахтангов уже был там. Он смотрел на меня грустными, виноватыми глазами, точно был сам повинен в провале.

— Почему смеялись, Евгений Богратионович?

Вахтангов вздохнул и, ни слова не говоря, пошел смотреть дальше.

В утренних газетах, в рецензии меня упрекнули: “Даже ходить умудрился спиралью…”»

{98} 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 только что одержали невесть какую победу. «Этот спектакль имеет то значение, — говорил Вахтангов, — что он сплотил вокруг себя группу людей, опаял их между собой. Теперь можно и нужно начинать серьезно учиться…»

А пока что все вместе, не исключая и автора пьесы, который так полюбил молодую студию, что, кажется, больше волновался за успех артистов, чем за свой собственный, отправились в ресторан справлять свое поражение-победу.

В самый разгар веселья раздался голос художника спектакля — Юрия Романенко. Это был очень симпатичный человек, наивный, как ребенок, настоящий фанатик от искусства. Вид он имел странный: носил черную бороду и длинные волосы, ходил в подпоясанной ремнем черной суконной блузе.

Попросив слова, он, вместо обычного тоста, выступил со странным предложением: «Давайте возьмемся за руки, — сказал он, — и образуем цепь!» Мы охотно исполнили его желание. «Теперь минутку помолчим, и пусть эта цепь навсегда свяжет нас друг с другом в искусстве».

Мы сделали, как он просил, и были очень взволнованы. А спустя год Вахтангов в свою постановку пьесы Бергера «Потоп» ввел такую мизансцену: в минуту смертельной опасности все находящиеся на сцене берутся за руки и, образовав цепь, тихо поют… Это было очень сильное место в спектакле. И потом Вахтангов часто повторял своим ученикам: «Держите цепь!..»

Выйдя из ресторана, мы 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. Рецензенты называли исполнение «слабым», «детски неумелым», «технически беспомощным», «извинительным лишь как первый опыт»…

Наиболее жестокий рецензент писал: «И досталась она [пьеса] любителям какой-то “студенческой студии”. Бедный Борис Зайцев, от его пьесы при “благосклонном {99} участии” сих любителей остались только “рожки да ножки”. В полном соответствии с игрой была и постановка пьесы. Красота ланинского 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!»[[56]](#footnote-57)

Уже под утро проводили студийцы своего руководителя домой и, усталые от пережитых волнений, но все же счастливые, сами разбрелись по домам. И осталась навсегда «Усадьба Ланиных» для ее участников синонимом юности и любви. А ветка сирени — важнейший аксессуар спектакля — долго еще почиталась в качестве эмблемы Вахтанговской студии.

Больше половины века прошло со времени «Усадьбы Ланиных», немного «ланинцев» осталось в живых, но, вероятно, для каждого из них сирень до сих пор является любимым цветком. При взгляде на него они вспоминают свою молодость, весну 1914 года, «Усадьбу Ланиных» и Евгения Богратионовича Вахтангова…

## В Студии МХТ

Если юные ученики Вахтангова почти не заметили своего провала, то его очень хорошо заметили в другом месте. К. С. Станиславский призвал Вахтангова к ответу, и бедному Евгению Богратионовичу пришлось выслушать по своему адресу немало обидных слов. В заключение ему было предъявлено суровое требование всякую работу вне стен Художественного театра и его студии прекратить.

Мог ли Вахтангов подчиниться этому требованию? Последствием его было только то, что Студенческая студия перешла на «нелегальное» положение: Вахтангов согласился продолжать работу со студентами при условии, {100} если факт этой работы будет сохраняться в тайне. Все члены студии должны были подписать особый документ, в котором каждый давал «честное слово» ни с кем не говорить о студии на стороне. Студенческая студия становилась, таким образом, «подпольной» организацией.

Летом 1914 года вспыхнула империалистическая война. Как это событие отразилось на творчестве и умонастроении Вахтангова? Никакими внешними проявлениями он не откликнулся на него. Не сохранилось ни одного документа, в котором он так или иначе выразил бы свое отношение к нему. Никаких серьезных внутренних изменений в связи с этим событием в Вахтангове, по-видимому, не произошло. Зная тогдашние взгляды и настроения Вахтангова, можно с уверенностью утверждать, что он старался лишь еще плотнее закрыться от печальной действительности, возможно глубже уйти в тот очаровательный мир тончайших духовных наслаждений и радостей, которые творил Л. А. Сулержицкий там, в небольшом театрике на Скобелевской (ныне — Советской) площади. Следуя по стопам своего учителя, такой же монастырь, такую же теплицу создавал и сам Вахтангов в небольшом особняке в Мансуровском переулке, где с осени 1914 года обосновалась Студенческая студия.

Однако все же не в Студенческой студии протекала основная творческая жизнь Вахтангова. Ведь он был уже зрелым мастером, ученики же его пока пребывали еще в младенческом возрасте своей творческой жизни. С ними он не мог реализовать свои мечты. Да, наконец, и всеми корнями своими он был связан со Студией Художественного театра. Один из ее создателей, он был в числе хозяев этой студии, — там работали и творили его сверстники, плеяда талантливейших артистов, там он получал творческую пищу от своих изумительных учителей.

Чем же жила и дышала в те годы Студия Художественного театра? Что делал в ней Евгений Богратионович?

«В горячем увлечении и в некоторой орденской монастырской строгости, — рассказывает нам летописец Художественного театра Н. Эфрос, — подготовлялся там в те дни спектакль “Сверчок на печи” Ч. Диккенса»[[57]](#footnote-58). В программе этого спектакля значилось: «Режиссер Б. М. Сушкевич». Б. М. Сушкевичу принадлежали инициатива инсценировки {101} диккенсовского рассказа и приспособление диккенсовского текста к театру, он вел повседневную режиссерскую работу над спектаклем, но душой спектакля, вдохновителем актеров, подлинным автором постановки был Л. А. Сулержицкий. «Не подлежит сомнению, что влияние Сулержицкого, прямое и косвенное, воздействие его понимания, его вкусов, его улавливаний диккенсовской сущности, наконец, воздействие всей его натуры, — это пропитало все поры спектакля, это очень значительно определило студийного “Сверчка”»[[58]](#footnote-59).

В результате родился спектакль, в котором с огромной силой, с исключительным обаянием отразилось необыкновенное благородство человеческой личности Сулержицкого. Любовь к людям, непобедимая вера в человека, убеждение в способности искусства будить в людях добрые чувства и делать их лучше — все эти качества нашли свое выражение в спектакле. Струившаяся широким потоком в зрительный зал теплота добрых чувств охватывала, смягчала, согревала сердца зрителей, создавая атмосферу всеобщей растроганности и умиления.

«Людям трудно живется, надо принести им чистую радость», — говорил Сулержицкий. И в этом спектакле ему удалось это в полной мере.

Каким путем он достиг этого? В чем заключался его метод?

На сцене, на глазах зрителя жили самые обыкновенные, простые, честные, добрые и трудолюбивые люди: простодушный, жизнерадостный, большой, немного неуклюжий, но такой милый, такой славный работяга — извозчик Джон Пирибингль (Г. М. Хмара); его приветливая хлопотунья жена в чудесном исполнении М. А. Дурасовой; немногоречивая, но всегда переполненная невысказанными чувствами служанка Тилли (М. А. Успенская); старый мастер детских игрушек Калеб Племмер (М. А. Чехов) — творец волшебных иллюзий, которыми он пытался украсить печальную жизнь своей несчастной слепой дочери (В. В. Соловьева), — все это были хорошие, добрые, сердечные люди.

Недаром им покровительствовала восхитительная фея домашнего очага — чудесный сверчок — в несравненном исполнении тогда еще совсем юной С. В. Гиацинтовой.

{102} Да, все это были очень живые образы, бесконечно правдивые и абсолютно подлинные в своей жизненной достоверности. Суть дела заключалась в том, что актеры *не играли* добрых людей в этом спектакле, а *были* этими добрыми людьми, — по крайней мере пока находились на сцене. Они не изображали человеческую доброту и сердечность, а на самом деле жили этими прекрасными чувствами. В этом, в сущности говоря, и заключался весь секрет. Именно в этом состоял творческий метод Сулержицкого.

И многие теперь уже сильно пожилые люди, вспоминая этот необыкновенный спектакль, испытывают чувство благодарности к его создателям за ту «чистую радость», которую они тогда пережили. Ведь показать со сцены хороших, чистых, честных людей и заразить зрителей добрыми чувствами — дело само по себе прекрасное.

И все же была в этом спектакле и своя слабая сторона.

Помимо перечисленных лиц действовал в нем и представитель «зла» — фабрикант детских игрушек, хозяин Калеба Племмера — мистер Тэкльтон. В великолепном исполнении Вахтангова этот весьма неприятный джентльмен с каркающим голосом и сам был очень похож на лишенную сердца механическую куклу, на отвратительную заводную игрушку. Он являлся прямым противопоставлением всем остальным персонажам пьесы, злым гением этих добрых людей. — «Отчего вы не уничтожите этого сверчка? — говорил Тэкльтон. — Я всегда уничтожал их, я ненавижу их писк».

Но вот спектакль подходит к финалу, и вдруг происходит чудо: кукла на глазах зрителя превращается в человека: в ее груди начинает биться живое, теплое, доброе человеческое сердце. И это превращение в исполнении Вахтангова звучало как нельзя более убедительно, правдиво. В этом проявлялось мастерство выдающегося артиста. Но с точки зрения высшей правды — правды ее величества самой жизни — в этом заключалась и ложь. Это был обман, вредная иллюзия, подобная тем, которыми Калеб Племмер кормил свою слепую дочь. Жизнь рано или поздно непременно разоблачает такого рода иллюзии, и разоблачение это гораздо более мучительно для человека, чем самая жестокая правда. Назначение таких иллюзий — утешать, усыплять людей, примирять их с кошмарами действительности.

{103} Не следует забывать той исторической обстановки, на фоне которой воспринимался тогда «Сверчок». Премьера состоялась 24 ноября 1914 года, то есть спустя четыре месяца после начала первой мировой войны. Война и была тем фоном, на котором звучал этот спектакль.

Н. Эфрос писал по этому поводу: «Вы помните, какие тогда были дни, чем был насыщен воздух? Уж и глазам близоруким и затуманенным… открывалось отчетливо: влечемся мы в некую бездну, в разорение и озверение… Эту смятенность, удрученность… принесли с собой в маленькую залу студии… и те полтораста, которым предстояло быть первыми зрителями диккенсовской сказки… И случилось чудо… Была раскована броня на душе, сняты преграды на путях к ней… “Будьте как братья” — это струилось через все поры спектакля, запечатленного гением нежного, любящего и правдивого сердца… И это сумело заглушить, хоть ненадолго, мысль о человеке, который человеку — волк. Это торжествовало своею высшею, подлинною, давно ведомою, но всегда новою правдою над мнимой истиной о волкоподобия»[[59]](#footnote-60).

Автор приведенных строк не подозревал, что в этих восторженных словах своих он раскрывал не силу спектакля, а разоблачал его слабость.

В самом деле. Тысячи людей умирают на фронтах, гниют в окопах, покрываются язвами и гнойниками от удушливых газов — и все это только потому, что волчья жестокость людей, управляющих судьбами мира, дает им право ради наживы бросать миллионы человеческих жизней в ненасытную пасть империалистической бойни, а в это самое время спектакль обращается к зрительному залу: «Будьте как братья!»

Разумеется, Сулержицкий глубоко искренне стремился создать спектакль, способный воздействовать на жизнь силой добрых чувств и содействовать таким образом ее преобразованию на началах добра и человечности.

Но жизнь в то время была такова, что прекрасные намерения Сулержицкого оборачивались своею противоположностью. Спектакль из средства преобразования действительности превращался в средство примирения с нею, ухода от нее, отходя от всякой борьбы за ее переустройство.

{104} «Как будто одно прикосновение к этому миру, — писал о спектакле один из тогдашних критиков, — уже снимает тяжесть современных раздоров и современных неурядиц. Как будто, действительно, виновных нет, все люди правы».

Вы слышите: виновных нет! Там прожженные прохвосты всех стран, сидя в дипломатических кабинетах, посылают народы на убой, а тут злой сказочный фабрикант растворяется в умилении и добродетельных чувствах — и вот результат: виновных нет!

Не случайна та двойственность, которая звучит в оценке общественного значения «Сверчка» у Алексея Дикого в его хотя и спорной во многом, но все же чудесной, глубоко искренней книге «Повесть о театральной юности».

С одной стороны, Дикий защищает этот спектакль на том основании, что его оптимизм «противостоял шовинистическому угару тех лет», а с другой — вполне трезво оценивает его как попытку «примирить и сгладить, утопить во всеобщем прекраснодушном идеализме действительные противоречия жизни»[[60]](#footnote-61).

Нет, не примирять, не сглаживать, не успокаивать надо было в то время людей, а наоборот, еще больше растревожить их, взволновать, разбудить их совесть и чувство протеста, мобилизовать их на активную борьбу.

Трудно переоценить то влияние, которое оказал «Сверчок» на весь творческий путь Вахтангова, вплоть до того периода, когда он под воздействием революции осуществит коренной пересмотр своих идейных и творческих позиций. Но это случится несколько позже. Пока же он занят поисками такого драматургического материала для своей собственной режиссерской работы, который, так же как и «Сверчок», лежал бы в русле основной темы Студии МХТ, то есть отвечал бы задачам этического театра. Исходя из этих задач, он останавливается на пьесе шведского писателя Бергера «Потоп».

Действие пьесы происходит в американском городе. Во время сильного ливня вода прорвала плотину и затопила город. В небольшом ресторанчике укрылись от угрожающей опасности представители самых различных слоев капиталистического общества, начиная с богатого {105} биржевого дельца и кончая слугой-негром и проституткой.

Пока все было благополучно и люди не чувствовали смертельной опасности, отношения между ними были подчинены общему закону человеческих отношений в капиталистическом обществе: «человек человеку — волк».

«Все — друг другу волки, — пишет Вахтангов в своих режиссерских заметках. — Ни капли сострадания. Ни капли внимания. У всех свои гешефты. Рвут друг у друга. Разрознены. Потонули в деле… Ничего человеческого не осталось. И так не только сегодня, так всегда, всю жизнь».

Но вот людям становится ясно, что они заживо погребены в этом баре. Вода начинает просачиваться во все щели. Гаснет электричество. Перестают работать телеграф и телефон. Они отрезаны от всего мира. Еще немного — вода прорвет все преграды, и все будет кончено. И вот произошло чудо: перед лицом смерти все объединились. То, что их разделяло, перестало существовать. Перед лицом смерти все равны. Биржа, доллары, женитьба на богатой невесте — все стало ненужным и бессмысленным. «Крабы, спруты, морские чудовища, налипшие на человека, отлепились, — пишет Вахтангов. — Человек очистился через любовь к человеку. Умрем вместе. Взявшись за руки. Души открыты»[[61]](#footnote-62). Таков финал второго акта.

Однако с началом третьего акта постепенно выясняется, что тревога была напрасной. Опасность миновала. Потоп кончился. И понемногу возвращаются ушедшие было интересы. Снова — биржа, доллары, женитьба на богатой невесте. Снова все друг другу враги. Снова просыпается в человеке зверь.

Такова концепция этой пьесы. Пьеса, безусловно, правдивая. Она не приукрашивает действительности и не сеет никаких иллюзий. Она говорит: пока существует капиталистический строй и связанная с ним эксплуатация человека человеком, пока существует социальное неравенство, погоня за долларом, биржа, — до тех пор бесполезно мечтать о любви и единении сердец. Объективные условия капиталистического строя таковы, что они убивают всякую возможность торжества «добрых» чувств.

{106} Пьеса Бергера — это не «Сверчок на печи». Ее правдивый, здоровый пессимизм во много раз выше сентиментального оптимизма Диккенса, сеющего утешительные иллюзии и убаюкивающего сознание человека нежной лесенкой своего сверчка.

Но посмотрим, как трактуется «Потоп» в Студии Художественного театра, в какую сторону направляет Вахтангова его учитель. «Все милые и сердечные, — говорит Сулержицкий о героях “Потопа”, — у всех есть прекрасные возможности быть добрыми, а заели их улица, доллары и биржа. Откройте их доброе сердце, 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”»[[62]](#footnote-63).

Только ради этого!? Только ради того, чтобы открылось сердце зрителя «добрым» чувствам?.. Улица, биржа, золото, то есть капитализм, пусть себе существуют?! Пусть человек, пришедший в театр, переживет на один час упоение новых открывшихся ему чувств, чтобы потом, подобно героям «Потопа», снова вернуться к «улице, бирже и золоту»? Нет, совсем не ради того только, чтобы открыть сердца зрителей чувствам любви и прощения, нужно было ставить этот спектакль, а ради того, чтобы разбудить в их сердцах ненависть и жажду борьбы, — вот была бы задача, достойная высокого и правдивого, нужного в то время искусства!

Несомненно, творческая мысль Вахтангова тяготела к этой задаче. А. Д. Дикий в какой-то степени прав, утверждая, что в этом спектакле «столкнулось два начала, две воли — Сулержицкого и Вахтангова».

«Сулержицкий, — пишет Дикий, — ценил в “Потопе” главным образом второй акт… 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»[[63]](#footnote-64).

«Вахтангов, — утверждает Дикий, — смотрел на дело {107} иначе. Он великолепно Чувствовал авторскую иронию в адрес “христианнейшего” второго акта и ею стремился насытить спектакль»[[64]](#footnote-65).

Так ли это? До известной степени, может быть, и так. Но едва ли это разногласие между учеником и учителем было в то время глубоким и до конца осознавалось Вахтанговым.

Хотя в нем и жило с юношеских лет острое чувство протеста против социальной несправедливости и хотя многие его предреволюционные работы были своеобразным выражением этого протеста, однако в тот период, о котором идет речь, протест этот носил скорее пассивный, чем активный характер. В работах Вахтангова того времени мы не слышим призыва к борьбе. Истинный источник зла остается пока нераскрытым. Лишь только попадет Вахтангов на правильную дорогу, как тотчас же — под воздействием ли господствующих идей того времени, под влиянием ли учителя своего Л. А. Сулержицкого, а может быть, и под влиянием настроении своих собственных учеников — снова собьется с верного пути. Так господствующий класс подчиняет временами сознание «свободного» художника своим классовым нуждам.

А. Дикий утверждает, что поставленный Вахтанговым спектакль тяготел к выводу: «старый мир безнадежно болен, он годится только на слом». Но дело в том, что этот вывод заложен в самой пьесе — нельзя, не исказив пьесу, не привести к этому выводу и самый спектакль. Различие в идейных трактовках здесь может касаться только частностей, оттенков, нюансов, основная же мысль пьесы настолько отчетливо дана автором, что театр может и не заботиться о ее выявлении, она так или иначе все равно прозвучит.

В этой связи вспоминаются мне два различных оттенка в толковании финальных сцен в роли биржевого дельца Фрэзера двумя исполнителями этой роли.

Помимо основного ее исполнителя — Михаила Чехова эту роль играл также и сам Вахтангов. Оба играли превосходно, у каждого из них были свои особенные достоинства: у Чехова — импровизационность и легкость, у Вахтангова — глубина чувств и отточенность рисунка. Игру обоих украшал великолепный юмор. Предпочесть кого-либо одного из них было нелегко. Но в трактовке {108} финала роли была между ними существенная разница: Чехов играл третий акт (после того как тревога оказывалась ложной) так, как будто бы события второго акта не оставили в душе Фрэзера решительно никакого следа. Скорей, наоборот: он даже с еще большей активностью, с какой-то, я бы сказал, яростью набрасывался на свои прежние дела и восстанавливал свои прежние враждебные отношения с людьми, которые снова становились для него только конкурентами в этой волчьей грызне за доллары; от любви, сердечности и умиления второго акта не оставалось и следа.

Вахтангов эту жестокую, прямолинейную трактовку называл «циничной». Его Фрэзер в последнем акте был не таким: он был задумчивым, ироничным, скорбным; он с большим трудом расставался с иллюзиями добра и человечности, с пережитой радостью единения и любви; чувствовалось, что проведенная в баре ночь оставила глубокий след в его душе, что не скоро изживется печаль, которую он уносил с собой, покидая сцену.

Обе трактовки, вероятно, имеют право на существование. Но хотя вахтанговское толкование и выглядело добрей, человечней и поэтому могло казаться более обаятельным, все же возникает вопрос: не точнее ли, не правдивей ли с точки зрения суровой и жестокой социальной правды жизни «циничная» трактовка Михаила Чехова?

Во всяком случае, толкование Вахтангова ближе к этическим взглядам Сулержицкого с его верой в добрые начала, живущие в душе каждого человека, чем интерпретация Чехова.

Нет, не было еще тогда, мне кажется, сколько-нибудь существенных расхождений между Вахтанговым и Сулержицким. Если у Вахтангова и появлялись иногда сомнения в идейной правоте учителя, то эти сомнения носили пока характер, скорее, бессознательный, — даже самому себе Вахтангов вряд ли отдавал в них сколько-нибудь ясный отчет.

Но в коллективе Студии МХТ уже и тогда были люди, которые вполне сознательно заявляли о своих сомнениях. И Вахтангов противостоял этим людям, боролся с ними. И это было его заслугой, ибо наступление на идейно-художественные принципы этического театра велось тогда отнюдь не с прогрессивных позиций, а с платформы упадочного, модернистского искусства того времени, порой даже с позиций самого вульгарного и циничного {109} нигилизма. Вахтангов сопротивлялся этому наступлению как только мог.

Борьба эта отразилась, между прочим, и в той полемике — полушутливой по форме, но очень серьезной по существу, — которую Вахтангов вел с одним из своих товарищей по Студии МХТ — А. А. Гейротом.

А. А. Гейрот сомневался в правильности того пути, по которому шла в то время студия. Свои сомнения он опубликовал в студийном журнале, предназначенном для записи замечаний и предложений студийцев. Будучи не удовлетворен идейными масштабами студийного репертуара, он призывал в своей записи к созданию искусства, которое способно было бы «отразить великую эпоху».

Вахтангов выступил на страницах той же тетради с возражениями Гейроту. В своей записи он энергично отстаивал идейно-творческие позиции студии, стараясь свою довольно-таки суровую отповедь смягчить по возможности незлобивым юмором.

Странно, что такой добросовестный исследователь, как Н. Зограф, именно на основании этой записи Вахтангова счел возможным утверждать, что Вахтангов будто бы «осуждал» студию за постановку пьес, «возбуждающих добрые чувства и примиряющих с кошмарной жизнью эпохи»[[65]](#footnote-66). На самом деле эта запись как раз говорит об обратном, то есть о том, что именно в постановке такого рода пьес Вахтангов видел в то время основную задачу студии, ее общественное назначение, ее идейно-художественную миссию.

Чтобы читатель имел возможность сам в этом удостовериться, приводим вахтанговскую запись целиком.

«15 августа 1915 г.

Саша Гейрот!

Во-первых, блудный сын, 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?

{110} 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 души 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 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*».

Очевидно, Н. Зографа и некоторых других критиков ввел в заблуждение иронический тон приведенной записи. Но разве не ясно, что предметом вахтанговской иронии {111} в данном случае никак не являлось искусство, «идущее навстречу измученной душе человека»? К нему Вахтангов сохранял в то время не только положительное, но, я сказал бы, даже благоговейное отношение, и всякая ирония по адресу этого искусства показалась бы Вахтангову в то время недопустимым кощунством.

«Милые мальчики и девушки… хорошо чувствовали потребность души человека своей эпохи» — эта фраза совершенно точно выражает глубочайшее убеждение Вахтангова.

Подлинной мишенью вахтанговской иронии был, разумеется, А. А. Гейрот, с его наивным стремлением «отражать эпоху». Себя же самого Вахтангов в то время (то есть в 1915 году) совершенно серьезно и вполне искренне относил к числу самых «правоверных студийцев». Нужен был еще целый год, чтобы «символ веры», внушенный ему Сулержицким, начал колебаться в его сознании. Но и тогда он ни за что не смог бы говорить о нем в ироническом тоне. А в тот период, о котором идет речь, он активно противостоял всяким попыткам развенчать этический идеал как идейную основу студии и подорвать вместе с ним веру в непререкаемость принципов «театра переживаний» — в систему К. С. Станиславского, — то и другое для Вахтангова было теснейшими узами связано друг с другом и стояло совершенно незыблемо.

Характерно при этом, что и те, кто подвергал сомнению идейно-творческие позиции Л. А. Сулержицкого, тоже тесно связывали идеалы этического театра с принципами школы «переживания»: теряя веру в эти идеалы, они одновременно изменяли и системе Станиславского, переходя в лагерь сторонников чистого «представления», принципы которого господствовали тогда в театрах «левого» направления.

Недаром А. А. Гейрот хотел из Студии МХТ перейти в Камерный театр, а один из видных учеников Вахтанговской студии Б. И. Вершилов — к Ф. Ф. Комиссаржевскому[[66]](#footnote-67).

{112} Н. Зограф видит еще одно доказательство внутреннего конфликта между новаторскими устремлениями Вахтангова и требованиями руководителей студии в той записи в его дневнике, где он с горечью говорит о вмешательстве учителей в его работу над «Потопом»[[67]](#footnote-68).

«Пришли, грубо влезли в пьесу, нечутко затоптали мое, хозяйничали, не справляясь у меня, кроили и рубили топором. И равнодушен я к “Потопу”», — так написал Вахтангов в своем дневнике.

Что означает эта запись? В каком направлении Станиславский изменил спектакль? Что именно отстаивал Вахтангов?

Один из участников этой работы, большой друг и соратник Вахтангова Б. М. Сушкевич[[68]](#footnote-69), свидетельствует как раз об обратном тому, что утверждает Н. Зограф. Он пишет, что Станиславский «сделал спектакль остротеатральным», а Вахтангов протестовал против этого, считая, что «Станиславский изменил Станиславскому». Сушкевич утверждает, что «Вахтангов был в то время гораздо более ортодоксальным “систематистом”, чем сам Станиславский»[[69]](#footnote-70).

И у нас, мне кажется, нет оснований не верить Сушкевичу, хотя его свидетельство и не сразу укладывается в сознании. Первоначально возникает некоторое недоумение: как, Станиславский сделал спектакль остротеатральным, а Вахтангов протестовал?! Тот самый Вахтангов, которого все привыкли считать таким необыкновенным мастером остротеатральной формы! И вдруг он становится на защиту жизненной правды «переживаний», и против кого? Против самого Станиславского!!! Парадоксально!

Но что делать! Жизнь полна подобных парадоксов. Она развивается противоречиво и упорно не хочет укладываться в заранее приготовленные для нее схемы. Нравится это нам или не нравится, но, очевидно, прав все-таки Сушкевич. И, по-видимому, вмешательство Станиславского пошло на пользу и спектаклю и самому Вахтангову.

Да если как следует поразмыслить, то в этом и нет, собственно говоря, ничего удивительного. Станиславский {113} и Вахтангов не антиподы. Им обоим было свойственно и глубокое чувство правды и острое чувство формы. Эти две важнейшие творческие способности артиста у обоих находились в неразрывном единстве и составляв ли одно целое. Каждый из них делал акцент то на одной, то на другой стороне творческого процесса, выдвигая иногда на первый план правду актерских переживаний, иногда — форму их выявления. Вахтангов в течение последних двух лет своей жизни сконцентрировал свое внимание на законах сценической выразительности и, добившись в этой области огромных результатов, приобрел славу выдающегося мастера сценической формы. Станиславский же до конца своих дней видел свое особое назначение в утверждении глубочайшей правды подлинных переживаний на сцене, но это нисколько не мешало ему в целом ряде ролей и постановок с огромной стихийной силой выявлять присущее ему чувство формы.

В дальнейшем мы рассмотрим этот вопрос более подробно. Пока же мне хочется установить только одно, а именно, что в рассматриваемый период, то есть 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.

Как бы то ни было, спектакль в результате взаимодействия и борьбы всех сил, участвовавших в его создании, получился изумительный: необыкновенно гармоничный, {114} графически точный по режиссерскому рисунку, кристально ясный по мысли, цельный по форме и необыкновенно правдивый по исполнению. И в нем в полный голос прозвучала сверх-сверхзадача всего вахтанговского творчества, его страстная мечта о возвращении к человеческим отношениям среди людей, о возвращении человека к себе или, как выражается К. Маркс, «к человеческому человеку».

Недаром этот спектакль произвел столь сильное впечатление на В. И. Ленина. «Ходили мы несколько раз в Художественный театр, — вспоминает Н. К. Крупская, — раз ходили смотреть “Потоп”. Ильичу ужасно понравилось. Захотел идти на другой же день опять в театр».

Успех спектакля был огромным. В течение нескольких лет он не сходил с афиши.

## Мансуровский монастырь

Активно участвуя в жизни Студии МХТ, работая над ролью Тэкльтона в «Сверчке на печи» и над постановкой «Потопа», Вахтангов не забывал и своих «студентов».

После своего блестящего провала Студенческая студия в течение всего лета 1914 года была озабочена поисками постоянного помещения. Наконец, уже поздней осенью, она обосновалась на втором этаже небольшого двухэтажного домика в Мансуровском переулке на Остоженке (ныне Метростроевская). Отсюда появилось и бытовое, неофициальное название студии — Мансуровская.

В части снятой квартиры было устроено общежитие для студийцев — с них студия взимала квартирную плату с таким расчетом, чтобы окупить все помещение, — в другой же половине были оборудованы крохотная сцена и маленький зрительный зал на тридцать пять человек. Сцену одели в сохранившуюся от «Усадьбы Ланиных» серо-зеленую «дерюжку», из нее же сделали занавес и ею же обтянули портальную арку. Приобрели самые дешевые венские стулья, сколотили скамьи и столы, покрыли их простой морилкой, а стены до половины затянули дешевой парусиной и эту незатейливую панель окантовали мореными деревянными рейками — получилось просто, строго и уютно.

{115} Все это было, разумеется, не сразу, а постепенно, по мере накопления для этого денежных средств. Руководил всеми работами по оборудованию помещения один из самых активных членов студии — Юрий Валентинович Серов, сын выдающегося русского художника.

Юра Серов был не только одним из наиболее одаренных в актерском отношении воспитанников студии, но, кроме того, мастером на все руки: он превосходно владел пилой, молотком, рубанком и другими инструментами. Этим он обязан был своему отцу, который полагал, что физический труд должен занимать почетное место в воспитании его детей. И на антресолях небольшого особняка, где жила семья художника, рядом с детской помещалась и небольшая мастерская с верстаком и всевозможными инструментами.

Любо было смотреть, когда Юра Серов, этот небольшой, коренастый, хорошо упитанный и ладно сложенный юноша, сбрасывал с себя щегольскую черную визитку и, засучив рукава белоснежной рубашки, уверенно брал в руки какой-нибудь инструмент и принимался им ловко орудовать.

Вахтангов присвоил Серову титул «заведующего сценой», и Юра своей деятельностью полностью оправдывал это свое звание. Занавес у него всегда ходил легко и бесшумно. Сцена была оборудована всем необходимым и содержалась в образцовом порядке.

Нужно сказать, что и все помещение Мансуровской студии сверкало идеальной чистотой и удивляло новичков царящим в нем строжайшим порядком. Достигалось это трудовой деятельностью всего коллектива. Все делали сами: подметали, чистили, мыли… И страшен был гнев Вахтангова, если он вдруг обнаруживал какой-нибудь беспорядок.

Вспоминается мне, например, такой случай: Вахтангов читал лекцию — и вдруг внезапно остановился на полуслове: его взгляд упал на висячую лампу. Проследив за его взглядом, мы увидели — в резервуаре абажура полно всякого мусора: пыли, мертвых мух, бабочек и прочей твари… Мы замерли: что-то будет? Вахтангов встал. «Пока в студии не будет идеальной чистоты, — заявил он, — я к вам не приду». И вышел.

Начался аврал. На другой день к Вахтангову отправилась делегация с заявлением, что все приведено в порядок. Придя в студию, он придирчиво все осмотрел и, {116} усевшись за свои столик, продолжал прерванную лекцию как ни в чем не бывало.

Когда в дальнейшем в студии стали даваться ученические спектакли, так называемые «исполнительные вечера», то по требованию Вахтангова все помещение перед спектаклем опрыскивалось сосновой водой, чтобы зрителям дышалось легко и приятно. Зрителей приветливо встречали особые дежурные, раздевали, усаживали, беседовали с ними, создавая в зрительном зале ту дружескую атмосферу, которая не могла не содействовать творческому раскрытию молодых артистов.

Что же представляла собой Мансуровская студия тех лет?

В одной из своих бесед с учениками Вахтангов сказал: «Чтобы театр был чистым, чтобы он стал храмом, — нам, может быть, нужно стать чем-то похожим на секту. Пока театр действует только как зрелище, тогда как он должен служить человеку как помощь в больших вопросах жизни».

В этих словах, мне кажется, и коренится суть того увлечения, которое связывало Вахтангова с этой группой молодых энтузиастов.

Вряд ли он хотел противопоставить свою студию тому, что делали его учителя. Ничего принципиально иного по сравнению с тем, что делалось в Студии МХТ, он делать не собирался.

Однако и рабски копировать работу своих учителей ему тоже едва ли хотелось. Тем более что копия могла быть только очень бледной. Коллектив Студенческой студии по степени одаренности своих членов ни в какое сравнение не мог идти с коллективом Студии МХТ. О художественном соревновании между ними и речи быть не могло. Так в чем же дело? Зачем же нужна была Вахтангову Мансуровская студия? Ведь гонорара, который он получал у студентов, ему едва хватало на извозчиков, чтобы ездить на уроки!

Но если и не было у Вахтангова принципиальных расхождений с его учителями — наоборот, он фанатически был предан в то время их идеям, — то это не значит, что в их деятельности Вахтангов не находил никакого материала для критики. Нет, он их критиковал. Но предметом его критики были не принципы, не идеалы, а недостаточная, с его точки зрения, последовательность в проведении этих идеалов в жизнь. Он не хотел признавать {117} в то время никаких компромиссов. Поэтому, приходя к студентам, он проверял свою собственную способность до конца последовательно и строго, при этом совершенно самостоятельно, проводить в жизнь то, чему он научился у своих учителей. Он где-то в глубине души надеялся, что, может быть, ему удастся сделать то, что делали его учителя, лучше, точнее, строже. Он тренировал в этом свои способности, непрерывно экзаменовал самого себя и готовился таким образом к чему-то очень большому и важному. Вот для чего, мне кажется, ему нужны были студенты.

10 октября 1914 года (23 октября н. ст.) Вахтангов прочитал в Мансуровской студии свою первую лекцию по системе Станиславского, положив этим начало систематическим учебным занятиям. С этого дня Студенческая студия из самодеятельного кружка превращается в театральную школу. Вот почему день этот считается днем основания того учебного заведения, которое ныне носит название Театрального училища имени Б. В. Щукина при Государственном академическом театре имени Евг. Вахтангова.

Начав в этот день свое существование, образовавшийся таким образом учебно-творческий организм, видоизменяясь в своих формах, вырастая и развиваясь, меняя время от времени свое название, просуществовал непрерывно вплоть до сегодняшнего дня. Это дало право Театральному училищу имени Б. В. Щукина 23 октября 1964 года торжественно отметить свой 50‑летний юбилей.

В первой же своей лекции Вахтангов подчеркнул, что задача системы Станиславского совсем не в том, чтобы «научить играть» (такую задачу и выполнить невозможно), а в том, чтобы вызвать в актере или ученике творческий процесс, разбудить его органическую природу для творчества. Для этого нужно расчистить дорогу, убрав с нее всякий хлам и мусор, и таким образом освободить плененную штампами и предрассудками творческую индивидуальность артиста. Двигаться же по этой дороге, то есть творить, артист должен сам, в меру отпущенного ему природой дарования.

И Вахтангов не устает изучать законы творчества, стремясь с помощью изученного, познанного овладеть тем, что еще не известно, овладеть «тайной» творчества, чтобы, заманив ее в свои сети, заставить служить своим сознательно поставленным целям.

{118} И никто не умел в те годы осуществлять задачу раскрытия творческих возможностей ученика с такими удивительными результатами, каких достигал Вахтангов. И никто не умел преподавать систему с такой ясностью мысли, с такой простотой и точностью изложения и формулировок, как это удавалось Вахтангову.

Все туманное и неопределенное в суждениях об искусстве было органически враждебно Вахтангову и вызывало в нем чувство протеста. Он любил все додумать до самого конца, «допонять», «доуяснить», чтобы заключить потом в точные, простые и ясные формулы. Этим его преподавание существенно отличалось от преподавания многих педагогов того же творческого направления.

Не удивительно, что сам Станиславский считал Вахтангова лучшим преподавателем своей системы. Весной 1915 года он подарил Вахтангову свой портрет со следующей надписью:

«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».

Мы уже отмечали, что в процессе формирования системы как сам Станиславский, так и его последователи сталкивались с серьезными противоречиями. Честь преодоления многих из них принадлежит Вахтангову.

Возьмем в качестве примера противоречие между сценическим вниманием актера и его творческим отношением к объекту этого внимания.

Актер, находясь на сцене, смотрит в бутафорское окно и должен говорить текст, выражающий восхищение пейзажем, который он якобы видит в окне. Но ведь на самом деле никакого пейзажа за окном нет. Реально актер видит только закулисный хлам и стоящего у занавеса рабочего. И вот возникает вопрос: что же все-таки должен *видеть* актер — великолепный пейзаж или то, что есть на самом деле, то есть неприглядное зрелище закулисной части сцены? Что должно быть объектом его внимания? Другой пример: актер играет Ромео. Но актриса, которой {119} поручена роль Джульетты, ему совсем как женщина не нравится. Любоваться ею он не может. Значит, не может и любить. Но он — Ромео и обязан любить свою партнершу. Что же он должен *видеть*, находясь на сцене: реально находящуюся перед ним непривлекательную для него актрису или какую-нибудь красавицу, которую способно создать его воображение? Или, может быть, даже реально существующую девушку, которая в жизни является предметом нежных чувств данного актера? Как ему быть в данном случае? Подобные вопросы актеры задают сплошь и рядом.

И многие педагоги путаются в своих ответах. До сих пор есть такие, которые предлагают актерам видеть не то, что есть на самом деле, а то, что создает их творческое воображение. То есть в первом случае — очаровательный пейзаж, а во втором — очаровательную девушку. Ученику или актеру предлагается встать на путь болезненных галлюцинаций.

Вахтангов дал на этот счет точную формулу: *воспринимаю (вижу, слышу, обоняю и т. д.) все таким, каким оно дано, отношусь ко всему так, как задано*.

Значение этой формулы трудно переоценить. Она совершенно отчетливо и точно выражает диалектику актерского творчества, основой которого является диалектическое единство противоположностей: актера-творца и актера-образа. Актер видит то, что дано, образ относится так, как задано. Воспринимая все таким, как оно есть, актер, опираясь на свой жизненный опыт, силой своей фантазии *превращает* все, что ему дано, в нечто совсем иное.

Актер — это такой человек, который к чему угодно может отнестись как к чему угодно. Или: актер — это такой волшебник, который что угодно может превратить во что угодно. Превращая объект в нечто иное для самого себя, он в это же превращает его и для зрителя. Ибо зритель верит во все, во что верит актер.

Смысл своей формулы сам Вахтангов разъясняет следующим образом:

«Глаза актера, когда он находится на сцене, должны видеть все: лампочки, софиты, грим партнера и т. п. — все, как оно есть на самом деле (то же относится и к слуху). Видеть вместо нарисованного леса настоящие деревья нельзя, — это галлюцинация. Живой зрачок здорового глаза должен нести актеру всю настоящую обстановку кулис и сцены. Но относиться ко всей этой обстановке {120} актер должен не так, как эта обстановка сама по себе требует, а так, как это требуется по пьесе»[[70]](#footnote-71).

В самом деле: если актер, вместо того чтобы видеть то, что есть, начнет «воображать» то, чего нет, всякая иллюзия для зрителя исчезнет и он перестанет верить в правду вымысла. Ведь выражение лица у человека, воображающего нечто, существенно отличается от выражения лица человека, воспринимающего реальный объект. Чтобы вообразить что-либо, лучше всего закрыть глаза и ни на что не смотреть.

Чтобы зритель поверил в любовь находящегося на сцене Ромео к находящейся на сцене Джульетте, актер, играющий Ромео, должен прежде всего воспринимать, видеть свою реально находящуюся партнершу такой, какая она есть: ее лицо, ее волосы, ее костюм, но ко всему этому комплексу реальных зрительных впечатлений он должен уметь отнестись так, как он в жизни относится к любимой девушке. Только в этом случае зритель поверит в его любовь к Джульетте.

Если же он на месте малопривлекательной партнерши станет «воображать» какую-то другую особу, то зритель тотчас же поймет, что, уж во всяком случае, партнершу-то свою (то есть Джульетту) он совсем не любит, и сценическая иллюзия будет разрушена в самом корне.

Еще один пример. Педагог бросил перед учеником на пол кусок веревки и сказал: это не веревка, а змея. Спрашивается: что должны видеть глаза ученика? Веревку! Непременно веревку! Но отнестись к этой веревке и вести себя по отношению к ней он должен так, как если бы это была не веревка, а змея. «Если бы»! В этом магическом «если бы» Станиславского — вся суть актерского творчества!

Если голодный человек закроет глаза и «вообразит» какое-нибудь вкусное блюдо, его рот наполнится слюной. Но в этом не будет никакой особенной заслуги. Таким «воображением» обладает каждый человек. Для этого не нужно быть актером. А вот если он, будучи совершенно сытым, взглянет на бутафорское кушанье (вблизи ведь совершенно ясно видно, что оно ненастоящее), при этом почувствует аппетит и у него потекут слюнки от предвкушения вкусного обеда, — тогда другое дело, тогда он действительно настоящий актер.

{121} Можно привести еще целый ряд формул, определений и афоризмов Вахтангова, которые по сей день служат верой и правдой его ученикам и последователям в их педагогической, режиссерской и актерской практике.

Например: «*сегодняшняя репетиция — не ради нее самой, а ради завтрашней*».

Сколько раз этот вахтанговский афоризм помогал мне снимать смущение и творческий зажим у молодых актеров и учеников.

Ведь им, бедным, всегда кажется, что если они немедленно не выполнят то, чего хочет от них режиссер, они проявят свою полную бездарность. И они мучаются, сгорают от стыда, торопятся, нервничают, стараются… Но как раз именно поэтому у них и не выходит то, чего они так от себя добиваются. А стоит сказать им: не волнуйтесь, голубчик, это не беда, что у вас *сегодня* не выходит, — вы работайте, добивайтесь, играйте, и увидите — завтра непременно получится! — молодой артист успокаивается, а как только он успокоится, у него начинает получаться, и даже иногда сегодня, а не завтра. А если не получается ни сегодня, ни завтра, то и это не беда: получится послезавтра. Иногда требуется время, чтобы результат труда, переварившись в подсознании артиста между репетициями, вспыхнул вдруг яркой вспышкой в виде неожиданной для самого артиста творческой находки. Никто заранее не может определить день и час, когда это произойдет. «Но важно верить, что рано или поздно это непременно случится, — говорил Вахтангов, — только для этого нужно терпеливо и настойчиво работать, трудиться, упорно добиваться и искать».

Еще один вахтанговский афоризм: «*Каждую ближайшую мысль нужно говорить на сцене не ради нее самой, а ради главной мысли куска*».

Или: «*Всеми фразами куска говорите одну мысль — главную*!» И я видел, как на моих глазах молодые люди, следуя этому требованию, превращались из учеников в актеров.

До сих пор вахтанговцы — режиссеры, педагоги и актеры — при анализе любой роли пользуются учением Станиславского о действенной сценической задаче, которая в соответствии с вахтанговской интерпретацией, состоит из трех элементов: 1) действия (*что* я делаю), 2) цели или хотения (*для чего* я делаю) и 3) образа выполнения или «приспособления» (*как* я делаю).

{122} Ответы на эти вопросы должны быть краткими, ясными и точными.

И, наконец, последний пример: вахтанговская формула всего из двух слов: «*Мне нужно*». Эта формула выражает такое внутреннее самочувствие актера на сцене, при котором он о каждом шаге своего сценического поведения, о каждом своем слове или движении может сказать: *мне нужно* сделать это движение, *мне нужно* сказать эти слова.

Вахтангов при этом разъяснял, что формула «мне нужно» живет двумя смыслами, которые, дополняя друг друга и взаимодействуя, образуют третий смысл, в котором содержится вся полнота предъявляемых к актеру требований. Все зависит от того, на каком слове сделать ударение. Можно сказать так: «Мне *нужно*!» (ударение на слове «нужно»). Или: «*Мне* нужно!» (ударение на слове «мне»). И наконец: «*Мне нужно*!» (ударение и на том и на другом слове).

Что означает первый вариант: «мне *нужно*»?

Он означает, что актер осознал (понял и почувствовал) необходимость определенных действий, слов или поступков для данного действующего лица.

В этом случае актер говорит о своем герое пока еще не в первом лице, а только в третьем: он хочет, он говорит, он делает, ему нужно.

Но этого мало. Актер должен почувствовать необходимость заданных ему слов, действий и поступков не только для действующего лица пьесы, но также и для самого себя в качестве этого лица. Он должен внутренне отождествить себя с этим лицом. «*Мне* нужно!» — это значит, что нужно *моим* нервам, *моей* крови, *моему* телу, *моей* душе — словом, всему моему существу. В этом случае актер получает право говорить о своем герое уже не в третьем, а в первом лице: я хочу, я говорю, я делаю, мне нужно.

Для этого все мотивировки, все внутренние оправдания слов и поступков героя должны иметь две стороны: объективную, связанную с тем, что дано в самой пьесе, и субъективно-актерскую, куда входит то, что актер привносит в роль от себя.

Вспоминается мне один эпизод из моей личной творческой биографии, относящийся к ученическому периоду моей актерской деятельности. Это происходило еще в Мансуровской студии.

{123} Я выбрал для самостоятельной учебной работы сцену «Чичиков — Коробочка» из «Мертвых душ» Гоголя.

После небольшого периода самостоятельных репетиций мы с партнершей решили показать нашу работу Евгению Богратионовичу.

Подвергая подробной критике наше исполнение, Вахтангов, обращаясь ко мне, сказал:

— У вас, Борис Евгеньевич, ненастоящий темперамент. Беда в том, что вам не нужны мертвые души. Вы волнуетесь, горячитесь, а я вам не верю. Это волнение не от сущности, это типичный дежурный актерский темперамент, периферийное нервное возбуждение, не имеющее ничего общего с настоящим переживанием.

— А что же делать, Евгений Богратионович? Как же добиться настоящего переживания?

— Сначала скажите, зачем вам, собственно, нужны мертвые души?

— Как зачем? Чтобы совершить задуманную аферу.

— Это нужно Чичикову. А *вам* зачем?

— Мне они, разумеется, не нужны. Но ведь я играю Чичикова!

— Вот в том-то и беда, что вы «играете»! А нужно *стать* Чичиковым. А для этого необходимо, чтобы желания и мечты Чичикова сделались *вашими* желаниями и мечтами. Для чего Чичикову нужна его афера с мертвыми душами?

— Чтобы разбогатеть.

— А для чего ему богатство? Ведь те, кто мечтает о богатстве, мечтают о разном, каждый о своем. Создайте в своем воображении такую мечту, которая была бы характерной для Чичикова и в то же время была увлекательной также и для вас, для Захавы. Если вы это сделаете, вам мертвые души станут необходимы: ведь они — средство достижения вашей мечты! — и тогда сам собою проснется ваш настоящий, живой темперамент.

— Понимаю, Евгений Богратионович! — воскликнул я и принялся мечтать.

Я понял, что разные актеры должны по-разному создать в своем воображении чичиковскую мечту. Один может вообразить себя в большой, отлично обставленной гостиной среди своего многочисленного семейства (ведь Чичиков, по авторитетному свидетельству Гоголя, мечтал о потомстве); другой вообразит себя в обществе необыкновенной красавицы жены и будет в своем воображении {124} упиваться ее ласками; третий устроит великолепный бал в своем дворце на берегу Невы и с радушием хлебосольного хозяина будет принимать гостей; четвертый примется энергично хозяйничать у себя в поместье, и т. д. и т. п. Для Чичикова в той или иной мере годятся, вероятно, все эти мечты, ибо каждая из них характеризует ту или иную грань его личности.

Но все эти мечты меня лично не кормили. Ни одна из них не способна была взволновать мою кровь, возбудить темперамент и вызвать желание действовать. Нужно было, чтобы в созданной мною чичиковской мечте был хотя бы крохотный кусочек *меня самого*, чтобы в ней каким-то образом отразились мои собственные пристрастия, мои личные влечения и вкусы.

Рассуждая таким образом, я вдруг представил себе: я, Чичиков, сидя в великолепном экипаже, в который запряжена пара чудесных вороных рысаков, мчусь по Невскому проспекту; на моем кучере синяя поддевка с красным кушаком, на голове шапка с пером, а на запятках сидит негр; прохожие на тротуарах останавливаются и с почтительным восхищением восклицают: «Чичиков едет! Чичиков едет!..»

Почему-то эта картина, ярко возникнув в моем воображении, необычайно меня увлекла. Не потому ли, что перед этим летние каникулы мне довелось провести в помещичьей усадьбе, где были великолепные лошади, — мне особенно нравилась тройка вороных жеребцов, злых, норовистых красавцев… Немалое количество времени я проводил на конюшне, любуясь этими прекрасными животными. И, может быть, то, что они вошли в структуру возникшего в моем воображении видения, сделало мою мечту такой живой для меня и увлекательной.

В результате на последующих репетициях я, сталкиваясь с сопротивлением Коробочки, не желавшей уступить мне свои мертвые души, чувствовал, что увлекательная возможность реализовать эту мечту ускользает от меня, и во мне поднималось чувство искреннего раздражения, а потом даже и гневного бешенства по адресу этой тупой старухи.

На следующем показе Вахтангов сказал мне: «Теперь другое дело. Теперь это не темперамент “вообще”, а “волнение от сущности”». И я на всю жизнь понял смысл формулы: «*Мне нужно*».

Я понял, что, когда актер мечтает о чем-либо от лица {125} своего героя, необходимо, чтобы в этих мечтах непременно была точка соприкосновения личности образа с личностью самого артиста. Поэтому актер не всегда и расскажет кому-нибудь об этих своих мечтах: иной раз он постесняется выставить напоказ эту глубоко запрятанную, интимную сторону своей работы над ролью. Но ведь это и не требуется, — важно, чтобы эти мечты питали собой творческую веру самого артиста и сращивали его с образом. Тогда в дальнейшем процессе вынашивания образа эта тоненькая ниточка интимной связи между актером и его ролью будет той пуповиной, через которую зародыш будущего образа станет питаться плодами творческой фантазии артиста.

Важное значение в процессе дальнейшего развития системы приобрел также и упомянутый выше вахтанговский термин: «волнение от сущности». Но это относится к несколько более позднему периоду, и речь об этом впереди.

Однако и приведенных примеров достаточно, чтобы показать, с какой глубиной, с какой ясностью мысли и проникновением в сущность учения Станиславского Вахтангов применял, уточнял и развивал его гениальную систему.

Так постепенно сложился тот особый, *вахтанговский* вариант системы Станиславского, который до сих пор оплодотворяет творческую и педагогическую практику многих деятелей советского театра.

Возвращаясь к Мансуровской студии, нельзя не упомянуть о том, что в ее стенах очень скоро после начала занятий стали появляться кроме самого Вахтангова и другие педагоги. Была приглашена артистка Художественного театра Е. П. Муратова. Вахтангов привлек к преподавательской работе в Мансуровской студии также и многих своих товарищей по Студии МХТ.

В разные периоды существования Вахтанговской студии в ее работе в качестве педагогов принимали участие такие артисты Студии МХТ, как И. В. Лазарев, М. А. Чехов, А. И. Чебан, В. В. Соловьева, С. В. Гиацинтова, А. Д. Попов, А. Д. Дикий, О. И. Пыжова, С. Г. Бирман, и другие.

Вскоре после того как студия обосновалась в Мансуровском переулке, Борис Зайцев принес Вахтангову свою новую пьесу «Пощада». Вахтангов поручил постановку этой пьесы артисту Студии МХТ И. В. Лазареву. Центральную роль должен был играть сам Лазарев. Но когда показали {126} Вахтангову первый акт, он, хотя и похвалил работу исполнителей и режиссера, но самую пьесу подверг такой беспощадной критике, что у всех участников пропала всякая охота продолжать работу.

Нужно сказать, что учебные занятия по системе — лекции, упражнения, отрывки — составляли только одну сторону жизни коллектива Мансуровской студии.

Вторая ее сторона, тесно связанная и переплетающаяся с первой, — это идейно-этическое, нравственное воспитание.

Не много найдется учителей театра, которые обладали бы такой способностью, как Вахтангов, завоевывать сердца и умы своих учеников, подвергая их самой коренной переработке. Не было в душе учеников Вахтангова такого интимного уголка, который оставался бы незатронутым его духовным влиянием. Перерабатывался весь склад человеческой личности каждого: менялись взгляды учеников, их отношения с другими людьми, их мысли и чувства, манеры и привычки, менялся их человеческий характер. Дрянная человеческая личность и хороший актер были для Вахтангова понятиями несовместимыми. Он считал, что в актере не может быть ничего, о чем можно было бы сказать: это не имеет отношения к театру. К театру в актере имеет отношение решительно все. Поэтому Вахтангов и учил своих учеников «всему». За это они и сохранили в своих сердцах величайшую к нему благодарность на всю свою жизнь.

Разумеется, от той тоски одиночества, которая так мучила меня в течение первых месяцев моей студенческой жизни, теперь, с момента вступления моего в коллектив студии, не осталось и следа. Это в особенности относится к мансуровскому периоду.

Стоит только мне закрыть глаза, как в воображении живо возникают картины моей счастливой юности.

Да, она была счастливой! Очень счастливой! И этим обязан я в первую очередь Евгению Богратионовичу Вахтангову. Но не только ему одному. А также еще и тем друзьям моей юности, которые вместе со мной учились в то время у Вахтангова: Ксении Ивановне Котлубай-Шпитальской, ее брату — Николаю Ивановичу Шпитальскому, Борису Ильичу Вершилову, Наталье Павловне Шиловцевой, Леониду Андреевичу Волкову, Юре Серову, Юре Завадскому, дорогому другу моему Павлу Антокольскому, Натану Осиповичу Тураеву, Татьяне Сергеевне Игумновой, {127} Ане Борисовой, Елене Владимировне Елагиной (Шик), Верочке Львовой (Лезерсон), Асе Орочко и многим, многим другим, милым товарищам моей юности.

Вот еще я только подъезжаю на трамвае № 24 по Остоженке к Мансуровскому переулку, а волна радости и счастья уже прилила к моему сердцу.

Я схожу с трамвая и направляюсь к подъезду второго от угла двухэтажного дома. Один только вид входной двери является для меня источником радостного волнения: совсем недавно дверь выкрашена «под дуб», и на ней красуется отличная новая ручка. Я сам привинтил ее несколько дней тому назад, после того как чуть ли не целый день пробродил в Зарядье, обходя все хозяйственные магазины, чтобы отыскать самую лучшую в мире и в то же время самую дешевую дверную ручку (казначей студии выдал мне для этого очень скромную сумму). И я нашел такую ручку и теперь имел радостную возможность, прежде чем нажать кнопку звонка, вволю налюбоваться плодами моих стараний. В связи с этим вспоминаются мне теперь слова Вахтангова:

«Чтобы студия стала вам дорога, нужно, чтобы вы вбили в ее стену хоть один гвоздь. Дорого нам то дело и то место, куда мы вложили хоть немного своего бескорыстного труда».

Но вот наконец я оторвал свой восхищенный взор от дверной ручки и позвонил. Дверной запор тотчас же сам собой отомкнулся, и я распахнул дверь. Это был плод технической изобретательности кого-то из студийцев. Заключался он в том, что к металлическому стержню, который при помощи пружинки автоматически входил в отверстие замка, был привязан шнур; он тянулся вдоль стены на второй этаж, и достаточно было, находясь наверху, потянуть за его конец, чтобы стержень вышел из своего гнезда и замок сам собой отомкнулся. Устройство несложное, но оно избавляло от необходимости всякий раз спускаться кому-то по звонку вниз, чтобы отпереть дверь. И на этот раз дверь легко открылась, и я вошел.

Прямо передо мной бежали наверх выкрашенные масляной краской и до блеска натертые воском желтые ступени довольно крутой лестницы; стены неширокой лестничной клетки до половины украшала сверкающая лаком коричневая деревянная панель; наверху была небольшая площадка с окном, выходящим во двор, а под окном стоял столик с телефоном. У столика важно восседал наш {128} единственный служащий — телефонный мальчик. Ему было в то время всего только тринадцать или четырнадцать лет. Он был круглый сирота. Звали его Евграфом. Главная обязанность Евграфа заключалась в том, чтобы отвечать на телефонные звонки и давать справки о расписании занятий. Кроме того, он должен был поддерживать чистоту в помещении (утреннюю уборку производили при его участии дежурные студентки) и выполнять всякого рода мелкие поручения. Вдобавок к его скромному жалованью студийцы в порядке общественной нагрузки обучали его грамоте.

Поднявшись наверх, я прислушался. В учебных комнатах стоял негромкий говор. Значит, занятия еще не начались и я не опоздал. Поздоровавшись с Евграфом, я разделся в небольшой прихожей, где уютно потрескивали дрова в голландской печке, и вошел в наш крохотный «зрительный зал».

Почти весь коллектив уже в оборе. Оживленный говор. По временам вспыхивает дружный смех. Лица добрые, ласковые. Здороваются со мной приветливо, дружелюбно. И во всем этом никакой фальши, натянутости, ни тени лицемерия. Чувствуется, что всем здесь очень хорошо.

Вахтангов любил цитировать из Диккенса: «Сверчок нагадает счастье» — и прибавлял: «Заведите его в студии».

И ученики Вахтангова старались «завести сверчка» — не на сцене, а в реальной жизни, в живом быту своего коллектива. Нет дурных, порочных и злых, — верили они: есть только несчастные. Чтобы человек был хорошим, нужна ласка, нежность друг к другу, прощение и забвение обид — так нашептывал им студийный «сверчок».

И они претворяли эту мудрость в жизнь, они пытались создать в студии тот уют, ту теплоту добрых товарищеских отношений, в атмосфере которых хорошо живется «сверчку», — а еще лучше тем, кто слушает его простую и веселую песенку…

И хорошо жилось в студии ее обитателям, которые по секрету от всего мира («честное слово!») приходили сюда отдохнуть от жизни, погреться у очага искусства и послушать «сверчка», нашедшего приют у этого очага…

И что самое ценное, здесь люди были внимательны к человеку: если кто-либо был слишком задумчив — его {129} старались развлечь, если кто-либо был мрачен — его окружали ласковой общительностью…

Выработались даже особые специалисты «подходить» к людям, и если видели, что с кем-нибудь неладно, к нему направляли одного из них с поручением «обласкать», и он осторожно, без излишней назойливости выполнял свою задачу, и больной выздоравливал.

Если же кто-нибудь был груб, дурно относился к товарищам или к студии, его умели незаметно и в то же время твердо направить на должный путь. Тому же, кто, несмотря на все, оказывался неисправимым, предлагали уйти…

Так создавалась атмосфера, благоприятная для раскрытия творческих индивидуальностей, то есть для осуществления основной задачи школы.

Так слагалось понятие «студийности», понятие «студийного» и «нестудийного» поступка, «студийного» и «нестудийного» человека. «Студийно» — все то, что способствует созданию благоприятной атмосферы для дружной работы и радостного творчества. «Нестудийно» все то, что эту атмосферу разрушает.

По множеству едва уловимых признаков определяли действительные члены, кто из «воспитанников» уже «наш» и кто еще «не наш».

Вахтангов говорил: «Если мы хотим заниматься искусством, мы сами должны стать лучше. Проповедовать, идти впереди — я не могу, но я могу идти вместе с вами».

«Мы требуем от пьесы, которую ставим, чтобы она служила добру. От пьесы требование добра переходит к актерам. Мы же не так живем, как того требует идея добра»[[71]](#footnote-72).

Вахтангову органически была чужда идея «чистой эстетики», или «искусства ради искусства». Всей своей деятельностью и каждым своим словом он убеждал своих учеников в том, что цели истинного искусства всегда находятся за его пределами: они в самой жизни.

Принимаясь за ту или иную пьесу, Вахтангов всегда спрашивал: ради чего мы будем ее ставить. Говоря о самом театре, он ставил тот же вопрос: ради чего существует театр? — и отвечал: ради праздника добрых чувств, возбуждаемых со сцены у зрителя. Вместе с Л. А. Сулержицким {130} Вахтангов верил, что «цель искусства — заставить людей быть внимательными друг к другу, смягчать сердца, облагораживать нравы». Он верил, что без ответа на вопрос «ради чего» — невозможно создать ничего истинно ценного.

Так, начиная с основного вопроса: «ради чего существует искусство», Вахтангов создавал целую лестницу вопросов, на которые обязан был ответить его ученик:

Ради чего существует искусство?

Ради чего существует театр?

Ради чего существует наша студия?

Ради чего студия ставит данную пьесу?

Ради чего я играю в этой пьесе свою роль?

Ради чего я играю данный кусок роли?

Ради чего я выхожу на сцену?

Каждый данный кусок роли актер будет играть верно, учил Вахтангов, если он подойдет к нему сверху, по этой нисходящей лестнице вопросов.

Не только на сцене умел Вахтангов осуществлять «праздник мира»: он был исключительным мастером и в реальной жизни создавать подобные «праздники».

Когда в мирную и дружную жизнь студии врывалась вражда, возникали ссоры и несогласия, призывался на помощь Евгений Богратионович. Он приходил — иногда ночью, — встревоженный телефонным звонком своих не поладивших между собой учеников, и целую ночь напролет разбирал, улаживал и примирял до тех пор, пока «враги» не подавали друг другу руки.

После каждой такой ночи «примирения» расходились студийцы растроганными, глубоко взволнованными и еще более дружными, чем были до конфликта.

Однако ученики Вахтангова знали своего учителя не только в качестве ласкового миротворца. Они знали также и требовательного, сурового наставника, по временам гневного и беспощадного.

Вахтангов не выносил ничего грубого, непристойного, вульгарного… Он не мог видеть у себя в студии этих развязных, накрашенных девиц с папироской в зубах и с челкой на лбу, которые наполняли собою театральные школы того времени. К сожалению, этот отвратительный, вульгарный стиль в последнее время снова возродился в театральных вузах, и хочется к нынешней театральной молодежи переадресовать слова Вахтангова:

«Воспитывайте в себе высокий художественный вкус! {131} Он должен проявляться во всем, начиная с манеры поведения, кончая костюмом и прической»[[72]](#footnote-73).

Каждый ученик Вахтангова должен был усвоить ряд правил, которые он называл «требованиями студийного такта». Сюда относилось: вежливость в обращении, скромность в отношении личной жизни (как своей собственной, так и своих товарищей), умение вести себя во время репетиции или урока так, чтобы не мешать, а помогать (своим вниманием и добрым расположением) товарищам, занятым работой, максимальная скромность (как за себя, так и за студию в целом) среди посторонних студии людей, отсутствие легкомыслия, такт и осторожность в критике художественной работы товарищей и много других.

Он требовал особого отношения со стороны каждого студийца к сцене, как к месту, предназначенному исключительно для работы и творчества. Находиться на сцене без надобности строжайше запрещалось.

Я помню, в какой неописуемый гнев пришел Вахтангов, когда один из учеников позволил себе, находясь на сцене, разговаривать с ним, заложив руки в карманы.

Особые требования предъявлял он к тем студийцам, которые были поставлены во главе административного управления студией. Вахтангов требовал от каждого из них, чтобы он помнил о том, что он принял «не власть, а служение». «Часто тот, кто призван к управлению другими людьми, — говорил он словами Сулержицкого, — и сам не успевает заметить, как он из служителя идеи превращается в урядника». Того, кто любит ответственное положение преимущественно ради удовольствия держать других людей в подчинении себе, Вахтангов рекомендовал лучше совсем не ставить в это положение.

Когда Вахтангов видел, что дисциплина падает, требования «студийного такта» игнорируются, интерес и внимание на уроках ослабевают, в помещении водворяются грязь и непорядок, студийные администраторы приобретают высокомерную небрежность в обращении с товарищами, — на лбу его между бровей появлялась резкая и глубокая морщина, и целый поток гневных и страстных речей обрушивался на учеников. И взрослые культурные люди сидели как школьники: не дыша и боясь пошевелиться.

{132} Но Евгений Богратионович был отходчив: гнев скоро проходил, и оставалась только печаль. «Может быть, вам не нужно все то, чем мы здесь занимаемся, — говорил он грустно, — тогда скажите мне об этом, ради бога; не заставляйте меня заблуждаться. Если это так, мы бросим все это, прекратим наши занятия и мирно, по-хорошему разойдемся. Помните, что я не для себя здесь нахожусь, а только потому, что вы меня уверили, что будто бы вам это нужно». И заканчивал обычно так: «Соберитесь, обсудите все хорошенько и скажите мне свое решение. Отмените все репетиции, все уроки до тех пор, пока не придете к решению. Если решите, что нужно продолжать наши занятия, то выработайте конкретные меры, как устранить то дурное, что мешает работать. Пока я не получу от вас ответа, я не приду к вам».

Нередко во время вспышек гнева Вахтангов угрожал убрать со стены подаренный им портрет Станиславского и однажды осуществил свою угрозу. С тоской поглядывали студийцы на пустое место на стене и с нетерпением ожидали, когда на нем снова появится портрет…

Особенно огорчался Вахтангов, когда видел, что его ученики перестают ценить то богатство, которым обладают.

Под влиянием такого огорчения в связи с понижением посещаемости студийных уроков он и написал однажды письмо, которое значится в его дневнике под заголовком: «Моим ученикам»[[73]](#footnote-74). Привожу это письмо полностью:

«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, на что тратятся жизни, — есть у вас: у вас есть ваш угол.

Вы молоды и потому 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.

{133} 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.

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, что 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.

{134} Нам кажется, что сегодня я такой же, каким был вчера.

И если мы будем ежедневно смотреть на себя в зеркало в продолжение лет 20, 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. А если б можно было вернуть, как бы я прожил, как бы хорошо использовал часы земного существования.

У вас есть возможность не сказать этих слов. Поздних и горьких.

Вы богаты.

И так расточительны, небережливы и молодо беспечны.

*Е. В*.»

Так жил, рос и воспитывался коллектив Мансуровской студии. Конечно, это был своего рода монастырь, место, куда прятались от жизни с ее жестокостью, неустройством и пошлостью. Сюда приходили отдохнуть, погреться у очага искусства. Ведь пока еще не было ничего такого, что могло бы серьезно омрачить эту мирную жизнь, этот изысканный духовный отдых. Еще не созрели те «объективные условия», которые могли бы помешать Вахтангову творить свои маленькие «праздники мира» в этой группе своих единоверцев. Ведь тут не было еще соперничества, ибо не было театральных «положений» и зарплаты; тут не было «кассы» и материальных интересов, тут пока не было также и никаких идеологических расхождений — все было ясно и просто.

Тяжелые времена и серьезные испытания были впереди. Настанет время, и не только страстные речи, но и горькие слезы Вахтангова будут бессильны перед лицом вражды и розни. «Объективные условия» окажутся сильнее добрых чувств, и разделит тогда Вахтангов печальную участь миротворцев «Потопа» и «Праздника мира».

Но поскольку это еще далеко, мы имеем возможность спокойно продолжать наш рассказ.

{135} — Евгений Богратионович не звонил? Он будет сегодня? — допрашиваю я дежурного студийца.

— Он приедет поздно, после спектакля. Просил заниматься самостоятельно.

И вот урок начинается. Его ведет кто-нибудь из студийцев, пользующихся наибольшим авторитетом. Это — будущие педагоги; среди них — Котлубай, Завадский, Вершилов, Волков…

Вызываются несколько человек на сцену. Оговаривается содержание этюда. Обсуждают долго, обстоятельно, добросовестно; подробно выясняются отношения между действующими лицами, их прошлое, предлагаемые обстоятельства, создается сюжетная канва.

В зале тишина. Никаких посторонних разговоров… Власть ведущего урок непререкаема: его слово — закон. Когда этюд сыгран, начинается его подробное обсуждение. Каждый из присутствующих вправе высказать свои критические замечания. Выясняется, где у исполнителей была правда, живое общение, искренние чувства и где, наоборот, возникала фальшь, неправда, наигрыш…

Вслед за первым этюдом идет второй, третий… Так проходит несколько часов. Наконец объявляется перерыв.

Я иду «за кулисы», в комнатку, где живут наши девушки, две милые студийки. Там уже собралось несколько человек; расположившись на широкой тахте, обсуждают последние театральные новости — острят, шутят, читают стихи…

Вдруг резкий звонок. Пришел Вахтангов. Моментально все по местам, и полная тишина.

Быстрыми шагами проходит он к своему креслу за небольшим столиком. На столике скатерть, пепельница, блокнот для заметок, очинённый карандаш и спички. Все это приготовлено заранее.

Сел, закинул ногу на ногу. Четкими движениями небольших жилистых рук вынул из кармана серебряный портсигар, достал папиросу, звонко щелкнул его запором, зажег спичку, затянулся; откинув голову назад, выпустил кверху струйку дыма и оглядел аудиторию. Все это необыкновенно ловко, четко, без единого лишнего движения… Всякое свое действие он любил выполнять образцово, артистично, словно делал сценическое упражнение.

— Ну‑с, с чего начнем? Что у нас на сегодня? «Соль супружества»? Юрий Валентинович, Борис Евгеньевич, пожалуйте на сцену.

{136} Юрий Валентинович — это Серов. Борис Евгеньевич — это я. А ведь мне всего-навсего восемнадцать лет. Я совсем недавно начал пользоваться бритвой. И по правде сказать, без особой надобности. А между тем для Евгения Богратионовича я — Борис Евгеньевич. И не «ты», а «вы».

И я совсем не был в этом отношении исключением. Евгений Богратионович так обращался ко всем студийцам обоего пола и независимо от возраста. Исключение он делал только для Юры Серова и Юры Завадского — называл их иногда уменьшительным именем, так как знал лично задолго до поступления их в студию.

Теперь такое обращение показалось бы странным. Нынешняя студенческая молодежь, с точки зрения людей моего возраста, удивительно инфантильна: до тридцати лет все мальчики и девочки.

Спрашивается: что же лучше? Что правильнее: тогда или теперь? Мне кажется, тогда было лучше. Оказывая восемнадцатилетним юношам уважение как равным себе, взрослые люди воспитывали в них сознание своего человеческого достоинства, и молодые люди невольно сами начинали чувствовать себя ответственными за свое поведение, старались оправдать оказываемое им доверие и от этого действительно становились взрослыми.

Но вернемся к нашему рассказу. Юра Серов и я отправляемся на сцену и начинаем готовить ее к началу репетиции. Как было установлено на предыдущей репетиции, Серов усаживается в мягкое кресло с газетой в руках в левой части сцены. По пьесе он мой дядюшка. Я скрываюсь за дверью, находящейся в задней стене.

Водевиль, который мы должны репетировать, начинается с того, что я выбегаю на сцену в состоянии радостного ликования по поводу своего вступления в законный брак и должен, бросившись в объятия дядюшки, воскликнуть: «Дядюшка, как я счастлив!»

— Готовы? — спрашивает Вахтангов и, получив утвердительный ответ, командует: — Начали!

Я выбегаю на сцену с наигранным ликованием (которое мне самому кажется совершенно искренним) и только хочу воскликнуть: «Дядюшка!» — как невозмутимо-холодный голос из зрительного зала прерывает меня:

— Врете! Еще раз!

Я ухожу за кулисы и стараюсь возможно сильнее накачать себя темпераментом.

{137} — Начали!

Выбегаю. «Дя…»

— Стоп! Опять врете! Еще раз!

Накачиваю себя опять. Выбегаю снова. «Дядюшка, как я…» И снова:

— Стоп! Не верю! Еще раз!

И так без конца.

Сколько раз я выбегал таким образом на сцену, не помню; помню только, что в конце концов мной овладело чувство полнейшего отчаяния. И вот, когда мне сделалось море по колено и «всё всё равно», Евгений Богратионович, произнеся свое стереотипное «Еще раз!» и дождавшись моего ухода за кулисы, взял и пересадил Серова вместе с креслом с левой стороны сцены на правую.

— Начали!

Выбегаю и, конечно, сразу же бросаюсь, как лошадь в стойло, налево:

— «Дядюшка, как я…» — и в растерянности останавливаюсь: передо мной — пустое место. Громовой хохот всей аудитории сотрясает наш маленький зрительный зал.

Я медленно осматриваюсь и, найдя Серова справа от себя, с самой искренней радостью (нашел!), тихо и проникновенно произношу свою фразу в первый раз от начала до конца:

— «Дядюшка, как я счастлив!»

И снова хохот. Но на этот раз в нем звучит не насмешка надо мной, а наоборот, радостное одобрение внезапно родившейся живой и искренней сценической краске.

— Ну вот видите! — произносит Вахтангов с облегчением: — Теперь давайте подытожим. Какие выводы мы можем сделать из этого маленького примера? Первый: нельзя начинать говорить, не увидев партнера. Второй: дежурный актерский темперамент ничего общего не имеет с живым чувством. И наконец, третий: нельзя заранее заказывать себе «приспособление». То, что вы заранее закажете себе, наверняка будет банальным штампом; живая, органичная, неожиданная и оригинальная сценическая краска рождается сама собой в процессе общения с партнером. Запомните это, пожалуйста, навсегда!

Красный, смущенный, вспотевший, но счастливый уходил я в этот вечер (или, вернее, этой ночью) с крохотной сцены.

Я не помню, какие еще в этот раз репетировались пьесы — может быть, это был «Егерь» Чехова или какой-нибудь {138} из водевилей — «Страничка романа» или «Спичка между двух огней», — помню только, что, когда урок кончился, никто, несмотря на позднее время, не хотел уходить.

Сам собою сорганизовался своего рода самодеятельный концерт, на котором каждый демонстрировал свои таланты, кто во что горазд: сочиняли всякие смешные номера, читали стихи, пели куплеты на студийную злобу дня… Сам Евгений Богратионович пел всевозможные пародии: на французские шансонетки, на восточные песни…

Вдоволь навеселившись, тесной гурьбой расположились мы на самодельных диванах вокруг Вахтангова. А он рассказывал нам о Художественном театре, о Станиславском, о Сулержицком, о Михаиле Чехове… И не только рассказывал, но и показывал, разыгрывая в лицах целые сцены. За рассказами шли разговоры «вообще»: об искусстве, о театре, о студии, — до тех пор пока кто-нибудь, отдернув занавеску окна, не обнаруживал, что на улице уже совсем светло, что бесполезное электричество можно погасить и что, стало быть, пора отправляться восвояси.

Часто, вспоминая свое прошлое, я невольно задаю себе вопрос: как следует с позиций сегодняшнего дня оценивать нашу «мансуровскую» юность. Должны ли мы осудить ее? Или оправдать? Или, может быть, даже воспеть ее и прославить?..

Ни то, ни другое, ни третье… Вернее: и то, и другое, и третье… Все вместе! И в неразрывном единстве друг с другом.

Хотя Мансуровская студия и была одним из способов ухода от жизни, она все-таки в конечном счете служила жизни.

Она воспитала в каждом такие творческие навыки и такие человеческие качества, которые пригодились впоследствии всем, кто искренне хотел служить своим искусством народу. Монастырь в конце концов был разрушен, и его обитатели оказались лицом к лицу с самой жизнью. Но те, кто захотел, сумели, вместе с Вахтанговым, поставить накопленный в студии духовный багаж на службу тем большим задачам, которые выдвинула жизнь.

Недавно, во время одной из моих бесед с режиссерами театральной самодеятельности, меня спросили: как следует относиться к понятию «студийности», которая составляла {139} этическую основу Мансуровской студии? Может ли эта студийность пригодиться в наше время для создания должной этической атмосферы в нынешних самодеятельных коллективах?

Я, не колеблясь, ответил положительно.

Соскоблить со старой студийности налет некоторой сентиментальности совсем не трудно. Зерно же у нее, безусловно, здоровое.

Ведь, в сущности говоря, основные законы студийности целиком совпадают с целым рядом нравственных принципов, вошедших в моральный кодекс строителя коммунизма: «Каждый за всех, все за одного», «Человек человеку — друг, товарищ, и брат», «Честность и правдивость, нравственная чистота, простота и скромность», — именно в духе этих принципов и воспитывались молодые коллективы под руководством таких учителей, как Станиславский, Сулержицкий, Вахтангов…

Другое дело, что эти принципы теперь пополнились еще рядом нравственных норм, обязательных для строителя коммунистического общества, отчего и приведенные выше принципы приобрели несколько иное звучание, но это все-таки не основание, чтобы старую театральную студийность выбросить за борт, как ненужную ветошь. Гораздо правильней использовать все нужное и ценное в ней, чтобы на этой основе создать новую студийность, полностью отвечающую потребностям нашего времени.

Так или иначе, но вопрос этического воспитания театральной молодежи не снят с повестки дня, а наоборот, самым настойчивым образом требует своего разрешения.

## Поиски пути

К середине сезона 1914/15 года в коллективе Мансуровской студии наметились кой-какие признаки внутренней неудовлетворенности.

Нет, серьезного или тем более опасного пока еще ничего не было. Только как бы некое подобие легкого ветерка проносилось иногда над головами студийцев. Там, снаружи, за прочными стенами Мансуровского монастыря, иногда возникали порывы могучего ветра, предвещавшие неумолимо надвигавшуюся бурю. Но сюда они доходили пока только в виде едва ощутимых дуновений. Однако и {140} этого было довольно, чтобы вызвать у Вахтангова известное беспокойство.

«— Расползаетесь. Идете на сцену неохотно, — упрекал он своих учеников. — Неужели оттого, что не играете пьесы? Если увлекает только пьеса… мне нечего у вас делать… Но не думаю, чтобы это было так. Что ж тогда причиной? Я вижу, в вас есть охлаждение, хотя уроки посещаете».

Студийцы отвечают: «Мешают личные обстоятельства, общественное настроение, война и т. д.»[[74]](#footnote-75).

Словом, мешала *жизнь*, которая хочешь не хочешь, а проникала в монастырь.

И вот Вахтангов решает. «Не буду у вас ставить пьесы, для вас только разврат. Пусть этюды заменят вам пьесу. Будем импровизировать. Дадим спектакль-импровизацию. Это отличнейшее упражнение: приглашается публика, вы не знаете, *как* играть, но знаете, *что* играть. Сочиним сами пьесу. Подумайте об этом»[[75]](#footnote-76).

Так родился эксперимент, цель которого заключалась в том, чтобы проверить на практике интересную мысль А. М. Горького о создании пьесы путем импровизации текста самими актерами.

Это предложение А. М. Горький высказал К. С. Станиславскому значительно раньше, чем Вахтангов начал работу над «спектаклем-импровизацией» в Мансуровской студии. Еще в 1912 году в своем письме Станиславскому он подробно развивал мысль, в общих своих чертах уже, по-видимому, известную Константину Сергеевичу. Письмо свое Горький начинает с очень интересных общих рассуждений об искусстве:

«*Художник — это человек*, — пишет Горький, — который умеет разработать свои личные — субъективные — впечатления, найти в них общезначимое — объективное — *и который умеет дать своим представлениям свои формы*.

*Большинство людей* не разрабатывает свои субъективные представления; когда человек хочет придать пережитому им возможно ясную и точную форму — он пользуется для этого готовыми формами — чужими словами, образами, картинами — он подчиняется преобладающим, общепринятым мнениям и *формирует свое личное, как чужое*.

{141} Я уверен, что каждый человек носит в себе задатки художника и что при условии более внимательного отношения к своим ощущениям и мыслям эти задатки могут быть развиты.

Человеку ставится *задача: найти* себя, *свое* субъективное *отношение к жизни, к людям, к данному факту и воплотить это отношение в свои формы, в свои слова*»[[76]](#footnote-77).

Далее Горький на конкретных примерах разъясняет суть предлагаемого им метода создания пьесы путем актерской импровизации. Он пишет:

«Пред Вами — пять мужчин, пять женщин; это значит, что Вы имеете пред собою в неразработанном виде десять различных представлений о том, как люди хотели бы жить, десять неясных очерков желанного — десять разных отношений лично к Вам.

У каждого из пяти мужчин есть свое представление о желанной женщине, у каждой женщины своя мечта о желанном мужчине.

Одному из пяти мужчин скупой кажется только бережливым, другому он органически противен, третий считает его жалким и несчастным, для четвертого скупой во всем смешон, пятый уподобит его Плюшкину и успокоится на этом, — пятый будет наиболее бездарный человек.

Одна женщина видит себя влюбленной в аскета и побеждающей его аскетизм, другая любит развратника и своей любовью облагораживает его, третья думает, что природа, создав ее женщиной, посмеялась над нею, и не любит мужчин, завидуя их свободе, четвертая просто хочет быть матерью, женой, понимает это назначение своеобразно, глубоко, но — почему-либо не может служить ему, пятая берет жизнь просто, не задумываясь ни над чем, и, причиняя ближним боль, искренно удивляется: как это случилось?

Каждый из десяти видел много извозчиков, лавочников, матерей, актеров, у каждого есть в душе незаметно для него сложившееся, может быть, неясное ему *представление о характерных особенностях извозчика, актера, лавочника, матери*, — это *представление о типе человека той или иной группы*, его надобно выяснить, вызвать, оформить по-своему.

{142} Пред Вами десять человек так, как Вы их видите, так, как они видят каждый сам себя и друг друга, и, наконец, так, как всякий из них хотел бы видеть сам себя.

Наконец — пред Вами десять честолюбий, — каждый из этих людей желает быть возможно более заметным в жизни.

Вы предлагаете одному из этих людей такое задание: “Дайте мне ваше представление о человеке, которому земная жизнь кажется непоправимо испорченной, грязной, она его оскорбляет и ужасает, он верит в бога и загробную жизнь”.

Другому Вы предлагаете:

“Выясните себе Ваше представление о хорошей женщине, для которой каждый человек — как бы сын ее”.

Пред Вами встанут два образа: человек, отрицающий жизнь, и другой — женщина, которая чувствует себя хозяйкой мира, творцом всех ее новых сил. Столкнется живое, активное, и мертвое, пассивное.

Пусть Вам дадут еще образ женщины дон-Жуана, которая, подчиняясь чисто половому любопытству или в поисках идеального мужчины, стремится привлечь к себе каждого, кто встанет на ее пути.

Имея эти характеры, Вы уже имеете не только материал, но и неизбежность драмы; поставьте эти характеры друг против друга, они тотчас же начнут действовать, т. е. жить.

Вторая дама не преминет подвергнуть аскета искушениям плотским. Первая не в состоянии будет допустить игру с живым человеком. Сам аскет может быть увлечен первой и удивлен второю: он может некоторое время качаться, как маятник, его можно поставить в положение побежденного первой силой и спасенного второю. Во всяком случае, жизнь должна будет отомстить ему за то, что он отрицал ее, — это всегда так бывает, всегда и везде, кроме житий святых отшельников.

Введите к этим трем фигурам еще несколько.

Вы говорите четвертому актеру:

“Дайте мне характер человека легкомысленного и циника”.

Поставьте его в позицию брата второй женщины или любовника первой — он очень осложнит и оживит драму.

Пятому Вы скажете:

“В противовес — для контраста первому лицу — необходим веселый малый, влюбленный в жизнь”.

{143} Шестому:

“Дайте человека, который помят судьбою, потерял надежды, но относится к себе и в прошлом и в настоящем — юмористически, никого не обвиняя за свои несчастья”.

Седьмому:

“Дайте девушку, которая мечтает о материнстве, о мирной семейной жизни где-то в пустынном уголке земли. Ей кажется, что она может построить жизнь как-то просто очень и мило, по-новому, совсем по-новому”.

Восьмой, девятый, десятый и т. д. введут в пьесу ряд столкновений, ряд эпизодических лиц.

Если только имеются твердо очерченные характеры — их столкновения неизбежны.

Ибо — если аскет, отрицающий жизнь, однажды в возбуждении воскликнет:

“Все зло жизни — от женщины, которая вечно умножает ее ради только сладкой судороги!” — это восклицание не может не вызвать у одной — желания разрушить заблуждение человека, у другой — желание отомстить ему. Эти два желания столкнутся — вот уже драма! Но она может трактоваться и как комедия — это уж зависит от того, какое освещение примут факты в процессе их развития.

Не надо забывать, что в этом случае актер не только создает роль, но является и создателем самой пьесы. Каждый создает характер и отстаивает цельность этого характера, нарушаемую влияниями других характеров, стоящих против него, преследующих иные цели, может быть, враждебные ему.

Вы направляете ход пьесы, как в свое время делал это Мольер, часто во время репетиций пьесы, созданной им, изменявший ее сообразно пониманию того или другого актера характеров, данных автором. Вы сокращаете диалог там, где он длинен, ускоряете развитие действия там, где оно медленно.

Вам, со стороны, яснее действующих лиц видно, достаточно ли обоснован тот или иной поступок лица, уместно ли то, что это лицо сказало?

Необходимо, чтобы актер, актриса совершенно свободно выясняли сами себе образ, творимый ими. Все лишнее должно отпадать в процессе столкновений характеров, желаний, намерений.

Нужно предвидеть уклонения актеров в сторону профессии: каждый будет стремиться создать для себя наивыгоднейшую {144} роль и тем самым может помешать законченности и ясности других ролей, т. е. характеров.

Необходимо также внимательно следить, чтобы в это живое дело не вторглась литература, т. е. чтобы актеры не вводили в создаваемую ими пьесу различных словечек, черточек и поз из того, что ими читано или что они видели на сцене. Это воровство может быть совершенно бессознательным, — тем оно опаснее.

По мере того, как вырабатывается диалог пьесы, — его записывают, и таким образом, сцена за сценой, создается остов драмы. Ее литературная обработка может быть поручена профессионалу-литератору, но — нужно стремиться избегать этого, добиваясь и в диалоге и в стиле пьесы возможного совершенства»[[77]](#footnote-78).

Идея Горького увлекла Станиславского. Какие-то практические шаги в этом направлении предпринимались. Некоторые опыты делались в Студии МХТ с участием самого Горького.

Так, например, я хорошо запомнил рассказ Вахтангова об одной импровизации, сценарий для которой тут же был предложен Горьким.

Это был обыкновенный сценический этюд, какие теперь десятками разыгрываются во всех театральных школах.

Сюжет этюда заключался в следующем: на сцене — семья, в которой непрерывно происходят нелады и ссоры. В число действующих лиц входило инфернальное лицо, невидимое для всех остальных персонажей. Это был Чертенок. Его задача заключалась в том, чтобы всех подзуживать, подначивать, натравливать друг на друга. Он нашептывал каждому определенный образ действий и радовался тем дурным последствиям, какие из этого получались.

Содержание предложенного Горьким сценария целиком находилось в русле привычной для Студии МХТ этической тематики.

Подобные опыты, направленные на создание спектакля-импровизации, были в Студии МХТ немногочисленными и скоро совсем прекратились. Очевидно, их вытеснили заботы, связанные с постановкой пьес, уже написанных теми или иными драматургами.

Однако мысль о создании спектакля-импровизации, по-видимому, прочно вошла в сознание Вахтангова, и вот он решил воспользоваться подходящим, по его мнению, моментом, {145} чтобы попытаться осуществить ее в Мансуровской студии.

Он говорил своим ученикам:

«Когда-нибудь авторы не будут писать пьес… Актер должен быть так воспитан, чтобы ему перед выходом можно было сказать, что он должен играть, — его прошлое, его отношения к окружающим, задачу, и он мог бы уже играть: идут чувства, слова и пр. Вот это была бы настоящая Commedia dell’arte. Это идеал. Но Commedia dell’arte всегда была условной. До сих пор ни один актер не решился выступить без автора, без заученных слов не в условной роли, сыграть характерную роль как импровизацию»[[78]](#footnote-79).

Был намечен следующий план работы:

1) каждый желающий предлагает свою тему;

2) из числа предложенных тем выбирается наиболее удачная;

3) на основе выбранной темы коллективными усилиями составляется подробный сценарий;

4) начинаются репетиции, на которых желающие импровизируют текст в пределах составленного сценария;

5) путем фиксирования удачных моментов импровизации и отбрасывания неудачных все точнее и точнее закрепляется текст;

6) устанавливается и записывается окончательный текст (его обработка может быть поручена какому-нибудь литератору);

7) пьеса начисто прорабатывается по твердому тексту.

Приступили к работе.

Было предложено несколько тем. Понравился сюжет, предложенный Б. И. Вершиловым: «В рождественскую ночь три странствующих актера входят в дома к людям, своей игрой несут им радость».

Наметили структуру пьесы: «I акт (пролог). У “актеров”. Их трое: по существу — Арлекин, Коломбина, Пьерро. Их комната. Неуютно, холодно. Сочельник. Слышен звон колоколов. Нет радости: не удалась жизнь. Решают идти к людям. Фантазируют. Мечтают о празднике. Может быть, не идут. Мечтая, засыпают. Дальнейшее — все снится. (Что сон — это не главное, замечает Вахтангов. Сон хорошо для структуры.)

{146} II акт. Сон. “Актеры” приходят к бедным, страдающим, творят, вносят радость»[[79]](#footnote-80).

IV акт — пробуждение. «У “актеров” не хватало любви, в IV акте поняли это.

Все делается в пьесе ради того, чтобы сказать: *нет в вас радости, потому что нет любви*»[[80]](#footnote-81).

О действующих лицах говорится так: «“Актеры” провинциальные, русские… Один пожилой. Седой, но горят глаза. В нем жизнь. Другой — молодой. Опустился, пьет. Неудачник, нет воли, есть только ропот. “Актриса” молода, но в ней умирание, падение. Какая-то пустая, без облика. Бледная, с дряблым лицом. В рождественскую ночь она приносит ветку от елки, смутно хочет праздника, но создать его не умеет. Молодые тоскуют, может быть, вспоминают сочельник, когда было светло. Пожилой зовет их к жизни. Говорит о радости творчества, о силе, которой они владеют. Так понемногу переходят к мечте: пойти к таким же страдающим, понести радость… Что было недосказано в жизни, — “актеры” любят “актрису”, но об этом не могут сказать, — это определилось во сне. Надо как-то связать сон и жизнь. Есть связь между тем, что играют актеры, семьей, куда пришли, и переживаемым в жизни. Может быть, будет так: девушка в доме, куда они пришли (во сне), дает кольцо младшему “актеру”, он после игры отдает его “актрисе”. Она с ним просыпается»[[81]](#footnote-82).

Мы видим, что в основе задуманной импровизации лежит тема о роли и значении искусства в жизни. Искусство существует не для того, чтобы через сознание людей активно вмешиваться в жизнь, переделывать ее, — нет, его задача заключается только в том, чтобы «нести людям радость», то есть убаюкивать людей, создавать иллюзии, создавать сны, которые возникали бы как некая новая «высшая» реальность — так, чтобы в конце концов никто не мог понять, где сон и где явь, где правда и где ложь, где вымысел, искусство и где действительная жизнь.

Эта тема, по-видимому, очень сильно владела мыслями Вахтангова, ибо, когда выяснилось, что его молодые ученики актерски не могут справиться с той задачей, которую они перед собой поставили, и от идеи спектакля-импровизации {147} в конце концов пришлось отказаться, Вахтангов все же не смог окончательно расстаться с самой темой и очень скоро вернулся к ней в другой форме. В марте 1915 года Вахтангов набросал в своем дневнике сценарий для кукольной пантомимы. По своему сюжету этот сценарий не имеет ничего общего с неосуществленной импровизацией, но тема все та же: искусство и жизнь. И тот же ответ: «Я не знаю, где кончается искусство и начинается жизнь».

Нужно признать, что, хотя работа над «импровизацией» и не была доведена до конца, она все же принесла ученикам Вахтангова значительную пользу.

Особенно интересной и поучительной была работа по «оговариванию» образов. Вахтангов требовал, чтобы каждый исполнитель рассказал жизнь своего образа с момента появления его на свет. Он учил, что каждый актер должен знать не только тот кусок жизни действующего лица, который будет показан со сцены, но и всю его жизнь целиком: как ту, которая предшествует первому поднятию занавеса, так и ту, которая должна бы последовать после финала представленной пьесы.

— Актер должен принести с собой на сцену прожитую образом жизнь, — говорил Вахтангов, — без этого образ не будет убедителен. Если актер при помощи той чудесной способности художника, которая именуется фантазией, создаст для себя прошлое образа, он сможет, пользуясь небольшим материалом, данным ему автором пьесы, показать зрителю целую жизнь.

Актер не должен играть только частный случай, указанный пьесой, — говорил Вахтангов, — он должен сыграть «общее» образа, показать его сущность. То, что актер создаст для себя средствами своей фантазии, будет им ощущаться как действительно им прожитое и непременно каким-то таинственным способом отразится на его игре.

Работа над «импровизацией» способствовала развитию фантазии учащихся, а также научила их осуществлять театральный разбор пьес и ролей. Изучая путь композиционного построения пьесы, они тем самым приобретали необходимые навыки и для разбора уже созданных драматических произведений, ибо то, что умеешь собрать из отдельных частей, непременно сумеешь и разобрать. А главное, эта работа открыла новые безграничные перспективы для развития метода сценического воспитания актера в соответствии с системой Станиславского.

{148} Но это последствия, так сказать, учебно-методического порядка, а не театральные.

То обстоятельство, что работа над созданием пьесы при помощи импровизации текста самими актерами заглохла не только в коллективе зеленых любителей Мансуровской студии, но также и в зрелом коллективе талантливейших артистов Студии МХТ, вовсе не кажется мне случайностью.

Невольно возникает вопрос: является ли жизненной самая мысль о таком способе создания пьес? Лежит ли она в русле закономерного развития театрального искусства?

В истории советского театра имел место случай, когда попытка коллективного создания пьесы самими актерами действительно увенчалась самым настоящим успехом. Это было еще в довоенные годы. В молодой театральной студии под руководством известных ныне драматурга А. Н. Арбузова и режиссера В. Н. Плучека был создан путем импровизации яркий и интересный спектакль «Город на заре».

Но это случай в своем роде единственный. Несмотря на успех своего эксперимента, сама Арбузовская студия следующий свой спектакль готовила уже обычным методом, на основе написанной драматургом пьесы.

Нет ли в этом определенной закономерности?

Ведь театр импровизации в прошлом существовал. Но тогда в театральных коллективах не было еще строгой специализации: драматург, актер, режиссер. Ибо тогда не осуществилась еще дифференциация различных искусств, составляющих вместе синтетическое искусство театра.

Но ведь дифференциация и соответствующая ей специализация в любой отрасли человеческой коллективной деятельности, как правило, являются процессами прогрессивными.

Прогрессивными они являются также и в театральном искусстве.

Выделение из среды театрального коллектива квалифицированного специалиста в области драматической литературы несомненно подняло театральное искусство в целом на более высокую ступень.

Правда, словотворчество, то есть умение находить нужные слова для того или иного действия в тех или иных предлагаемых обстоятельствах, несомненно, входит в состав актерского искусства: актер обязан уметь импровизировать текст.

{149} При этом играть, импровизируя текст, вопреки обывательскому представлению, несомненно, гораздо легче, чем играть, произнося выученные заранее слова.

Во всех театральных школах этюды с импровизированным текстом предшествуют работе над отрывками из пьес. А ведь, обучая тому или иному делу, никогда не заставляют ученика сначала делать более трудные упражнения, а потом более легкие. Всегда наоборот. Так и в данном случае.

Оно и понятно. Импровизируя, ученик произносит слова, нужные ему по ходу дела, непроизвольно. Если он живет определенной задачей, тем или иным действием, то нужные слова, как и в реальной жизни, как бы сами собой, без всяких усилий слетают с его языка одновременно с интонацией, движением, мимикой.

Другое дело выученные слова роли. Первоначально они кажутся чужими, и произносить их бывает очень трудно, они звучат фальшиво, искусственно. Нужна огромная работа, чтобы «присвоить» себе слова роли, превратить их *в свои* слова, сделать их нужными, необходимыми, добиться, чтобы они соскакивали с языка легко, естественно, непринужденно, то есть так, как это было в этюде, когда ученик свободно импровизировал текст.

Между тем актеры на определенном этапе развития театрального искусства отказались от импровизации текста. Эту функцию они уступили драматургу, ибо такая уступка таила в себе ряд важных положительных последствий: более высокое литературно-художественное качество словесной фактуры, большую точность и глубину идейного содержания пьесы и, наконец, возможность для актера, сосредоточив целиком свое внимание на других средствах актерской выразительности — на интонации, движении, мимике, — добиться максимального совершенства этих средств и сообщить таким образом авторскому тексту всю полноту сценической выразительности, превратить его из явления литературы в явление театра.

Разумеется, можно и при помощи актерской импровизации создать неплохой спектакль, но он никогда не окажется на высоте того идейно-художественного уровня, какого можно достигнуть, ставя пьесы Шекспира, Гоголя, Грибоедова, Островского, Погодина, Вишневского, Брехта и т. д.

Современный театр предполагает сочетание высокого литературного качества драматургического материала с {150} не менее высоким художественным качеством его театрального воплощения.

Поэтому все попытки возрождения театра импровизаций, хотя бы и в новых художественных формах, едва ли способны содействовать прогрессивному развитию театрального искусства. Во всяком случае, они вряд ли могут оказаться на главной магистрали этого развития.

Однако учебно-методическое значение этих опытов трудно переоценить. Теперь нет театрального учебного заведения или даже самодеятельного драмкружка, где не знали бы, что такое сюжетный этюд, выполняемый в порядке импровизации.

В Щукинском театральном училище несколько лет тому назад был осуществлен такой опыт: наиболее удачные этюды в процессе их исполнения стенографировались. В результате получился небольшой сборник неплохих одноактных пьес.

Как определенный этап в процессе воспитания актера такие этюды не только желательны, но и необходимы.

Обычно они практикуются на первом курсе.

В Щукинском же училище работа над этюдами продолжается также и на втором курсе, но уже с новыми, более сложными задачами. Если на первом курсе этюды делаются на основе принципа: «я в предлагаемых обстоятельствах» и никаких требований в плане создания образа перед учащимися в этих этюдах не ставится — даже, наоборот, всякий отход ученика от самого себя квалифицируется как недостаток, — то на втором курсе учащиеся с помощью сюжетных этюдов уже изучают пути, ведущие к творческому перевоплощению актера в образ.

Для этого выбирается какое-нибудь беллетристическое произведение советского автора: роман, повесть, рассказ. Выбранное произведение сначала подвергается разбору со стороны идейного содержания. Потом дается подробная характеристика каждому действующему лицу. Распределяются роли. Каждый исполнитель собирает для себя нужный материал путем жизненных наблюдений, специальных экскурсий, подбора нужной иконографии и т. п. После этого приступают к самим этюдам, сначала очень простым по своему сюжетному содержанию, которое потом постепенно все больше и больше усложняется. При этом действующие лица ставятся в этих этюдах в такие ситуации, в каких они в самом романе или повести не показаны. Берутся моменты, которые должны или подготовить {151} описанную в романе сцену, или моменты, находящиеся между описанными в романе событиями. Так, если два действующих лица даны в романе уже в качестве супругов, то в этюдном порядке могут быть сыграны сцены их первого знакомства, их встречи до замужества, любовное объяснение и т. п. Если какое-нибудь лицо в повести показано только при исполнении своих служебных или общественных обязанностей, то в этюде оно может оказаться у себя дома, в семейной обстановке. И наоборот.

Такие этюды разыгрываются в очень большом количестве. От этюда к этюду постепенно накапливаются характерные особенности данного персонажа — внутренние и внешние. Педагог внимательно следит, чтобы исполнитель двигался к образу, не теряя самого себя, добивается, чтобы процесс этот протекал органично, в соответствии с формулой, точно выражающей диалектику творческого перевоплощения актера в образ: *стать другим, оставаясь самим собой*.

Оказалось, что в результате сыгранных таким образом многочисленных этюдов ученику ничего не стоит приготовить потом любую написанную в форме диалога сцену из данного романа уже на основе выученного текста, который в этом случае осваивается очень легко и быстро; иногда отрывок, для постановки которого без предварительной проработки при помощи этюдов расходуются месяцы, оказывается готовым в результате такой проработки после одной-двух репетиций. Исполнители в этом случае настолько вживаются в свои образы, что могут без всякой предварительной подготовки играть их, или, вернее, жить и действовать в них, при любых заданных им обстоятельствах, в любых ситуациях.

Молодой актер, прошедший такой путь учебной работы, получив впоследствии, например, роль Чацкого, постарается если и не в этюдном порядке, то по крайней мере в своем воображении подробно пережить несколько сцен из истории своих взаимоотношений с Софьей, чтобы получить потом право произнести с должным чувством:

«Где время то? где возраст тот невинный,  
Когда бывало в вечер длинный  
Мы с вами явимся, исчезнем тут и там.  
Играем и шумим по стульям и столам».

Или, например, разве не обязан актер пережить сцену прощания Чацкого с Софьей перед его отъездом за границу, {152} чтобы потом хорошо сыграть написанную Грибоедовым сцену его возвращения («Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног…»).

Точно так же и актриса, получившая роль Нины Заречной в чеховской «Чайке», должна хотя бы в своем воображении, но достаточно подробно прожить ряд сцен из жизни Нины между третьим и четвертым актами: несколько объяснений с Тригориным, свои творческие неудачи, рождение и смерть ребенка, разрыв с любимым человеком… Только проделав эту работу, то есть прожив четыре года, отделяющие один акт от другого, она сможет полноценно сыграть свою знаменитую финальную сцену.

Впрочем, я увлекся и слишком далеко отошел от того, что происходило в Мансуровском переулке, но уж очень захотелось мне показать, как семена, щедро посеянные рукой Вахтангова, до сих пор дают великолепные всходы, оплодотворяя педагогическую практику советской театральной школы.

Но вернемся все же к временам Мансуровской студии.

Закончился сезон 1914/15 года. В конце летних каникул различные слои русского общества по-разному отметили первую годовщину со времени начала мировой войны.

В Москве эта годовщина ознаменовалась погромами, которые чинили банды черносотенцев, шагавшие толпами с портретами царя и пением «Боже, царя храни» по московским мостовым. Они громили магазины, конторы и предприятия, владельцы которых носили фамилии, звучавшие на немецкий лад. Так, на Арбате была разгромлена кондитерская Эйнем, и по всей улице текли ручьи из варенья различных сортов. А на Кузнецком мосту огромные рояли, сбрасываемые со второго этажа, с душераздирающим сгоном разламывались о камни мостовой.

Сам я в это время работал конторщиком в бухгалтерии акционерного общества «Электропередача». Утверждали, что большая часть акций этого общества принадлежит немцам, и мы, служащие конторы, с ужасом ожидали прихода погромщиков и бурно радовались потом, что банда прошла мимо «Электропередачи», не удостоив нас своим вниманием.

Война явно затягивалась. Томительно было день изо дня читать в газетах одну и ту же унылую фразу: «На австро-германском фронте без перемен».

{153} Студенчество, разумеется, волновалось, — ведь молодежи так свойственно живо откликаться на события общественной жизни. Но что нужно делать, не знали. Ожидали указаний от тех, кому верили: от властителей дум «либерального русского общества». И я среди прочих студентов, чья совесть в годину народного бедствия требовала хоть какой-нибудь полезной общественной деятельности, вернувшись в Москву после летних каникул, сразу же бросился искать применение своей молодой энергии. Вскоре я оказался членом какой-то благотворительной организации, где председательствовали важные титулованные дамы.

И вот бегаю я по нищим кварталам московских окраин, переписываю оставленных мужьями солдатских «жен и детей» и собираю по городу «посильные жертвы» для «вдов и сирот». Как раз в эту пору состоялось первое собрание коллектива Студенческой студии перед началом нового сезона. Я выступил на этом собрании с пламенной речью.

Я говорил: не время теперь заниматься искусством! Священный долг каждого гражданина отдать все свои силы, чтоб облегчить страдания народа! Нельзя в такие дни предаваться творческому самоуслаждению в уютной тиши студийного гнездышка! Все на работу! Все на фронт!

Я предлагал студию временно закрыть и всем вместе отправиться на фронт в качестве санитарного отряда. Зараженный толстовским пацифизмом, я отрицал войну и убийство, но облегчить горе, страдания и нужды народа считал нравственным долгом каждого честного гражданина.

С ласковой иронией слушал Вахтангов мою речь. Однако в глазах его вспыхивали иногда искорки нараставшего гнева. Ласковая ирония имела предметом своим молодую горячность оратора, гнев же относился к содержанию банальной проповеди.

Наконец, возбужденный своей речью, я уселся на место. Заговорил Вахтангов:

— Вы говорите — война бессмысленна, — так нужно, чтобы люди возможно скорее это поняли. Помогая раненым, облегчая участь оставленных солдатами жен и детей, мы, сами того не замечая, затягиваем это преступление.

— Вы говорите, стыдно теперь заниматься искусством, — как раз наоборот! Именно теперь, когда люди {154} ожесточаются, привыкая к убийству и жестокости, — как никогда, необходимо искусство.

— Вы хотите ехать на фронт, — зачем? Разливать солдатские щи? Бросьте! Были бы щи, а солдаты сами сумеют их разлить. Без вас найдется достаточное количество санитаров и сестер милосердия, которые бессознательно будут поддерживать войну. Ибо взамен каждого раненого, которого они перевяжут, поставят десять новых солдат, которых им тоже придется потом перевязывать.

— Нужно понять, что всякая деятельность, направленная к смягчению ужасов войны, поддерживает и затягивает войну. Мы должны не поддерживать войну, а *противопоставить* ей наше искусство. Мы должны научиться нашим искусством возбуждать в людях такие мысли и чувства, которые, восторжествовав, сделают когда-нибудь войну невозможной.

И Вахтангов закончил свою речь практическим предложением — немедленно начать работу над постановкой сказки Льва Толстого «Об Иване-дураке и его двух братьях — Семене-Воине и Тарасе-Брюхане, старом дьяволе и чертенятах». Эту сказку очень удачно инсценировал Михаил Чехов.

В основе толстовской сказки лежит проповедь против войны. Правда, проповедь эту Толстой ведет с пацифистских позиций и предлагает иллюзорные, утопические средства борьбы, однако и в таком виде сказка все же разоблачает ту ложь, с помощью которой идеологи эксплуататорских классов защищают и морально оправдывают войну.

Я ушел с собрания взбудораженный целым вихрем противоречивых мыслей. Сдался я не сразу, внутренне спорил с Вахтанговым, всячески сопротивлялся ему. Долгое время, месяц или даже целых два, я не заглядывал в Мансуровский переулок, будучи поглощен своей благотворительной общественной деятельностью. Но наступило время, когда я убедился, что вся эта благотворительная возня по сути дела носит рекламный характер и имеет только внешнюю видимость чего-то полезного, — на самом деле ее плоды ничтожны, они тонут в безбрежном океане рожденных войной человеческих страданий. И я вернулся в Мансуровскую студию.

— Пришли? Ну вот и хорошо, — сказал Вахтангов и продолжал начатый урок.

Шла работа над толстовской сказкой. Евгений Богратионович {155} демонстрировал, каким образом исполнитель роли Тараса-Брюхана должен вырастить на себе брюхо. Он показывал, как человек с таким огромным брюхом, какое предполагалось у этого персонажа, должен вставать со скамьи и потом садиться на скамью. То и другое вырастало в исполнении Вахтангова в огромные события.

Вот Тарас-Брюхан примеривается, чтобы встать. В глазах у него страх перед трудностью предстоящей задачи. Вот он оперся руками о скамью и, сделав отчаянное усилие, вздернул предполагаемый живот кверху. Теперь нужно оторвать руки от скамьи. Страшно! Вдруг ноги не удержат и придется изо всей силы плюхнуться обратно. Нужно сделать толчок вперед, но такой силы, чтобы брюхо не перевесило, иначе неминуемо падение на живот. Здесь нужен точный расчет.

Но вот и эта задача выполнена. Теперь нужно установить равновесие и на широко расставленных ногах прочно утвердить себя в вертикальном положении.

Но проделанная работа вызвала сердцебиение и нарушила дыхание. Нужно несколько секунд постоять неподвижно с открытым ртом, чтобы отдышаться и успокоить сердце. Словом, работенка не из легких. Но не менее трудной оказалась и обратная задача: сесть. Это тоже целое событие.

Интересно, что когда Юра Завадский — этот высокий, изысканно стройный, красивый юноша, — репетируя роль Тараса-Брюхана, следовал указаниям Вахтангова и творчески воспроизводил его показы, то, несмотря на отсутствие костюма и толщинок, перед нами с необычайной убедительностью возникал образ необыкновенно толстого человека, подтверждая лишний раз основной закон театра: во что поверил актер, в это поверит и зритель.

Очень выразительно и забавно показывал Евгений Богратионович и чертенят. Они похожи были у него на лукавых, озорных и порочных сорванцов мальчишек. Впрочем, отчасти также еще и на обезьянок.

Вахтангов рекомендовал исполнителям этих ролей побывать в зоопарке и хорошенько понаблюдать поведение обезьян.

Мне так нравились вахтанговские показы, что я даже один из них попытался зарисовать, и, право же, мне удалось в этом моем весьма дилетантском произведении ухватить какую-то верную изюминку.

К сожалению, толстовскую сказку постигла та же {156} участь, что и импровизацию: работа не была доведена до конца. Внешними причинами были, во-первых, недостаточная еще профессиональная подготовленность коллектива и, во-вторых, отсутствие уверенности, что постановку удастся протащить сквозь рогатки царской цензуры.

Но помимо этих причин была еще одна, внутренняя, более глубокая причина. Если бы Вахтангов был до конца увлечен идеей постановки пьесы, если бы он верил в то, что идет по принципиально правильному пути, берясь за осуществление на сцене этого «тенденциозного» произведения, он, вероятно, нашел бы средства преодолеть все препятствия: он добился бы от неопытных артистов нужного ему результата, а что касается цензуры, то закрытые вечера студии в помещении на сорок человек проходили обычно без всякого вмешательства с ее стороны. Суть дела заключалась в том, что Вахтангов охладел к своему замыслу, — «Сказка» перестала его увлекать. Охлаждение происходило под воздействием всякого рода сомнений, и прежде всего такого: является ли проповедь, осуществляемая хотя бы и в художественной форме, подлинным искусством? Допустимо ли вообще при помощи искусства вмешиваться в политику, связывать искусство с какими-либо конкретными общественно-политическими событиями сегодняшнего дня? Сеять при помощи искусства «добрые чувства» вообще — другое дело! Но навязывать зрителю определенную идею, воздействовать не только на его сердце, но и на его рассудок, воздействовать не только эмоционально, но и рационально, проводить определенную «тенденцию», — допустимо ли это, не снизится ли таким образом искусство на уровень жизни? Ведь искусство выше жизни, оно над жизнью, над политикой, над классами, над злобой дня. Вот если бы сейчас никакой войны не было, тогда, пожалуй, толстовскую сказку можно было бы поставить. Тогда к искусству не примешивалась бы никакая другая вне самого искусства лежащая цель. Правда, мы знаем требование Сулержицкого, что, ставя любую пьесу, нужно прежде всего ответить на вопрос: *ради чего* она ставится? Но у Сулержицкого ответ на этот вопрос никогда не выходил за пределы общего характера этических целей, никогда не заключал в себе ничего непосредственно практического, ибо его моральная идея казалась ему стоящей неизмеримо «выше» каких-либо утилитарных целей.

Таковы те сомнения и противоречия, которые привели {157} Вахтангова в 1915 году к отказу от толстовской сказки. Несомненно, что в его сознании происходила жестокая борьба. Идеи Л. Толстого овладевали им все сильнее и сильнее. Но и Толстой с его нравственной «тенденциозностью» бессилен был победить прочно укоренившиеся в сознании Вахтангова взгляды на искусство, воспитанные в нем средой и эпохой. Идея «чистого искусства» или «искусства для искусства» уступала свои позиции только до пределов той задачи, которую ставил перед искусством Сулержицкий, — задачи общего морального воздействия на психику зрителя в плане главным образом эмоциональном.

Как бы то ни было, «Сказка» была отставлена, и снова пришлось вернуться к работе над отрывками и маленькими пьесами.

Надо сказать, что именно эта работа вызывала наибольшее увлечение студийцев и содействовала их постепенному превращению из учеников в актеров.

В течение сезона 1915/16 года шла интереснейшая работа над двумя одноактными пьесами английского драматурга Альфреда Сутро: «Великосветский брак» и «При открытых дверях». На этой работе студийцы учились овладевать психологическими тонкостями изысканного английского диалога, его изящными и парадоксальными подтекстами.

Но господствующее положение в учебном репертуаре Мансуровской студии занимал А. П. Чехов. Главным образом его инсценированные рассказы: «Егерь», «Злоумышленник», «Переполох», «Анюта», «Рассказ г‑жи N». «Враги», «Размазня», «Верочка», «Хороший конец», «Страдальцы» — таков неполный список чеховских рассказов, над которыми велась работа в течение первых двух лет существования Мансуровской студии. Работа над многими из них была доведена до конца, и они многократно игрались на публике в ученических спектаклях.

Именно к этому периоду и относится зарождение одной из важных тем в истории русского театра: *Вахтангов и Чехов*.

Чехов был одним из самых любимых писателей Вахтангова. К сожалению, ранняя смерть помешала ему осуществить свою заветную мечту о постановке крупнейших драматических произведений Чехова: «Чайки» и «Трех сестер»… Но и вахтанговская постановка «Свадьбы» вошла в историю советского театрального искусства {158} как одно из наиболее крупных событий театральной жизни начала 20‑х годов.

Даже те работы, которые осуществлялись Вахтанговым в мансуровский период, все эти чудесные сценические миниатюры, сделанные на основе чеховских рассказов, всегда наполненные у Вахтангова большим и глубоким содержанием, заслуживают самого тщательного изучения.

Глубоко проникая в сущность чеховского творчества, Вахтангов раскрывал трагическую природу необыкновенного чеховского юмора; он умел в незначительном угадывать значительное, в случайных недоразумениях и забавных происшествиях обнаруживать закономерности, коренящиеся в условиях социальной жизни того времени. Он умел показать, как смешное и забавное превращается у Чехова в печальное, печальное — в нелепое, нелепое — в страшное, страшное — в трагическое.

Даже в таком на первый взгляд смешном рассказе, как «Злоумышленник», дававшем многим артистам — в том числе и такому мастеру сцены, как И. М. Москвин, — скорее, повод для того, чтобы проявить комическую сторону своего таланта, Вахтангов нашел веские основания для раскрытия глубокого социального конфликта между народом и властями, основанного на взаимном непонимании, отчужденности и недоверии.

Обычно герой этого рассказа выступает в актерском исполнении как комический образ темного, тупого и невежественного крестьянина, обладающего, однако, той мужицкой хитрецой, при помощи которой он пытается заговорить зубы следователю, чтобы избежать заслуженного наказания.

Вахтангов считал это в корне неправильным. Он был убежден не только в глубоком сочувствии Чехова «злоумышленнику», но и в его нежной любви к этому очаровательному в своем простодушии существу. В истолковании Вахтангова «злоумышленник» — это заросший густой бородой наивный и доверчивый ребенок, это настоящий поэт, для которого рыбная ловля — не житейское занятие, не ремесло, а своего рода искусство.

Когда Вахтангов, показывая «злоумышленника», произносил слова: «О‑о‑кунь, щу‑у‑у‑ка, нали‑и‑м…», то в напевном звучании гласных «о», «у», «и» слышалась такая нежность, такая любовь, которые могут быть только у поэта. Но вместе с тем он ни на секунду не переставал {159} быть темным, корявым и смешным мужичонкой. Только очень симпатичным, милым и добродушным!..

Мне запомнилось, как во фразе «Эта рыба прост‑о‑о‑р любит» Вахтангов произносил слово «простор». В нем звучала и мечтательность нашего героя, и нежность его души, и его представление о бесконечности, о воле, о красоте природы…

Вот такой получался у Вахтангова, а за ним и у исполнителя этой роли — Леонида Андреевича Волкова — чеховский «злоумышленник»!

Вахтангов утверждал, что на всем протяжении рассказа этот человек живет одним-единственным желанием: *помочь следователю разобраться*.

Он видит, что следователь мучается с ним, и поэтому сердечно ому сочувствует, жалеет его. Отсюда — стремление понять, чего же следователь от него хочет. Он полон желания угодить следователю, обрадовать его, ему и в голову не приходит, что он в чем-то виноват, что его могут осудить. Никакой вины он за собой не чувствует, и поэтому, когда следователь объявляет ему свое решение, полон самого искреннего недоумения: он пойдет в тюрьму с уверенностью, что он жертва ошибки, несправедливости, какого-то непонятного недоразумения.

Что же касается следователя, то в толковании Вахтангова он с самого начала твердо убежден, что мужичок хитрит, притворяется, — в каждом его слове, в каждой интонации он видит подтверждение этой своей уверенности.

При такой интерпретации было ясно, что эти два действующих лица — представитель народа и представитель власти — никогда и ни при каких обстоятельствах не смогут понять друг друга. Между ними — стена. И маленький чеховский рассказ раскрывается в своем глубоком трагическом социальном содержании.

Не менее значительным в постановке Вахтангова был и другой рассказ Чехова: «Егерь».

В нем идет речь о том, как некий барин, напоив своего егеря, женил его в пьяном виде на нелюбимой женщине в отместку за то, что тот лучше его стреляет.

Полнейшее несоответствие друг другу этой пары, насильственно связанной нерасторжимыми брачными узами, создает драматическую коллизию, которая обостряется еще и тем, что жена в простоте душевной не сознает {160} этого несоответствия, рада тому, что случилось, и требует от мужа всех причитающихся ей супружеских радостей.

В этом рассказе Вахтангов, как и в «Злоумышленнике», всячески подчеркивал романтическую сторону души героя, который дан у Чехова как влюбленный в свое дело художник, натура в своем роде поэтическая, возвышенная — человек вольный, свободолюбивый, гордый… И вот такой-то человек, пробудившись однажды после основательной выпивки, оказался вдруг связанным на всю жизнь с темной, забитой, измученной непосильным трудом, совершенно чужой ему женщиной!..

Глубокий драматизм этой ситуации Вахтангов положил в основу своей работы над этим рассказом.

Главная роль и здесь была поручена Леониду Андреевичу Волкову, актерский талант которого Вахтангов очень ценил, — он видел в нем исключительно податливый и чуткий инструмент для воплощения своих творческих замыслов.

Мне тоже посчастливилось тогда участвовать в нескольких работах над чеховскими вещами. Я показал Вахтангову маленькую безыменную роль доктора в рассказе «Страдальцы» и роль Львова в отрывке из «Иванова». Кроме того, в ученических спектаклях я играл роль следователя в «Злоумышленнике» и роль помещика Абогина в инсценированном рассказе «Враги».

По поводу моего исполнения роли Львова Евгений Богратионович сказал: «В общем то, что нужно». А о докторе в «Страдальцах» высказался так:

— Прежде всего, это русский интеллигент, несколько мрачный. Он страдает оттого, что ему приходится лечить барынь, воображающих себя больными. В нем есть тоска. Поэтому он все делает профессионально. Если же ему встречается серьезный больной, то он относится очень внимательно.

Важно отметить, что столь обстоятельная характеристика относилась к крохотной роли. Вахтангов считал, очевидно, что и через маленькую роль можно донести большую чеховскую тему.

Существенное значение в моей творческой биографии имела роль Абогина в рассказе Чехова «Враги».

Эта роль мне не удалась. Думаю, что она не отвечала особенностям моего актерского темперамента. Я в ней пыжился, нажимал на чувства, но добиться настоящей искренности так и не смог. Несколько раз я обращался к {161} Вахтангову с просьбой освободить меня от этой роли, но всегда встречал отказ.

«Играйте, ищите, добивайтесь, — говорил Вахтангов, — это полезное для вас упражнение». И я играл эту роль почти два сезона. И почти каждый раз после спектакля читал в студийном журнале лаконичную рецензию дежурившего на спектакле студийца: «Захава, как всегда, плохо».

Пережив период полного отчаяния, я в конце концов дошел до такого состояния, когда мне стало море по колено. Ни на какой успех я уже больше не рассчитывал, но, чтобы извлечь хоть какую-нибудь пользу из своего бедственного положения, стал каждый спектакль превращать для себя в упражнение. Всякий раз, идя на спектакль, я ставил перед собой какую-нибудь учебно-техническую задачу, — например, иногда я говорил себе: сегодня буду добиваться от себя сосредоточенного внимания. В другой раз: сегодня буду следить за свободой мышц. В третий раз: сегодня моей главной заботой будет логика мысли. В четвертый: общение с партнером. В пятый: логика действий. И так далее.

Таким образом моя самая неудачная роль сделалась моей школой. Пользуясь ею как предлогом, я воспитывал в себе необходимые актерские навыки. Таким образом я практически проходил систему Станиславского. Я перебирал и тщательно ощупывал одно за другим те звенья, из которых она состоит, потом связывал их в одну цепочку и таким образом овладевал законами актерского искусства.

Роль у меня так и не получилась, но зато опыт, приобретенный в результате таких упражнений, будучи потом применен к другим ролям, обеспечил мне ряд настоящих актерских удач. Именно благодаря этой роли я и сделался сначала актером, а потом педагогом.

Впрочем, далеко не сразу понял я, какое огромное благодеяние оказал мне мой учитель, не уступив моим просьбам освободить от этой роли. По сей день я испытываю к нему за это глубочайшую благодарность.

Интересной была также работа Вахтангова над отрывками из Горького и Гоголя.

Работая с одной из любимейших своих учениц — Асей Орочко над ролью Мальвы из горьковского рассказа «Мальва», Вахтангов говорил ей: «Совсем не скучайте. Будьте только созерцательной. Нужно найти такое состояние, {162} когда все органы чувств живут одновременно. И душа и мысль в одно и то же время воспринимают природу. Прислушайтесь также к своему внутреннему миру»[[82]](#footnote-83).

Работая над разговором двух дам из «Мертвых душ», Вахтангов показывал, как смысл подтекста, который тот или иной персонаж вкладывает в произносимые слова, иногда находится не только в противоречии с прямым смыслом текста, но может иметь содержание прямо-таки противоположное смыслу произносимых слов.

Например, одна из гоголевских дам, усаживая другую на диван, говорит с предельной сладостью в голосе: «Вот сюда, сюда, вот в этот уголочек. Вот вам и подушечка». А думает в это время: «Черт бы тебя побрал! Расселась дура. Так бы вот и растерзала!» И подтекст этот, просвечивая через текст, формирует интонацию, звучит в тембре голоса, сверкает искрами внутреннего бешенства в глазах.

Вот на таких противопоставлениях текста и подтекста, прямого смысла слов и страстно переживаемого глубинного содержания мыслей и чувств Вахтангов строил весь разговор гоголевских дач, и результат получался прямо-таки разительный.

Вахтангов хотел, чтобы в этом отрывке было показано «чертовское в человеке». Он говорил: «Они ненавидят друг друга, и потому глаза у них злые. Но внешность самая приятная». И замечал при этом: «Куски у Гоголя сделаны идеально. Так может быть только у гения или у самой природы»[[83]](#footnote-84).

Во второй половине сезона 1915/16 года ученические спектакли, или так называемые «исполнительные вечера», состоявшие из одноактных пьес и инсценированных рассказов Чехова, шли в Мансуровской студии регулярно два‑три раза в неделю.

Их значение не ограничивалось только тем, что они играли существенную роль в денежном бюджете студии, давая значительную надбавку к тем суммам, которые складывались из членских взносов студийцев, — еще большее значение они имели в области учебно-воспитательной.

Вахтангов требовал от учеников, чтобы они к исполнительным вечерам отнюдь не относились как к спектаклям. {163} «Цель спектакля, — говорил он, — дать удовлетворение зрителю. Мы же пока еще не располагаем ничем таким, что мы имели бы право демонстрировать, рассчитывая на это удовлетворение. Мы принуждены эксплуатировать внимание и терпение зрителя, которого нам удалось заманить к себе. Мы это делаем ради наших учебных целей. Каждый ученик должен приходить на исполнительный вечер, чтобы упражняться, искать, репетировать, пробовать».

Вахтангов совершенно справедливо считал, что ни один ученик, не познавший органически на своем собственном опыте, что такое сценическое самочувствие актера на публике, не может еще называться актером, как бы много ролей, отрывков и упражнений он ни сделал на школьных уроках.

Причем Вахтангов подчеркивал, что эти публичные выступления должны быть регулярными, систематическими и сопровождаться каждый раз обстоятельной критикой, подробным выяснением всех достоинств и недостатков актерского исполнения.

Вахтангов учил, что каждое такое выступление на публике должно переживаться учеником как праздник. Уже с утра он должен к нему внутренне готовиться, чтобы прийти на спектакль радостным, внутренне собранным, с разбуженным воображением, с деятельной фантазией, с мобилизованным вниманием, с предвкушением праздника и готовностью к творчеству.

«Умение приготовить себя к спектаклю, — говорил Вахтангов, — это целая наука. Вырабатывайте в себе это умение!»

Так жила Мансуровская студия: уроки, репетиции — самостоятельные и с Евгением Богратионовичем, — занятия с другими педагогами, исполнительные вечера, студийные праздники, — все как будто было хорошо.

А между тем неясное чувство неудовлетворенности, которое появилось еще в середине первого года существования Мансуровской студии, не исчезло. Иногда оно как будто затухало, а иногда снова разгоралось. Оно, по-видимому, незаметно тлело где-то в глубине даже в те периоды, когда жизнь студии казалась совсем безоблачной. К концу же второго года существования (1915/16) стало вдруг намечаться даже некоторое брожение: послышались голоса, выражавшие недовольство, появились скептики, потерявшие веру в общее дело.

{164} Известную роль сыграла в этом неудача с «импровизацией» и с толстовской сказкой. Студийцы жаловались — «мы все начинаем и ничего не умеем довести до конца». Они выражали также недовольство и нелегальным, «подпольным» существованием студии. Многие студенты, увлекшись работой в студии, бросили заниматься науками, а теперь спохватились и думали: а дальше что будет? Выйдет ли что-нибудь путное из этой студии?

Впрочем, главная причина начавшегося брожения коренилась гораздо глубже. К ее рассмотрению мы перейдем несколько позже, пока же заметим только, что все эти новые настроения не ускользнули от зоркого глаза руководителя.

Следующий сезон (1916/17 года) Вахтангов начинает вступительной речью, в которой провозглашает начало нового периода в жизни студии. «Если до сих пор целью нашей работы над пьесой, — говорит Вахтангов, — была демонстрация приемов и методов, спектакли же наши были побочным результатом, то теперь постановка становится целью. Раньше работа над пьесой была педагогическая, теперь будет *режиссерская*»[[84]](#footnote-85). В качестве драматургического материала, отвечающего новым потребностям и новым задачам, Вахтангов берет комедию М. Метерлинка «Чудо святого Антония».

Сюжет комедии несложен. В буржуазной семье умерла богатая старушка. На похороны собрались родственники покойной, рассчитывающие на получение наследства. Во время общего семейного завтрака в дом приходит старик, имеющий вид нищего или странника; спокойно и уверенно он заявляет, что он святой Антоний и пришел воскресить покойницу. Его, разумеется, принимают за сумасшедшего и пытаются выпроводить, но когда это не удается, решают впустить в комнату, где лежит умершая старушка: пусть, мол, убедится в невозможности свершить чудо, и тогда он уйдет добровольно. Но, вопреки общим ожиданиям, он совершает чудо: старушка по его повелению оживает и начинает браниться. Тогда решают, что, очевидно, она и не умирала. Когда же она начинает брюзжать по поводу появления в ее комнате нищего оборванца, святой лишает ее дара речи, и сварливая старушка на полслове умолкает. Это уже полное безобразие! Шантаж! Необходимо позвать полицию! Приходит полицейский {165} и уводит святого в участок. Старушка, к общему удовлетворению наследников, снова умирает.

Вахтангову в то время был абсолютно чужд тот сатирический подход, на основе которого он впоследствии, переработав спектакль, создает его знаменитый второй вариант.

«Можно сыграть эту пьесу как сатиру на человеческие отношения, — говорил он тогда, — но это было бы ужасно!»

Здесь мы опять сталкиваемся с влиянием идей Льва Толстого и Л. А. Сулержицкого, учивших, что всякое искусство должно возбуждать в людях только «добрые» чувства. В соответствии с этим Вахтангов считал, что театр не может, не должен восстанавливать зрителя против кого бы то ни было из действующих лиц. Если над кем-либо зритель и посмеется, то пусть он смеется добродушно, незлобно, безобидно.

Поэтому и к актеру предъявлялось требование «полюбить того, кого он должен сыграть, найти юмористическую улыбку по адресу данного персонажа». «Каждый образ, — говорил Вахтангов, — должен иметь в себе нечто, за что его можно полюбить, — какие-то милые черты». «Нужно найти во всех этих людях забавное, то, что умиляет». «Актер должен быть выше того, кого он играет». «Если я стану выше, если я отвлекусь от тех практических материальных интересов, среди которых вращается действие пьесы, если я буду над той жизнью и той средой, которую я должен изобразить, я не смогу смотреть на человека так, как смотрел на него Салтыков-Щедрин».

Смысл и значение будущего спектакля Вахтангов определял следующими словами: «В этом спектакле, — говорил он, — должно сыграться то, чего, в сущности говоря, “играть” нельзя: само должно сыграться. Вы помните, как в “Сверчке”, по мере того как идет спектакль, со сцены как бы излучается душевная теплота, которая к концу спектакля наполняет зрителя. Так здесь должна излучаться и накопляться *улыбка*»[[85]](#footnote-86).

Как возникла у Метерлинка тема этой пьесы? — спрашивал Вахтангов и фантазировал так:

— Однажды Метерлинк захотел отдохнуть, отвлечься от своих Аглавен, Селизетт и т. п. Закусил. Выпил вина. Закурил сигару… Может быть, у него сидели за завтраком {166} доктор, священник, какой-нибудь буржуа… Он и спросил их: «А что, если бы к нам сейчас явился с неба самый настоящий святой?» — «Этого не может быть, — вероятно, сказал бы доктор, — я в это не верю». «Ох, мы так грешны! — воскликнул бы, вероятно, священник. — Господь не удостоит нас…».

Так могла у Метерлинка родиться тема этой пьесы. Люди хотят чуда, подумал он, — а ну‑ка, пошлем им святого! Они — наследники, — а ну‑ка, воскресим им богатую тетушку!.. И посмотрим, что из этого получится! Так написал Метерлинк эту пьесу в часы, когда отдыхало его сердце, — без криков, без упреков по адресу людей, с улыбкой…

В этом толковании нетрудно найти противоречие.

С одной стороны, Вахтангов предлагает посмотреть на изображенную Метерлинком жизнь сверху, «оком отвлеченного человека».

Я даже помню, как Вахтангов, чтобы пояснить свою мысль, предложил нам вообразить, что стоящая перед ним на столе пепельница — бассейн, наполненный водой, в котором купаются крохотные лилипутики размером с полмизинца — раздеваются, одеваются, плавают, разговаривают, бранятся, радуются, огорчаются, — словом, ведут себя совсем как настоящие люди.

Заметив, что все мы начали улыбаться, Вахтангов сказал: «Вот эта ваша улыбка мне и требуется».

Это с одной стороны. Но, с другой стороны, нечто противоположное: «Мы неизбежно *над собой* смеемся, когда смеемся над ними, — говорил Вахтангов: — После этого спектакля должно быть трогательно и *стыдно*, должны быть какие-то маленькие словечки: ддд‑а‑а‑а! — по *своему* адресу».

Возникает вопрос: так как же все-таки должны чувствовать себя актеры, работая в этой пьесе: *над* действующими лицами спектакля или в *их среде*? Между тем и другим существенная разница. Но тогда Вахтангов этой разницы не замечал. Ему важно было только, чтобы и этот спектакль отвечал идее «добра» — той идее, которая вдохновляла Сулержицкого, но затрудняла самому Вахтангову полное раскрытие внутреннего смысла «Потопа» и «Праздника мира».

Теперь эта идея мешала ему преодолеть добродушную «улыбку» Метерлинка, чтобы пробиться через нее к саркастическому, уничтожающему смеху социальной сатиры. {167} Чтобы сделать это, надо было, подобно Салтыкову-Щедрину, спуститься с тех «надклассовых» высот, находясь на которых можно «отвлечься от практических материальных интересов», надо было взглянуть на изображаемый мир не сверху и не изнутри, а так, как смотрят на врага, которого нужно уничтожить: лицом к лицу. Но для этого не пришло еще время.

Однако работа над «Чудом» и в этом варианте была все же очень увлекательной и полезной.

Интересны в своей выразительной лапидарности те образные характеристики, которые Вахтангов давал действующим лицам пьесы. Например:

«Гюстав забавен тем, что он все слишком горячо принимает к сердцу. Он все время как бы говорит: я порох, обращайтесь со мной осторожно!»

«Жозеф (лакей) — это огонь, только фалды летают».

«Ашиль — заплывший, жирный, неподвижный. У него одно желание: скорее вернуться к столу доедать оставленных куропаток. Он без смеха не может видеть священников. Остряк».

«Бригадир (полицейский): кратко, быстро, отчетливо. Абсолютная убежденность в своей правоте».

«Антоний: покорность, большое внимание (очень внимательно слушает). Добрый простой старик. Но мудрый: все видит, понимает человеческие слабости. Смотрит на людей так, как смотрят, разглядывая что-нибудь в микроскоп. Не нужно экстатичности, театральной святости, нужна только убежденность».

Не менее интересными и выразительными, чем эти характеристики, были режиссерские показы Вахтангова.

О вахтанговских режиссерских показах чудесно написал П. Антокольский:

«Когда, заткнув салфетку за воротник, выпятив живот и оттопырив нижнюю губу, он [Вахтангов] выходил из боковой кулисы, с тупым, но 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».

«Из той же боковой кулисы — продолжает Антокольский, переходя от образа Ашиля в “Чуде святого Антония” к одной из гоголевских дам, — он выплывал, оправляя на себе воображаемые рюши и бантики, выплывал с {168} 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».

Далее Антокольский вспоминает, как, показывая героя французского водевиля, Вахтангов «лез под стол и нарочно фальшивым, петушиным голосом пел куплеты какого-нибудь ухажера или петиметра… И опять в этом простосердечии и очаровательной чистоте и благородстве намерений вахтанговского показа было указание на то, как поднять пустяковый водевиль до высоты великого искусства, такого, которое смехом облагораживает и очищает людей»[[86]](#footnote-87).

И действительно, вспоминая вахтанговские показы, невольно задаешь себе вопрос: что за процесс происходил в его сознании, в его интуиции, во всем его существе, когда он вдруг, после нескольких секунд глубочайшей сосредоточенности, вскакивал внезапно из-за режиссерского столика и легкой эластичной походкой шел на сцену, чтобы показать актеру какой-нибудь штрих его роли? И почему жест, который он показывал, или интонация, с которой произносил ту или иную фразу, вдруг освещали для актера всю его роль, весь заданный ему образ? Почему в этом жесте и в этой интонации соединялось все: наряду с техническим совершенством исполнения тут был и образ, и отношение к образу, и мироощущение самого Вахтангова, и жизненная правда, и театральная выразительность, и доброта вахтанговского сердца, и острота его ума, и юмор, и живое чувство показываемого персонажа — решительно все?!

Ответить на этот вопрос — значит раскрыть все тайны творчества, исчерпать своим познанием абсолютную истину, а это, как известно, невозможно. Но приближаться к этой истине, познавая всё новые и новые законы жизни и искусства, мы не только можем, но и должны, обязаны!.. И в этом наша великая радость!

Прежде чем перейти к анализу тех процессов, которые происходили в Мансуровской студии в предреволюционный {169} период, а главное, тех мучительных и сложных противоречий, которые переживал сам Вахтангов на пути своего творческого самоопределения, следует хотя бы в самых общих чертах вспомнить ту жалкую картину, какую являло собою русское театральное искусство в начале третьего года первой мировой войны.

Идя на поводу обывательских интересов буржуазной публики, русский театр оказался тогда в таком безнадежном тупике, из которого, казалось, ему никогда уже больше не выбраться.

Однако никогда театры так не преуспевали в материальном отношении, как в этот период. Это в значительной степени объяснялось наплывом в большие центры театрального зрителя из среды состоятельных беженцев с захваченных немцами территорий. Эта новая публика не нуждалась в высоком искусстве. Ей нужны были грубые средства, чтобы заглушить в себе голос совести и забыть ужасы войны. Вот почему наибольшим успехом в то время пользовались оперетта, фарс и как грибы расплодившиеся тогда так называемые «театры миниатюр», в которых программа, состоявшая из нескольких пошлейшего содержания одноактных пьесок, повторялась два‑три раза в течение вечера.

Но если широкую обывательскую публику и можно было с успехом кормить этой пошлятиной, то существовал все же немногочисленный слой театральных зрителей из среды интеллигенции, который не довольствовался подобной грубой «духовной» пищей.

Даже Московский Художественный театр, неутомимый искатель новых путей в искусстве, общепризнанный духовный вождь лучшей части либерально-демократической интеллигенции того времени, переживал период некоторого застоя и творческого упадка. Всегда требовательный и крайне разборчивый в отношении своего репертуара, он опустился теперь до постановки таких весьма слабых пьес, как «Осенние скрипки» Сургучева и «Будет радость» Мережковского. Испугавшись собственного падения, он попытался сразу, одним взмахом взлететь на вершину большого искусства и предпринял для этой цели постановку «маленьких трагедий» Пушкина («Пир во время чумы», «Каменный гость» и «Моцарт и Сальери»), но потерпел поражение.

Творческая производительность театра катастрофически падала: в течение сезона 1914/15 года Художественный {170} театр выпустил три премьеры, в 1915/16 — одну, а в 1916/17 — ни одной.

«Мы начинали терять веру в самих себя и в свое искусство», — признавался потом Вл. И. Немирович-Данченко. «Наша политическая жизнь, — писал он, — была тускла. Мы теряли творческую 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 заглохло»[[87]](#footnote-88).

А в это время в других театрах лучшие повара эстетической и философской кухни готовили изысканнейшие блюда для тех, кто нуждался в духовном наркозе, и увлекали своих почитателей в таинственные дебри мистической символики или в благоуханные рощи утонченной эротики…

Для любителей отвлеченной от жизни яркой театральности создан был Камерный театр со свойственной ему условностью, иногда изящной, а иногда излишне крикливой.

Для тех, кто, подобно чеховскому герою, любит «непонятное» и ощущает удовольствие от прикосновения ко всему таинственному, был создан маленький театрик имени В. Ф. Комиссаржевской под руководством брата великой артистки — Ф. Ф. Комиссаржевского. Здесь можно было увидеть пьесы Ф. Сологуба, Э.‑Т.‑А. Гофмана, А. Ремизова, Л. Андреева…

На театральных диспутах, которые устраивались в помещении Камерного театра, выступали А. Таиров, а также К. Бальмонт, Андрей Белый, Ф. Сологуб, Н. Бердяев и другие представители декадентского искусства и мистической философии. Ни звука на этих диспутах не говорилось о том, что происходило в реальной действительности, но все с ожесточением громили реалистическое искусство.

Впрочем, театры, видевшие свою задачу в том, чтобы творить утонченные иллюзии в плане декадентского искусства, не могли похвастаться своим материальным благополучием, ибо культурно-рафинированная, но весьма немногочисленная верхушка интеллигенции, на потребу которой они создавались, не могла их прокормить. {171} Но группа театральных деятелей этого направления обладала все же достаточным влиянием и значительной энергией, чтобы сеять семена сомнений и создавать атмосферу идейной неустойчивости в среде театральной молодежи, воспитанной на основе здоровых реалистических традиций. Беда этой молодежи заключалась в том, что общественные идеалы, которым должно было бы служить их реалистическое искусство, заколебались в их сознании; разочарование, скептицизм и даже цинизм все сильнее овладевали умами художественной молодежи. Идея этического театра стала разрушаться не только в коллективе учеников Вахтангова, но и в среде его товарищей по Студии Художественного театра.

Запись, сделанная А. А. Гейротом в «книге предложений» Студии МХТ, о которой мы уже однажды упоминали, была лишь первой ласточкой. Вахтангов, ставший тогда на защиту творческих позиций Первой студии и ее руководителя — Л. А. Сулержицкого, всего через каких-нибудь восемь месяцев после этого сделал в своем дневнике запись, свидетельствующую, что и он в какой-то мере оказался во власти общего настроения. 14 апреля 1916 года Вахтангов записал: «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»[[88]](#footnote-89).

Мы видим, что Вахтангов теперь и сам начинает разделять общую неудовлетворенность искусством, призванным возбуждать «добрые чувства». Он говорит о каком-то назревающем «повороте», но пока еще очень туманно и неуверенно. Он мечтает о «празднике чувств, отраженных на душевной области возвышенного», но тут же спрашивает: «какого?»

Ответа на этот вопрос у него нет.

Но если Вахтангов не мог в то время уяснить самому себе, о каком «повороте» идет речь, то мы, рассматривая этот вопрос в исторической перспективе, можем попытаться на него ответить.

{172} Положение в то время рисуется нам в следующем виде. Пьесы, «возбуждающие добрые чувства», перестали выполнять свою функцию: они утратили способность «примирять с кошмарной действительностью».

Слишком ужасной становилась действительность, чтобы можно было продолжать утешаться своими личными нравственными достижениями и думать о переделке мира средствами нравственного совершенствования. Жизнь разоблачала иллюзию христианских чувств с небывалой грубостью и беспредельной жестокостью.

И вот люди, занимающиеся искусством, судорожно начинают искать средства для создания иллюзий, которые кажутся им более радикальными, более эффективными, чем те, которые создавал этический театр. Эти средства они находят в области «возвышенного» искусства, в области символизма и романтики.

Искусство, опирающееся на учение Льва Толстого, несмотря на утопический, иллюзорный характер своей идеологии, тем не менее было искусством *земным*. Оно было насыщено чувством известного протеста — хотя бы и пассивного (связанного с идеей непротивления злу насилием), но все же протеста — против существующего социального строя. Оно заключало в *себе* страстное стремление к переустройству мира, хотя средства для этого оно предлагало недействительные.

Поняв утопический характер толстовской идеологии, можно было пойти одним из двух путей: либо отказаться от переделки мира, подавив в себе всякий протест против социальной несправедливости, либо начать искать более эффективные средства для уничтожения этой несправедливости. Второй путь неизбежно приводил к идее революционной борьбы.

Те художники, которые, отталкиваясь от гуманизма Льва Толстого, решали идти по пути революции, разумеется, не только не должны были отрываться от реальной действительности, от живой правды жизни, от той земли, стоя на которой Лев Толстой создавал свое мировоззрение и свое искусство, но, напротив того, они должны были еще прочнее утвердиться на этой земле, еще крепче привязать свое искусство к реальной жизни.

Уход художника от действительности неизбежно оказывался, по существу, движением вправо. Студия Художественного театра с ее этическими идеалами, по существу, была левее, чем так называемые «левые» театры — {173} Камерный, имени В. Ф. Комиссаржевской и т. п. Вот почему мы имеем все основания расценивать отрицательно тот «поворот», который наметился в творческом развитии Вахтангова и который он все же не решался сделать. Вахтангов стоял на распутье, и кто знает, по какому пути пошел бы он в дальнейшем, если бы не грянула революция!

Но в чем же состоят те робкие попытки, которые делает Вахтангов в своем стремлении «подняться над землею хоть на пол-аршина»?

Идя навстречу новым настроениям своих учеников, Вахтангов соглашается на постановку в своей студии «Незнакомки» Ал. Блока. Правда, сам он не решается взяться за эту работу и привлекает для этой постановки своего товарища по Студии Художественного театра Алексея Попова. Мотивируя свое нежелание самому работать над «Незнакомкой», Вахтангов говорит: «… сам я не могу вам предложить этого. Как мать не может подарить своему ребенку очень дорогую игрушку: пусть дядя подарит, я буду очень рада, но сама не могу».

Так ли это на самом деле? Не скрывалось ли здесь другое — страх и неуверенность? Может ли руководитель коллектива своими руками делать то, в чем он не очень уверен, то, чего хорошо не знает и обстоятельно не изучил?

Соглашаясь на постановку «Незнакомки», Вахтангов, как уже было сказано, шел навстречу новым потребностям, назревшим в коллективе. Эти новые потребности он определял как стремление к «романтизму», но что такое романтизм, в чем его сущность, никто как следует не понимал. «Если нет горения — над этой пьесой работать нельзя, — говорил Вахтангов о “Незнакомке”. — Нужно приходить на репетиции “Незнакомки” наполненными, с горящими глазами. Нужно перед репетицией спросить у каждого: “У вас есть?” Если у кого-нибудь есть этот внутренний огонь, эти серебряные колокольчики в душе, то можно работать: они заразят и других. Если ни у кого нет — бросайте, занимайтесь чем-нибудь другим. Если вы будете будничными и начнете репетировать эту пьесу — будет ужасно»[[89]](#footnote-90).

Но откуда взять этот «внутренний огонь», эти «серебряные колокольчики» в душе, на этот вопрос нет ответа.

{174} А только ответив именно на этот вопрос, можно было бы определить сущность того искусства, которое Вахтангов называл «романтизмом».

Мы знаем, что романтизм бывает разный. Революционное реалистическое искусство всегда романтично. Будучи связано с верой в прекрасное будущее человечества, наполненное пафосом борьбы, насыщенное большими мыслями и чувствами, оно неизбежно создает тот душевный подъем, тот возвышенный «праздник чувств», о котором мечтал Вахтангов, говоря о романтизме. Откуда берет свой внутренний огонь подлинный революционный романтизм — понятно.

Но есть другой романтизм, романтизм упадочный, отрицающий реальность действительности, уводящий от жизни и борьбы в потусторонний мир воображением созданных «истинных реальностей», в туманный мир символов и загадок. Именно этот упадочный романтизм и пытался овладеть Вахтанговым, заманивая его своими чарами в мрачные, таинственные хоромы своих иллюзий и призраков.

Этого различия между двумя видами романтизма Вахтангов не сознавал. Он не отдавал себе отчета в том, что, принимаясь за «Незнакомку», которая к тому времени и для самого Ал. Блока уже стала вчерашним днем, он, в сущности говоря, шел не вперед, а назад. Инстинктивно чувствуя потребность в подлинном и здоровом романтизме, который всегда вырастает только на реалистической основе, Вахтангов по ошибке стучался не в те двери. Слегка их приоткрыв, он тотчас же испуганно их закрывал: нет, я туда не пойду, пусть идет кто-нибудь другой! Но оставаться там, где он находился, ему тоже не хотелось. Так он метался, не находя выхода неопределенным своим предчувствиям и смутным надеждам.

«Незнакомка» работалась параллельно с «Чудом святого Антония», но осуществлена не была: А. Д. Попов уехал из Москвы, и работа прекратилась. На смену ей возникла другая, которая должна была хотя бы отчасти удовлетворять те потребности, ради которых взята была «Незнакомка».

Один из студийцев — ныне выдающийся советский поэт П. Г. Антокольский — написал тогда небольшую драматическую сказку под названием «Кукла инфанты». Сюжет этой сказки очень прост: у девочки-инфанты сломалась кукла — испортился завод. Инфанта в большом {175} горе, но этого горя никто из окружающих не понимает. Инфанта обращается за помощью к волшебнику-мавру, который при помощи таинственных заклинаний исцеляет больную куклу и возвращает инфанте «радость детства и Веселый жизни ход».

Режиссерская работа над этой романтической сказкой была поручена другому ученику студии — Ю. А. Завадскому, который должен был осуществить постановку на основе предварительных указаний Евгения Богратионовича. Эти указания представляют для нас весьма существенный интерес.

Вахтангов предложил поставить пьесу Антокольского как кукольное представление. Каждый актер должен был прежде всего сыграть актера-куклу, с тем чтобы потом этот актер-кукла играл данную роль: инфанты, королевы, придворного, шута и т. д. Вахтангов говорил Ю. А. Завадскому: «Нужно представить себе куклу-режиссера и почувствовать, как она стала бы режиссировать: тогда вы пойдете верно».

Чрезвычайно интересны замечания Вахтангова, которые он делал исполнителям на одной из репетиций «Куклы инфанты».

«Если вы пойдете от кукол, — говорил Вахтангов, — то найдете и форму и чувства. Чувства эти крайне просты. У человека чувства очень сложные… Игрушка же не может переживать чувств сложных, утонченных»[[90]](#footnote-91). Подвергая с этой точки зрения критике игру отдельных исполнителей, он констатирует разнобой в манере игры.

Тут же Вахтангов устанавливает принцип, который впоследствии найдет себе применение при разработке формы ряда его постановок. В каждый данный момент этого спектакля, говорил Вахтангов, должно действовать («действовать» — в данном случае в смысле «двигаться». — *Б. З*.) только одно действующее лицо — то, которое говорит. Остальные должны неподвижно слушать.

Мы видим, как в этой маленькой работе Вахтангов впервые начинает подходить к вопросам *театральной формы*, блестящее разрешение которых впоследствии создает ему славу исключительного мастера. При этом, определяя формальные задания, устанавливая особые театральные приемы и особую манеру актерской игры, {176} то есть особую манеру сценического поведения, существенно отличающуюся от манеры поведения живого человека в действительной жизни, Вахтангов не изменяет основным принципам учения Станиславского. Стремясь создать на сцене некий особый, вымышленный, созданный воображением театральный мир кукол, он требует от исполнителей живых актерских чувств, которые, наполнив собою данную форму, сделали бы ее живой, сообщили бы ей убедительность действительной жизни. Вахтангов требует, чтобы актеры не только двигались и говорили так, как это может делать кукла, но чтобы каждый из них *чувствовал, мыслил, переживал* так, как это свойственно кукле.

Что это значит? Откуда исполнитель может знать, как переживает кукла, раз живых кукол в природе вообще не бывает?

Совершенно верно, — их не бывает в природе, но они существуют в воображении. А то, что существует в воображении, в творческой фантазии художника, может и должно быть воплощено на сцене.

Творческое воображение, как мы знаем, целиком основано на опыте. Оно есть не что иное, как способность комбинировать отдельные элементы опыта, при этом иногда в таких сочетаниях, в каких эти элементы в реальной действительности не встречаются. Русалка — образ сказочный, фантастический: в реальной действительности русалок не бывает. Но что такое русалка? Мы видим, что элементы, из которых составлен этот фантастический образ, взяты из жизни. Ни один художник в мире не в силах создать такой образ, который и по элементам своим находился бы за пределами человеческого опыта. Комбинация, созданная воображением художника, может быть нереальной, но материал, из которого художник комбинирует фантастические образы, поставляет ему действительная жизнь, поставляет ему опыт.

Вот почему фантастическое искусство не следует противополагать искусству реалистическому. Фантастическое произведение может быть в то же время и реалистическим. Так, глубоко реалистична всякая народная сказка и вообще все, что дано нам в народном эпосе. Все зависит от того, с *какой целью* художник создает свои фантастические произведения. Если его творческая деятельность направлена на познание реальной действительности, {177} его искусство окажется реалистическим, в каких бы фантастических образах он ни выражал результат своего познания. Если же он ставит своей целью бегство от жизни, уход от реальной действительности, если создаваемые им фантастические образы кажутся ему не отражением жизни, а какой-то «высшей реальностью», которую он противопоставляет живой действительности как чему-то менее реальному, то такое искусство реалистическим называться не может. А таким именно и было искусство декадентов начала XX века.

Народное же искусство всегда было глубоко реалистическим. Фантастические образы в народном эпосе характеризуются необычайной конкретностью, предельной осязательностью. Они лишены всякой расплывчатости, туманности, неопределенности — словом, того потустороннего характера, каким обладают образы декадентов и мистиков.

Элементы, из которых бывают составлены фантастические образы, созданные воображением художников-реалистов, всегда даются полнокровно, сочно, ярко и конкретно. Вот почему Н. В. Гоголь, создавая свои фантастические рассказы, не переставал быть великим реалистом. И напрасно символисты и мистики начала XX века, создавая свою эстетику, пытались опереться на авторитет Гоголя.

Вахтангов, как и Гоголь, очень любил в искусстве фантастическое, но его фантастика, так же как и фантастика Гоголя, по природе своей была реалистической. Всякий фантастический образ он стремился сделать, так сказать, максимально плотным, довести его до степени предельной жизненности, наделить его живыми мыслями и живыми человеческими чувствами.

Фантастический образ ожившей куклы состоит из элементов, которые мы можем наблюдать в реальной действительности: с одной стороны, у настоящих кукол, а с другой стороны, у куклоподобных живых людей. Следовательно, переживать как кукла — это в конечном счете означает: переживать так, как переживают *люди*, поведением своим и своей сущностью напоминающие кукол.

Ошибочно было бы думать, что образ подлинного искусства является определенной комбинацией элементов, данных нам в опыте только со стороны внешней. Всякой комбинации внешних черт неизбежно соответствует также и комбинация определенных *внутренних психологических состояний* (ощущений, чувств и мыслей), которые {178} тоже, каждое в отдельности, непременно даны нам в опыте реальной действительности.

Вот почему мы имеем право сказать, что мы *знаем*, что и как переживают (ощущают, мыслят и чувствуют) русалка, ведьма, черт, кукла и т. п. Найти внутреннюю жизнь этих фантастических образов для актера нисколько не труднее, чем найти внутреннюю жизнь Гамлета, Хлестакова или Чацкого. Никакой принципиальной разницы здесь нет. Она существует только для тех актеров, которые не могут выйти за пределы психологического *натурализма*. Фантастика, театральность, естественная и необходимая (не преувеличенная, не нарочитая) условность театрального представления — все это отнюдь не находится в противоречии с требованиями реалистического искусства.

Итак, к чему же сводятся усилия Вахтангова в работе над сказкой Антокольского?

Нам кажется, что эти усилия были целиком направлены к тому, чтобы удержаться на реалистических позициях. Вахтангов не хочет трактовать сказку Антокольского как символическое произведение, он пытается осуществить реалистическое представление из жизни кукол. Он чувствует, что поведение действующих лиц пьесы, если считать их людьми и относиться к их словам и поступкам всерьез, оказывается недостаточно правдивым, недостаточно мотивированным, чересчур примитивным. Вот почему он превращает их в кукол: то, что не годится для человека, может оказаться в поведении куклы вполне обоснованным. Превратив персонажей пьесы в кукол, Вахтангов начинает добиваться того, чтобы они были живыми, правдивыми, а не условно-театральными, он требует от актеров органичности перевоплощения в куклу, естественности в поведении этой куклы — словом, добиваться подлинной реалистической правды.

Подводя итог всему, что было сказано нами о сложном и противоречивом внутреннем состоянии Вахтангова накануне революционных событий, мы можем сказать о нем следующее.

Принципы этического театра в сознании Вахтангова постепенно расшатываются. По инерции он пока еще продолжает за них держаться, но в глубине души он уже в них не верит. Он чувствует потребность в каком-то {179} новом искусстве, возвышенном и праздничном. Но как подойти к нему, он не знает. Между тем окружающая обстановка — ученики, товарищи, книги, журналы, диспуты — весьма энергично толкает Вахтангова на путь упадочной романтики, декадентского символизма, мистики и ложной театральности. Вахтангову начинает казаться, что именно здесь ему удастся найти то, что ему пока еще очень смутно мерещится: «праздник чувств, отраженных на душевной области возвышенного». Но, прикоснувшись к этому еще не изведанному им искусству, он тут же обнаруживает, что это совсем не то, чего он ищет. Ему нужен романтизм, но не упадочный; ему нужна театральность, но не та мертвая театральность, которая свойственна условному декадентскому театру; ему хочется выйти за пределы «быта», но он испытывает органическое отвращение ко всему туманному, непонятному и заумному. Сталкиваясь с непонятным и заумным, Вахтангов пускается на тончайшие ухищрения, чтобы объяснить, оправдать, обосновать, сделать понятным и простым. Но тут же он чувствует, что, в сущности говоря, его усилия пропадают даром, ибо вся сомнительная прелесть, все порочное очарование декадентского искусства как раз и заключаются именно в этой его заумности и непонятности.

Так мечется Вахтангов, мучительно ища выхода, стучась в разные двери, бросаясь из одной крайности в другую, но не теряя при этом своего постоянного руководящего компаса — своей любви к подлинной правде искусства, своего здорового реалистического чутья, которое, подобно инстинкту самосохранения, удерживает его всякий раз, когда он незаметно для себя приближается к краю той или иной пропасти. При этом все яснее и яснее начинают проступать в творчестве Вахтангова те особенные черты, которыми впоследствии определится своеобразие его творческой индивидуальности. Необходимые условия для полного расцвета этой индивидуальности принесет с собой социалистическая революция.

## Начало кризиса

Февральская революция сохранилась в моей памяти как событие праздничное и веселое.

Весеннее солнце. Голубое небо. Улицы полны народа. Красные бантики в петлицах. По булыжным мостовым {180} мчатся грузовики. Они густо наполнены поющими революционные песни студентами и рабочими, за спинами которых, сжавшись в комочек, трусливо прячутся от взоров прохожих арестованные охранители рухнувших твердынь царской власти — городовые, околоточные и прочие полицейские чины. Их шинели, нанизанные на штыки винтовок, развеваются и трепещут на ветру в знак окончательной и бесповоротной победы народа над проклятой полицейщиной ненавистного режима. На перекрестках, подпоясав ремнями свои штатские пальто, крепко сжимая в руках винтовки, студенты и молодые рабочие с сознанием строгой ответственности на юных лицах охраняют революционный порядок, — это народная милиция. А на площадях митинги, митинги без конца… Двери университета на Моховой открыты для всех, а внутри ни на минуту не прекращающийся митинг: оратор сменяет оратора, меняются слушатели, а митинг все идет и идет: аплодисменты смешиваются с криками «долой!», иных стаскивают с трибуны, но во всем этом радость освобождения, великое счастье дышать полной грудью, сознавая себя полноправным и независимым гражданином свободной страны.

Конечно, это только кратковременная иллюзия. Она очень скоро рассеется. Народ, освободившийся от власти царя, очень быстро почувствует на себе ярмо классовой зависимости, и тогда резко обозначатся два смертельно враждебных друг другу лагеря — красный и белый — и в их непримиримой борьбе рассеются все иллюзии. Одни скажут: «Война до победного конца!» Другие: «Долой войну!» Одни: «Да здравствует Учредительное собрание!» Другие: «Вся власть Советам!» Одни: «Да здравствует Временное правительство!» Другие: «Долой министров-капиталистов!» И запылает в огне народного восстания Великий Октябрь. И тогда перед каждым возникнет необходимость самоопределения. Каждый захочет понять, осознать то, что произошло, и должен будет, хотя бы самому себе, отчетливо ответить на вопрос: с кем и куда идти? Пока же только радость и ликование.

Февральская революция мало что изменила в творческих настроениях Вахтангова.

В плане искусства Вахтангов сделал из факта революции только тот единственный вывод, что «теперь нужно работать возможно лучше и возможно больше», так как «теперь возникает большая потребность в театрах» {181} и люди, занимающиеся искусством, «должны не упустить момента»[[91]](#footnote-92).

Между тем революция принесла с собой ряд неожиданных осложнений. Работать стало труднее.

Мы знаем, какое огромное значение придавал Вахтангов той атмосфере, в которой должна протекать работа. Мы знаем, с каким увлечением, с какой страстной настойчивостью создавал Вахтангов эту атмосферу чуткости, любви и дружбы в среде своих учеников. И вот теперь внутреннее единство коллектива, создававшееся в течение трех лет, обнаружило вдруг свою непрочность.

Причиной была сама жизнь, окружающая реальная действительность — та самая «политика», которую так тщательно изгоняли, от которой убегали и прятались, которую не хотели признавать, от которой отмахивались и которой боялись.

Различие политических мнений создавало непоправимый изъян в студийной атмосфере. Как могла сохраниться атмосфера дружбы и любви в коллективе, где один требовал войны «до победного конца» и расстрела большевиков, а другой восторженно цитировал Ленина и шагал в уличных демонстрациях под лозунгом: «Вся власть Советам!»?

Что было делать? Пытались воздерживаться от разговоров на политические темы, но это удавалось плохо: как ни старались заткнуть щели, жизнь проникала и будоражила страсти.

Обратились к Вахтангову: как быть? как спасти то дорогое, что привыкли ценить и беречь?

Вахтангов ответил: «Как администратор, я не могу на ваш вопрос ответить никаким административным актом. Но я твердо знаю, что если мы начнем заниматься, то мы забудем о всякой политике. Это сделается само собой. Если же случится какое-нибудь большое событие, то вы все равно заговорите. Искусственно этого прекратить нельзя»[[92]](#footnote-93).

Следуя совету Вахтангова, еще и еще раз пытались отгородиться от жизни усиленной работой. Моментами это удавалось, но ненадолго: прошлое ушло безвозвратно.

{182} И вот наконец «большое событие» пришло — произошла Великая социалистическая революция.

29 октября 1917 года Вахтангов записал в свой дневник:

«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, револьверные и пушечные. Два дня уже не выходим на улицу. Хлеба 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, ничего не знаем. Стрельба идет беспрерывно. Судя по группам, которые в переулке у квартиры Брусилова, — в нашей стороне это состояние поддерживают “большевики”. Так сидели до 1 ноября 6 дней»[[93]](#footnote-94).

Читая эти записи, мы невольно испытываем чувство разочарования: нет в них ни одного слова, где звучало бы собственное отношение Вахтангова к происходящему, нет ни малейшей попытки понять его, осознать и осмыслить. Какое-то равнодушие — может быть, только с некоторой примесью досады — звучит в этих протокольных записях.

Как только замолчали ружья, пушки и пулеметы и воцарилась вдруг удивительная тишина после целой недели почти непрерывной пальбы, а расклеенные по городу приказы за подписью начальника Штаба Московского военного округа «солдата Муралова» оповестили население столицы об одержанной пролетариатом победе, я отправился в Мансуровский переулок, чтобы узнать, все ли там благополучно (Вахтангов жил в то время там же, где помещалась студия). Подходя к заветному домику, с беспокойством поглядел я на пробитое пулей крохотное отверстие в оконном стекле вахтанговской квартиры. Но {183} тревога оказалась напрасной: влетевшая в окно шальная пуля никого не задела.

Евгения Богратионовича я нашел стоящим у пострадавшего окна и наблюдающим, как внизу по переулку проходили отряды красногвардейцев. Шли они вразброд, не в ногу, оборванные и грязные; как попало держали винтовки. Вахтангов брезгливо поморщился и произнес по их адресу грубое слово.

Это прозвучало для меня тогда как выстрел. Больно ударило в самое сердце. Ведь победу пролетарской революции я переживал тогда как личную свою огромную радость. И вдруг легла между мной и моим учителем внутренняя преграда. Она показалась мне непреодолимой, и я с чувством глубокой печали, разочарованный, подавленный уходил в то утро от Вахтангова.

Где же, думал я, тот проницательный человек, глубокий мыслитель, чуткий художник, каким я привык считать своего учителя? Где его гражданские чувства, которыми он пламенел в дни своей юности?

Нет, видеть Вахтангова в одном ряду со злобствующими, смертельно перепуганными обывателями — это нестерпимо! Этого не может быть! Но должно быть! Нужен только толчок, нужна лишь искра, чтобы из глубины сознания всплыли на поверхность и снова запылали ярким пламенем полузабытые чувства и мысли, владевшие Вахтанговым в годы его юности.

Вечером того же дня я снова отправился в Мансуровский переулок. Там я застал в сборе почти весь коллектив студии.

Я увидел, что все с недоумением прислушиваются к тому, что делается за стеной, в комнатах Евгения Богратионовича. Оттуда доносился его взволнованный голос. Изредка слышались реплики жены Евгения Богратионовича — Надежды Михайловны. Слов нельзя было разобрать, но по возбужденным голосам обоих собеседников можно было подумать, что они о чем-то горячо спорят, и даже возникло подозрение: уж не ссорятся ли они?

Наконец Надежда Михайловна вышла в прихожую. Все бросились к ней с вопросом:

— В чем дело? Что случилось?

Она развела руками.

— Бог знает что! Он большевик! — сообщила она взволнованным шепотом. — Самый настоящий большевик!

— Не может быть! Евгений Богратионович большевик?!

{184} — Да‑да‑да! Вы себе не представляете! С ним полный переворот!

И было трудно понять, радуется ли Надежда Михайловна или же, наоборот, в отчаянии. Видно было только, что она чрезвычайно взволнована.

Вдруг дверь открылась, и Евгений Богратионович энергичной походкой прошел в зал, чтобы занять свое обычное место у задней стены за режиссерским столиком. Все с нетерпением ожидали, что он скажет.

— Руки, — вдруг неожиданно произнес Вахтангов. — Руки! Все дело в руках! Руки человека очень много могут выразить. Когда-нибудь мы поставим спектакль, где главным выразительным средством будут руки.

Мы ничего не понимали и с недоумением смотрели на Евгения Богратионовича.

— Не торопитесь, сейчас объясню.

И он рассказал нам, как вышел он сегодня на улицу, как бродил по Остоженке, как рассматривал окопы среди развороченной мостовой, оставшийся в окопе пулемет и победно развевавшееся красное знамя…

Вдруг внимание его привлек рабочий, сидевший на верхушке трамвайного столба. Рабочий чинил порванные провода. Вахтангов долго наблюдал, как тот делово и покойно работал.

— Руки, — снова повторил Евгений Богратионович, — руки рабочего мне все и открыли. По тому, как они работали, как брали и клали инструмент, как покойно, сосредоточенно и уверенно они двигались, я понял, что рабочий чинит *свои* провода, что он чинит их *для себя*. Это были хозяйские руки. И мне стало ясно: в этом и заключается смысл революции. Рабочий, которому принадлежит теперь государство, который является хозяином в нем, сумеет — я уверен — не только все починить, но и построить заново. Он будет строить теперь для себя. Поймите: в этом все дело!

Редко ученики Вахтангова видели своего учителя в таком возбуждении. До самой глубины души он был потрясен своим открытием и мог говорить о нем без конца.

Так принял он революцию. Он принял ее как художник. В маленькой капле воды он увидел отражение солнца. По намеку, по маленькой «краске», по штриху, начертанному рукой лучшего из художников — жизни, он понял смысл и значение мирового события. Силою своей интуиции он в «частном» прозрел проявление «общего».

{185} Прав был Вахтангов, утверждая, что ему не надо «изучать эпоху, чтобы понять ее дух». «Я по двум-трем пустым намекам, — пишет он в своем дневнике, — почему-то ясно и ярко чувствую этот дух и почти всегда, почти безошибочно могу рассказать даже детали жизни века, общества, касты: привычки, законы, одежду и пр.»[[94]](#footnote-95).

Нетрудно себе представить ту радость, которую испытывал я, слушая Вахтангова в тот памятный вечер. Ничто теперь не разделяло меня с моим учителем. Но таких, как я, было не много. Подавляющее большинство недоверчиво и холодно слушало его взволнованные речи. Разрушив перегородку, отделявшую его от меньшинства, Вахтангов воздвиг ее между собой и большинством коллектива.

Правда, некоторые еще надеялись, что это внезапное «увлечение большевизмом» пройдет у Вахтангова так же скоро, как возникло. Но их ожидало жестокое разочарование. «Увлечение» это не только не прошло, но, напротив, крепло с каждым днем все больше и больше. Оно положило начало новому этапу в творческой биографии Вахтангова и предопределило собою весь дальнейший ход его развития как художника.

— Нельзя больше работать так, как мы работали до сих пор, — говорил в те дни Вахтангов своим ученикам. — Нельзя продолжать заниматься искусством для собственного удовольствия. У нас слишком душно. Выставьте окна: пусть войдет сюда свежий воздух. Пусть войдет сюда жизнь.

Но как нужно теперь работать, что нужно делать, в чем конкретно должно выразиться то «новое» в искусстве, о котором так страстно мечтал Вахтангов, — все это было ему пока еще очень неясно.

Недостаточно было «принять» революцию, — нужно было еще понять ее. Поняв, нужно было уяснить себе те требования, которые она предъявляет к художнику. Но и этого мало. В соответствии с новыми требованиями необходимо было радикально перестроить самого себя. Надо было изменить свои принципиальные творческие позиции, методы работы, выработанные долголетней практикой приемы, всосавшиеся в плоть и кровь творческие {186} навыки. От многого нужно было отказаться, многое в себе преодолеть.

Вот почему 1918 и 1919 годы проходят в жизни Вахтангова под знаком глубочайшего духовного и творческого кризиса.

В течение этих двух лет Вахтангов переживает целый ряд внешних и внутренних катастроф: его собственная студия, на создание которой он потратил четыре года напряженнейшего труда, рушится; постановка «Росмерсхольма», над которой он с огромным увлечением работал в течение двух лет и на которую возлагал большие надежды, оказывается творческим поражением, проходит почти незамеченной и очень скоро сходит с репертуара; как художественные, так и организационные принципы этического театра терпят полнейший крах и окончательно обнаруживают свою иллюзорную природу.

Уроки, которые давала Вахтангову жизнь, были необычайно жестокими. Под их воздействием старое разрушалось в сознании Вахтангова очень быстро, новое же нарождалось медленно, и творческое сознание Вахтангова нередко оказывалось перед зияющей пустотой. Позитивная, созидательная деятельность сознания отставала от деятельности негативной, критической. Отсюда — неудовлетворенность и тоска.

Этот мучительный творческий кризис усугублялся еще катастрофическим ухудшением здоровья. Две тяжелые операции пришлось перенести Вахтангову за это время. Физические страдания и постоянная мысль о возможной смерти являлись в течение этих двух лет постоянными спутниками его тяжелых творческих переживаний.

Начало этого критического, исполненного всяческих противоречий периода в жизни Вахтангова связано с завершением двух работ: «Росмерсхольма» Ибсена в Студии МХТ и первого варианта «Чуда святого Антония» в своей студии.

Работу над «Росмерсхольмом» Вахтангов начал в августе 1917 года. Заметки же в дневнике с изложением плана этой постановки сделаны в 1918 году, незадолго до первого спектакля[[95]](#footnote-96). Таким образом, эти заметки он писал не столько для того, чтобы руководствоваться ими в дальнейшей работе, сколько для того, чтобы подвести итоги, теоретически осмыслить и обосновать уже проделанную {187} работу. Поскольку эти заметки написаны несколько месяцев спустя после Великой Октябрьской революции, мы вправе рассматривать их как отражение послереволюционных творческих устремлений Вахтангова.

И что же мы видим?

Основное, что бросается в глаза, когда мы читаем эти заметки, — это то, что в них с особенной силой, с предельной страстностью нашли свое выражение те принципы, которые Вахтангов исповедовал еще задолго до революции. Не будет преувеличением сказать, что в «Росмерсхольме» Вахтангов некоторые принципы психологического театра, имеющие хотя и несомненную, но все же только относительную, а не безусловную ценность, довел до самого крайнего предела, до той грани, за которой театр перестает быть театром. Причем речь идет как раз именно о тех принципах, которые Вахтангов в недалеком будущем подвергнет самому энергичному отрицанию.

Читатель помнит, что еще в 1911 году, на заре своей профессиональной творческой деятельности, Вахтангов провозгласил лозунг: «Изгнать из театра театр». И вот теперь, в 1918 году, спустя полгода после Октябрьской революции, он делает необычайные усилия, чтобы полностью реализовать этот лозунг в своей творческой практике.

Вся работа над «Росмерсхольмом» проходит под этим лозунгом. Этот спектакль является наиболее полным и совершенным его практическим выражением. И в то же время он является самым крупным творческим поражением Вахтангова.

Сохранилось письмо Вахтангова А. И. Чебану, в котором он раскрывает творческие установки, положенные в основу работы над «Росмерсхольмом», и упрекает К. С. Станиславского в измене своим собственным принципам. Речь идет о постановке «Двенадцатой ночи» Шекспира в Студии МХТ, работа над которой осуществлялась одновременно с «Росмерсхольмом» и проходила под непосредственным руководством К. С. Станиславского.

«В Студии гонят декорации “Двенадцатой ночи”, — писал Вахтангов в своем письме А. И. Чебану. — К[онстантин] С[ергеевич] накрутил такого, что страшно. Будет красиво и импозантно, но никчемно и дорого. Уже обошлось {188} 6 тысяч. Это с принципами простоты! “Ничего лишнего, чтобы публика никогда не требовала у вас постановок дорогих и эффектных…”. Странный человек Конст[антин] Серг[еевич]. 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 надежда моя на вас, братцы росмерсхольмцы! Чистой, неподкрашенной, истинной душой и истинным вниманием друг к другу, в полной неприкосновенности, сохраненной индивидуальностью, 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»[[96]](#footnote-97).

Так продолжает Вахтангов свой спор со Станиславским, начавшийся еще в период постановки «Потопа». В этом споре Вахтангов на стороне стопроцентной психологической правды, Станиславский на стороне театральности. Парадоксально, но факт.

Письмо к А. И. Чебану было написано Вахтанговым за два с половиной месяца до Октябрьской революции. Заметки же о «Росмерсхольме» в дневнике сделаны им спустя несколько месяцев после Октября. И что же? Те же мысли, только еще более ярко и энергично выраженные.

Очевидно, революция, подняв общий тонус духовной и творческой жизни Вахтангова, не смогла сразу изменить то направление, в котором протекала его внутренняя жизнь непосредственно перед революцией. Таким образом, первоначальным результатом факта принятия революции оказалось еще более страстное, еще более увлеченное утверждение идей и принципов, которые если и не были враждебны революции, то, во всяком случае, были от нее очень далеки.

{189} «Росмер и Ребекка побеждают смертью, — пишет Вахтангов. — Радость облагораживает душу… Чтобы она сохранилась, надо умереть». На этой основе создавался спектакль в те дни, когда победивший рабочий класс, полный сил, энергии и страстной веры в будущее, хотел прежде всего жить.

Почти без грима, даже без париков должны были актеры играть в этой пьесе. Вахтангов добивался, чтобы, играя свою роль, каждый актер «до конца, до мысли и крови оставался самим собой». А для этого он должен был все мысли и чувства образа по-настоящему и до конца сделать своими мыслями и чувствами, быть убежденным в том, в чем убеждено данное лицо пьесы. Вахтангову хочется, чтобы актер, играющий роль Росмера, был не как образ, а как живой человек, сам до конца увлечен мечтой Росмера «сделать всех людей счастливыми». Грань между актером и образом должна быть стерта и уничтожена. Актер не имеет права мыслить и чувствовать что-либо об образе или по поводу образа, он должен мыслить и чувствовать только то, что мыслит и чувствует образ. Актер, так же как и всякий человек в реальной жизни, не должен был знать наперед, как зазвучит у него сегодня та или иная фраза («даже приблизительно»!). Вахтангову хочется, чтобы «актеры импровизировали весь спектакль».

В качестве режиссера Вахтангов сам тоже отказывается что-либо мыслить о той жизни, которую хочет показать со сцены. В своих режиссерских заметках о «Росмерсхольме», в разделе «Трактовка» он хотя и очень поэтично, но пересказывает только содержание пьесы, не давая ему никакой собственной оценки. Он пишет:

«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.

{190} 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.

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 объявить 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 взбудораженным.

Это понятно. Но Росмер убедит их всех, и они поймут.

{191} 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, отравленная 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?

— 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.

{192} — 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»[[97]](#footnote-98).

Мы видим, что Вахтангов рассказывает в приведенных заметках о действиях, мыслях и чувствах персонажей пьесы, но ни слова не говорит о своих собственных мыслях и чувствах *по поводу* мыслей, чувств, и поступков действующих лиц.

При практическом осуществлении принципов, которые Вахтангов положил в основу актерской работы над «Росмерсхольмом», он в одном немаловажном пункте столкнулся с существенным препятствием. Пока происходила работа над ролями, в которых актеры легко могут почувствовать себя единомышленниками играемых образов, дело обстояло благополучно. Если актер симпатизирует образу и его идеям, ему не так трудно мысли и устремления образа «сделать своими» мыслями и устремлениями и, таким образом, отождествить себя с данным действующим лицом пьесы. Но как быть актеру в том случае, если он имеет дело с образом, который он считает «отрицательным», которому он, следовательно, не симпатизирует и устремлений которого не разделяет?

{193} «Иногда актер, у которого слишком много элементов благородства и порядочности, — пишет Вахтангов, — 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»[[98]](#footnote-99).

Вряд ли мы можем признать правильным такой метод работы, при котором выходит, что личные положительные качества актера являются помехой, если ему нужно сыграть на сцене роль прохвоста. Нам кажется — скорее, наоборот. Чем больше в самом актере «элементов благородства и порядочности», тем с большей страстностью и творческой изобретательностью сможет он заклеймить подлеца в созданном им сценическом образе. Нам кажется весьма сомнительным такой метод актерской работы, при котором актеру, для того чтобы сыграть скупца, нужно самому быть скрягой. Основной порок этого метода заключается, с нашей точки зрения, в требовании *полного* отождествления, полного слияния личности актера с личностью образа. Да и вряд ли это требование в конце концов практически осуществимо. Разве только в случаях, имеющих характер патологический.

Если же это основное требование отвергнуть, то окажется, что личные положительные качества актера ни в какой степени не являются препятствием для создания отрицательного образа. Свои сценические краски («приспособления») актер тогда получит право черпать не только из недр собственной человеческой натуры, но также и из своих наблюдений над окружающей действительностью, то есть над другими людьми, что, в конце концов, и делают художники всех видов искусства.

Много еще должен был передумать и перечувствовать Вахтангов, чтобы стать на путь утверждения принципов *активного* искусства, насыщенного целеустремленностью, стремящегося, воздействуя на сознание людей, направлять их поведение в ту или иную сторону и таким образом переделывать жизнь, видоизменять действительность. Став на путь утверждения принципов такого искусства, Вахтангов вынужден будет потребовать от актеров, чтобы они не только мыслили мыслями образа, а также еще мыслили и об образе, чтобы они, творя образ, выражали через него свое отношение (свои собственные {194} мысли и чувства) к той действительности, которая воспроизводится на сцене. А это требование, разумеется, уже никак нельзя будет сочетать с требованием *полного* слияния личности образа с личностью актера-творца. Не слияние, не отождествление, а диалектическое *единство*, предполагающее наличие непременно двух борющихся между собой противоположностей: актера-творца и актера-образа.

Но, несмотря на свои крайности, теоретические суждения Вахтангова о сценическом искусстве, о творчестве актера, о сценическом образе и т. д., связанные с работой над «Росмерсхольмом» и нашедшие свое отражение в его дневниках, являются все же поучительными и для нас. Стремясь искусство внутреннего перевоплощения довести до крайнего предела, Вахтангов на этом пути сделал ряд таких открытий, которые, войдя в театральную методологию в качестве весьма важных и ценных приобретений, могут быть поставлены на службу задачам нашего времени. Суждения Вахтангова о «темпераменте от сущности», о путях, ведущих к сценической «вере», о «мысли», о сценическом воспитании, о театральной пластике и т. д. заключают в себе богатейший материал. Знакомство с ним может дать очень много каждому режиссеру и актеру, каждому театральному педагогу и ученику театральной школы.

Трудно переоценить практическое значение, например, таких методических указаний Вахтангова:

«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[[99]](#footnote-100) 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…

Если актер не сделает сущность пьесы сущностью для {195} *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, но не понимает задачи органически, то не сильна сущность, то идет от слов, то далек от сквозного действия, то напряжен и т. д…

Воспитание актера должно состоять в том, чтобы обогащать его бессознание многообразными способностями: способностью быть свободным, быть сосредоточенным, быть серьезным, быть 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»[[100]](#footnote-101).

Но каков же практический результат работы Вахтангова над «Росмерсхольмом»?

Насыщенная внутренним содержанием простота и естественность актерской игры, ясность и содержательность каждой мысли, которую произносил актер, необычайная тонкость и изящество психологического рисунка каждой {196} роли, идеальная убежденность актеров — их «вера» в правду той жизни, которая протекает на сцене, — предельная экономия внешних выразительных средств при внутренней наполненности каждого жеста и каждой мизансцены — все это по достоинству могли оценить специалисты и знатоки. Недаром так высоко оценил эту работу Вахтангова такой исключительный знаток драматургии Ибсена, как Вл. И. Немирович-Данченко, заявив, что Вахтангову в этом спектакле удалось добиться многого из того, чего напрасно в свое время добивался он сам, осуществляя ту же пьесу на сцене Художественного театра.

Но, несмотря на все это, широкого успеха «Росмерсхольм» не имел. Зритель оставался холодным, и спектакль очень скоро сошел со сцены.

Нелегко Вахтангов пережил эту неудачу. К тому же и здоровье его к этому времени резко ухудшилось. А между тем количество работы, которую он должен был выполнять, все увеличивалось. Никакие режиссерские неудачи не могли поколебать его непрерывно возраставшую популярность в театральных кругах, и особенно в среде театральной молодежи.

Уже прошло два года, как Вахтангов по поручению Станиславского начал работать в еврейской студии «Габима».

Незадолго до ее открытия он получил предложение от А. О. Гунста взять на себя руководство его школой («Студия А. О. Гунста»). Евгений Богратионович согласился и послал туда в качестве преподавателей своих учеников Л. А. Волкова, К. И. Котлубай и Б. И. Вершилова, оставив за собой только наблюдение и общее руководство.

Летом 1918 года к Евгению Богратионовичу обратилась еще одна молодая группа с просьбой о руководстве. Вахтангов опять-таки согласился взять на себя общее руководство, а в качестве ответственных перед ним преподавателей послал туда Ю. А. Завадского и меня. Группа устроилась в небольшом помещении в Мамоновском переулке (теперь — улица Садовских) и поэтому получила название Мамоновской студии.

В дневнике Вахтангова читаем:

«Сегодня, 16 февраля 1919 г., Вл. И. Немирович-Данченко пригласил к себе, познакомил с Невяровской и Щавинским и предложил организовать опереточную студию.

{197} Сегодня, 17 февраля 1919 г., К[онстантин] С[ергеевич] 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…

Сурен Хачатуров предложил мне с лета начать занятия в Армянской студии.

Группа, работающая у нас в Студии (Оперная студия) над “Евгением Онегиным”, пригласила меня заниматься с ними.

О господи, за что мне все сие?»[[101]](#footnote-102)

Однако этим спрос на Вахтангова не ограничивается: вскоре он начнет преподавать в Студии имени Ф. И. Шаляпина и в Государственной киностудии. За этим последует еврейская студия «Культур-Лига», куда он пошлет в качестве преподавательницы свою ученицу — К. И. Котлубай.

Не удивительно, что забавная газетная опечатка обратила на себя внимание Вахтангова.

«В газете “Театральный курьер”, — пишет он в дневнике, — в перечислении зарегистрированных студий такая опечатка: 9‑я (!) студия Вахтангова»[[102]](#footnote-103).

«И всю эту колоссальную ношу тащу скрючившись, пополам сложенный своей болезнью, — пишет Вахтангов в одном из своих писем. — 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)… А меня зовут и зовут в новые и новые дела, которые я же должен создавать»[[103]](#footnote-104).

Эта многообразная деятельность Вахтангова вызывала естественное неудовольствие и ревность со стороны коллектива, где протекала основная работа Вахтангова, то есть со стороны Первой студии МХТ. Это неудовольствие относилось главным образом к собственной студии Вахтангова и студии «Габима», где Вахтангов проводил очень много времени.

Дело дошло до того, что некоторые из товарищей {198} Вахтангова стали упрекать его в «нестудийности». Эти упреки глубоко оскорбили Вахтангова и заставили его написать Совету Первой студии пространное письмо.

«Самое большое обвинение для каждого из нас — это обвинение в нестудийности, — пишет он в этом письме. — … Годы я терпел и от вас, и от Леопольда Антоновича[[104]](#footnote-105), и от К. С.[[105]](#footnote-106) 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 там много вынес, — я покажу им, и они поймут, в чем состоит назначение каждого члена Студии…

Я думал: на моем маленьком и скромном примере будет доказана 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 обессилить ее во всех отношениях, а путем создания подобного нам молодого коллектива рядом с центральной Студией. Я думал, что само собой станет понятным, что созидание таких коллективов и есть главная, основная *миссия*[[106]](#footnote-107) 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 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 похороненными почитателями всего художественного, — то {199} тогда мы на правильном пути: через Несколько лет (дай бог тогда уж 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 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[онстантин] С[ергеевич], может быть, единственный на земле художник театра, имеющий свое “отче наш”… 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…»[[107]](#footnote-108).

Это письмо не было отправлено. И нетрудно понять, почему. В тот самый день, когда Вахтангов, лежа в лечебнице, набросал в записной тетради черновик этого письма, в его собственной студии неожиданно произошло событие, полностью обезоружившее его перед лицом обвинений, которые он хотел опровергнуть. Но об этом несколько позднее.

Впрочем, не одни только огорчения и трудности выпадали на долю Евгения Богратионовича в этот тяжелый и мучительный для него период. Были и радости.

Весной 1918 года состоялся показ ученических работ Мансуровской студии Совету Первой студии МХТ.

Это был большой праздник для вахтанговцев. Показ прошел с исключительным успехом. После его окончания гости долго еще не расходились, говорили ласковые слова и речи, от которых впервые горделивой радостью {200} расцветали сердца учеников Вахтангова. Впрочем, это не только не помешало взволнованным и растроганным гостям упрекать потом Вахтангова в измене Первой студии, но даже, может быть, стимулировало эти их ревнивые чувства.

Как бы то ни было, в тот вечер вахтанговцы щедро были вознаграждены за три года труда, терпения и жертв.

К этому следует прибавить, что студия в это время фактически уже перестала быть «студенческой»: во-первых, в студию стали принимать не только студентов, а во-вторых, и те, которые были студентами при возникновении студии, успели к этому времени или окончить свои вузы, или же, подобно мне, покинуть их, не окончив. Поэтому было решено студию переименовать, и с этого времени она стала называться Московской драматической студией Е. Б. Вахтангова.

Год спустя, весной 1918 года, успешно была завершена работа над «Чудом святого Антония». Это был пока еще только первый вариант. Пройдет немного времени, и Вахтангов переработает спектакль в соответствии со своими новыми творческими взглядами. Однако он и теперь, в первоначальном своем виде, довольно благосклонно принимался зрителями.

Трудно сказать, что было бы с Вахтанговской студией, если бы не Великая Октябрьская революция. Вероятно, она просто погибла бы из-за отсутствия материальных средств. Спасти ее от гибели и обеспечить дальнейшее развитие мог только какой-нибудь случайно подвернувшийся богатый меценат. Но где его взять? И как его увлечь?

Теперь же, после революции, Вахтанговская студия сразу же оказалась предметом самого заботливого, самого нежного внимания со стороны молодой Советской власти.

Летом 1918 года, пока Вахтангов отдыхал и лечился в одном из подмосковных санаториев, правление его студии вошло в соглашение с Театрально-музыкальной секцией Московского Совета, по которому студия обязывалась играть в одном из театров, находившихся в ведении секции. Остановились на небольшом театральном помещении у Б. Каменного моста.

Замечу мимоходом, что помещение это было хорошо знакомо вахтанговцам. До революции какая-то бойкая антрепренерша организовала здесь театрик на предмет {201} обслуживания окрестного населения, состоявшего преимущественно из рабочих крупных предприятий, расположившихся на берегу Москвы-реки: огромной электростанции «О‑ва 1881‑го года» (теперь — МОГЭС), кондитерской фабрики Эйнем (теперь — «Красный Октябрь») и ряда других.

Ставились в этом театрике душераздирающие мелодрамы. Играли их актеры с применением самых грубых театральных штампов: с завываниями, дрожанием голоса, заламыванием рук и пр. Теперь в нашей стране уже даже в самых плохих самодеятельных кружках так не играют. А тогда играли, и малокультурной, нетребовательной публике такая игра нравилась.

Поскольку театрик этот находился всего в каких-нибудь пятнадцати минутах ходьбы от Мансуровской студии, мы нередко отправлялись туда целой компанией, чтобы поучиться, как не надо играть. И случалось, что иногда в самых трагических местах мы начинали неудержимо хохотать, вызывая возмущение других зрителей, которые, несмотря на свой зрелый возраст, отдавались тому, что происходило на сцене, со всей наивностью детского восприятия и принимали за настоящую правду нестерпимую фальшь бездарного актерского ремесла.

Но чем больше мы старались подавить свой смех, тем с большей силой он прорывался, и в конце концов мы покидали зал, сопровождаемые негодующими репликами зрителей:

— Как не стыдно! А еще интеллигенция! Студенты! — Такие возгласы сопровождали наше позорное бегство.

И вот теперь мы сами должны были выступать со своими спектаклями перед зрителями того же театра. Удастся ли нам найти с ними контакт? Понравится ли им наша скромная, лишенная всякой внешней аффектации актерская игра? Удастся ли нам облагородить их художественный вкус, воспитать в них новые эстетические потребности?

Со свойственной молодости беспечностью мы торопили открытие нового театра. Уж очень хотелось нам выйти поскорее на широкую дорогу, стать настоящими профессиональными актерами, иметь свой театр.

Правда, вначале предполагалось, что в этом театре кроме нас будут играть еще и обе студии МХТ (Первая и Вторая), а иногда даже и артисты самого МХТ. Вахтанговская студия была пока еще слишком бедна репертуаром {202} и не решалась полностью взять на себя обслуживание нового театра, хотя всю административно-хозяйственную сторону дела и ремонт помещения она приняла на свои плечи. Но такое положение, как мы увидим из дальнейшего, существовало недолго, и вахтанговцы столкнулись в конце концов с необходимостью самостоятельного существования в новом театре.

По предложению Евгения Богратионовича театру дано было название Народный Художественный театр, но в связи с протестом дирекции МХТ слово «художественный» из названия было потом исключено.

Возвратившись из санатория после месячного отдыха, Вахтангов, пользуясь перерывом в работе Студии МХТ и своей студии, всю остальную часть лета 1918 года отдает «Габиме» и работает там с огромным увлечением. Он, разумеется, совсем не разделял сионистских взглядов руководителей еврейской студии, но ему нравилась музыка древнееврейского языка, его радовала возможность прикосновения к истокам древней еврейской культуры, он зачитывался Библией, и его глубоко волновала трагическая судьба еврейского народа.

И вот в октябре 1918 года Вахтангов имеет возможность с чувством законного удовлетворения записать в своем дневнике: «Константин Сергеевич смотрел репетицию в “Габиме”, а 8 октября было открытие[[108]](#footnote-109). Я болен. Не присутствовал. Торжество было большое. Критика для “Габимы” — отличная. Константин Сергеевич доволен. Вот уже сдал “миру” вторую студию. Дальше»[[109]](#footnote-110).

«Дальше! Дальше!» — таков девиз Вахтангова. И он был верен ему до конца своих дней. Что он мог бы еще сделать, если бы не роковая болезнь, которая все чаще и чаще приковывала его к постели!

Открытие Народного театра решено было приурочить к празднованию первой годовщины Великого Октября. К открытию Вахтангов должен был поставить две одноактные пьесы: «Вор» Октава Мирбо и «Когда взойдет месяц» И. А. Грегори. Но резкое ухудшение здоровья вынудило его передать эту работу другим режиссерам.

{203} 27 октября 1918 года он с горечью записывает в свой дневник:

«Сегодня лег в лечебницу Игнатьевой. Опять лечусь. Теперь я 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»[[110]](#footnote-111).

Лежа в лечебнице, Евгений Богратионович строит новые театральные планы: «Пора бы мне думать о том, чтоб осмелеть и дерзнуть, — пишет он в своем дневнике. — Надо взметнуть… Надо ставить “Каина”[[111]](#footnote-112) (у меня есть смелый план, пусть он нелепый). Надо ставить “Зори”[[112]](#footnote-113). 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»[[113]](#footnote-114).

Вахтангов мечтает заказать пьесу о библейском Моисее. Его воображению рисуются величавые массовые сцены, перед его умственным взором «идут века», ему слышится «песнь надежды тысячи приближающихся грудей», — это «идет народ строить свою свободу»[[114]](#footnote-115).

Когда мы читаем эти строки вахтанговских дневников, в нашем воображении возникают героические спектакли, строгие и величавые в своей простоте, — величавые в том смысле, в каком сказал Пушкин: «прекрасное должно быть величаво». Мы чувствуем, что в основе этих творческих мечтаний и замыслов лежит стремление к большому, героическому, подлинно народному искусству.

Вот он, этот «поворот», тот «праздник чувств, отраженных на душевной области возвышенного», о котором мечтал Вахтангов еще в 1916 году. Он тогда не знал, где найти источник этих возвышенных чувств. Теперь этот источник найден. Это — революция, это — народ, это — новая эпоха в истории человечества. Мы видим, как под всеми тяжелыми переживаниями этого периода там, в глубине сознания, зреет в Вахтангове положительная мечта {204} о новом искусстве. Эта мечта постепенно выходит на поверхность, становится все яснее и определеннее, пока, наконец, перестав быть мечтою, не превращается в продуманное, отчетливо сформулированное творческое задание. Но это впереди. А пока навязчивые и скучные впечатления больницы выявляются в полушутливых стихах:

«Грубо нашитые дряблые латки,  
Лаком аптеки зашиты стежки.  
Сердце бескровное — шарик из ватки,  
Мытой мочалкою жмутся кишки.  
Людям пора на архивные полки.  
Людям пора в замурованный склеп,  
Им же в лопатки вонзают иголки…»

В конце декабря Евгений Богратионович выходит из лечебницы, не сдержав своего обещания пробыть там «сколько нужно», и 2 января снова вынужден отправиться в санаторий (Химки, санаторий «Захарьино»). 5 января 1919 года он пишет в дневнике:

«Завтра будут делать операцию. Случилось это для меня неожиданно немножко. Врач[[115]](#footnote-116) определенно сказал, что у меня сужение выходного отверстия желудка и что все равно рано или поздно 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[[116]](#footnote-117) 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»[[117]](#footnote-118).

В то время, когда Вахтангову делали операцию, в том же санатории находилась случайно одна из учениц его студии. Идя в операционную комнату, он сказал ей шутя, что завещает ей свою зажигалку, — у него была отличная зажигалка, которой он очень дорожил. Когда после операции он пришел в сознание, первыми его словами было: «А зажигалочка-то наша!»

{205} Через несколько дней после этого на страницах его дневника появилось шутливое стихотворное послание, каждая строфа которого описывала различное состояние духа больного:

«Крестя коварными перстами  
И трубкой губ целуя в лоб,  
Вы жили тайными мечтами —  
Послать в Москву заказ на гроб.

О померкшая княжна!  
О греховная весталка!  
Знаю, знаю, Вам нужна —  
Очень просто — зажигалка.

Узкий, длинный белый стол.  
Резкий свет огромных окон.  
Щиплет пятку плитный пол.  
Врач мизинцем чешет локон.

Броским лётом вскинул тело.  
Щегольнул скульптурой форм.  
Гибко лег на стол и смело  
В ноздри принял хлороформ.

Что-то… где-то…  
То-то… Лето…  
Луг… луна… луна и кот…  
Вот, и вот… и вот… живот…

Райские птицы…  
Шприцы. Укол…  
Мне бы водицы…  
Сестрицы…  
Убийцы…  
Пиши протокол…

Мне снится  
Праздничная Ницца…  
Battaille de fleurs. Пучок фиалок…  
И горы… горы зажигалок…

Прощайте, пестрая Ницца,  
Устал от вашего звяка,  
Над ухом что-то вертится.  
Сопит какая-то бяка.

{206} Все та же противная рожа,  
Все тот же противный халат…  
Мое неподвижное ложе…  
Я рад неподвижности, рад!

Не верьте ей, люди, не верьте!  
Казните Нахалку!  
Ждала получить после смерти  
Мою зажигалку.

Довольно рыдать надо мной!  
Довольно, о Дщерь Мракобесии!  
Звоните скорее отбой  
В бюро похоронных процессий!»[[118]](#footnote-119)

Из приведенных записей видно, что почти весь декабрь 1918 года Вахтангов провел в санаториях. За это время Б. М. Сушкевич и Р. В. Болеславский закончили порученные им работы, но так как ремонт театра не был еще полностью завершен, было решено торжественный спектакль в честь первой годовщины Великого Октября сыграть в неготовом помещении, а открытие театра отложить до полного окончания ремонта. Пока же играли «Чудо» в своем помещении и в районных театрах. Своим чередом шли «исполнительные вечера». Два раза вахтанговцы сыграли свой «Чеховский вечер» во Второй студии МХТ. Предполагалось работы студии по выздоровлении Вахтангова показать К. С. Станиславскому.

В связи с этим 5 декабря 1918 года Вахтангов писал в дневнике: «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 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). Это третий шаг. Собственно, первым надо считать показ отрывков Совету Первой студии весной этого года»[[119]](#footnote-120).

Первая студия МХТ, вначале обещавшая свою поддержку новому начинанию, очень скоро отказалась от своего участия в репертуаре Народного театра. Если не {207} считать нескольких спектаклей Второй студии («Зеленое кольцо» Зинаиды Гиппиус) и одного спектакля группы артистов МХТ (с И. М. Москвиным во главе), сыгравшей сцены из «Братьев Карамазовых», вахтанговцы оказались перед необходимостью самостоятельно обслуживать новый театр. А между тем репертуар студии был для этого явно недостаточным. Он состоял всего из трех спектаклей: «Чудо святого Антония», «Вечер А. П. Чехова» и спектакль из одноактных пьес — «В гавани» («Франсуаза») Мопассана, «Вор» О. Мирбо и «Когда взойдет месяц» Грегори.

Чтобы как-то выйти из положения, решено было, что Вахтангов в короткий срок по готовому режиссерскому рисунку уже поставленного им спектакля в Первой студии осуществит постановку «Потопа» со своими учениками. Первая студия дала на это свое согласие. Но болезнь и на этот раз помешала Евгению Богратионовичу самому осуществить принятое решение, и он пригласил для этой цели своего товарища по Первой студии — Алексея Дикого.

С работой над этим спектаклем связан эпизод, отчетливо запечатлевшийся в моей памяти как одно из самых светлых моих воспоминаний. Он не имеет прямого отношения к основной теме этой главы, но мне трудно удержаться, чтоб не рассказать о нем, — уж очень ярко характеризует он Вахтангова как человека, как педагога и воспитателя. Этим воспоминанием хочется мне закончить главу, в которой слишком много печального, тем более что следующая глава даст нам еще меньше оснований испытывать радостные чувства.

Итак, перехожу к воспоминаниям, связанным с моим участием в работе над «Потопом». Мне в этом спектакле была поручена роль Чарли. Так именуется в пьесе Бергера подросток-негр, служащий официантом в баре, где разворачивается действие пьесы. На репетициях постановщик спектакля А. Д. Дикий был мною доволен.

Когда Вахтангов вернулся из санатория, был назначен просмотр всего, что было сделано за время его отсутствия. Вся пьеса была сыграна в гримах и костюмах.

Я играл с удовольствием, и мне казалось, что я играю очень хорошо. Чувствовал я себя на сцене отлично. Играл смело, бойко, с большим воодушевлением. Поэтому, когда по окончании прогона исполнители, не снимая гримов, собрались в зрительном зале у режиссерского столика, {208} чтобы выслушать замечания Евгения Богратионовича, я с уверенностью ожидал себе похвалы.

Мне тем более хотелось ее услышать, что в зрительном зале сидел весь коллектив Мамоновской студии, с которым я уже в течение года вел по поручению Вахтангова занятия вместе с Ю. А. Завадским. Результаты нашей годовой работы были просмотрены и одобрены Евгением Богратионовичем, и как раз накануне описываемой репетиции «Потопа» состоялось решение Совета студии о включении Мамоновской группы в состав основного коллектива студии[[120]](#footnote-121). Поэтому нетрудно понять желание молодого педагога щегольнуть своими актерскими успехами перед учениками и то нетерпение, с которым я ожидал, когда Вахтангов, делая свои замечания исполнителям, дойдет наконец и до меня.

Но Евгений Богратионович почему-то упорно меня обходил. Что бы это значило? — думал я уже с некоторым беспокойством. Вот он сделал замечания исполнителю самой крохотной роли и как будто бы хотел уже совсем закончить.

— Ну, кажется, все, — произнес он с облегчением и даже немного привстал из-за стола. И вдруг как будто бы только что сейчас вспомнил:

— Ах да, Борис Евгеньевич!

И он сделал большую паузу.

Выражение его лица постепенно менялось. В глазах засверкали искорки гнева. Между бровей легла длинная и глубокая, такая знакомая всем ученикам Вахтангова, вертикальная морщина.

Несколько секунд помолчав, он начал так:

— Борис Евгеньевич! Здесь сидят ваши ученики…

И он показал на ряды сзади себя, где сидели притихшие мамоновцы.

— Я вынужден в их присутствии заявить, — продолжал Евгений Богратионович, — что вы не знаете самых элементарных, самых простых вещей: вы не знаете, что такое внимание на сцене, что такое мускульная свобода, что такое общение с партнером, действие, сценическая задача, — вы, Борис Евгеньевич, ничего не знаете. Бойкость, с которой вы сегодня играли, и то самодовольство, которое {209} вы при этом переживали, свидетельствуют, что сами вы ничего не понимаете из того, чему учите своих учеников…

Ну и так далее, в том же духе.

Говорил Вахтангов долго. Речь его звучала то гневно, то печально, то насмешливо… Одним словом, это был один из знаменитых, столь памятных его ученикам, вахтанговских «разносов».

Я сидел ни жив, ни мертв. Единственно, чему я радовался, так это тому, что лицо мое было покрыто черной краской, и поэтому никто не видел, как пылающий румянец нестерпимого стыда на моих щеках переходил постепенно в смертельную бледность полного отчаяния.

Вахтангов наконец кончил и энергичной походкой вышел из зала. За ним молча последовали и все остальные. Все старались на меня не смотреть и обходили как зачумленного: я был предметом общего сострадания.

Зал опустел. Оставшись один, я долго не мог оторваться от стула. Наконец встал и уныло побрел в свою уборную, чтобы снять грим и переодеться. Долго водил я пальцами по своему лицу, бессмысленно размазывая на нем вазелин и краску. Долго смотрел невидящими глазами на каждый предмет своего туалета, прежде чем сообразить, что с ним, собственно, надо делать.

Сказать точно, сколько времени я провел за этим занятием, я не могу. Знаю только, что очень долго. И когда я вышел в коридор, никого в театре уже не было. Свет везде был потушен. Только на сцене тускло горела дежурная лампочка. Чтобы попасть к выходу, нужно было пройти через фойе, слегка освещенное через окно светом уличного фонаря.

Вдруг от стоявшей совсем в темноте буфетной стойки отделилась какая-то фигура в меховой дохе и такой же шапке и шагнула мне навстречу. От неожиданности я испугался и даже слегка вскрикнул, но тотчас же узнал Евгения Богратионовича. Да, это был он! Оказывается, он ждал меня! Вероятно, часа два просидел он в этом темном и холодном фойе, ожидая, пока я выйду.

— Ну что? Очень сильно я вас распушил? — сказал он, ласково прищурив свои огромные, как фонари, голубые глаза, вокруг которых тотчас же образовалось множество смеющихся морщинок. — Ничего, так надо. Я знаю, вы будете отлично играть эту роль.

Мы вместе вышли на улицу. Я проводил Евгения Богратионовича домой. О чем мы говорили по дороге, я не {210} помню. Кажется, больше молчали. Помню только, что, прощаясь, он ласково пожал мою руку и сказал:

— Не сердитесь. Потом поймете: так надо.

Через несколько дней состоялся спектакль. После спектакля Вахтангов опять делал замечания. Когда дошел до меня, улыбнулся и сказал:

— Ну вот видите! Совсем другое дело!

А еще через несколько дней он смотрел приготовленные мной с учениками работы и хвалил меня в их присутствии, и, как мне показалось, немного больше, чем я заслужил.

Вот и все!

Но я знаю твердо: если бы не было этого эпизода, я бы до сих пор многого не понимал из того, что должен понимать актер, режиссер и театральный педагог. Вот почему этот эпизод так прочно вошел в мою память.

## Развал монастыря

Мы отметили в предыдущей главе, что уже после Февральской революции внутренняя атмосфера в Вахтанговской студии стала постепенно разрушаться.

После же Октября это внутреннее разложение усилилось. Многие студийцы не разделяли новых общественных симпатий и устремлений Вахтангова, занимали пассивную позицию, находя для себя выход в презрении ко всякой политике. И только немногие вместе с Вахтанговым сочувствовали большевикам, до конца принимали революцию и приветствовали установление Советской власти.

Прибавим к этому болезнь Вахтангова, то, что он большую часть времени вынужден был проводить в санаториях и лечебницах, а главное — тот глубокий внутренний кризис, который переживал сам руководитель студии (что, разумеется, не могло пройти незамеченным в среде его учеников), и мы поймем основные причины, в силу которых коллектив постепенно расшатывался и внутренне разлагался.

Катастрофическое падение дисциплины, откровенно циничное и грубо-насмешливое отношение к требованиям студийной этики, резкое снижение качества спектаклей — такова печальная картина, которую являла собой Вахтанговская студия в конце 1918 года.

{211} Стремясь спасти студию от окончательной гибели, Вахтангов пишет своим ученикам из санатория большие письма[[121]](#footnote-122). В этих изумительных письмах, полных глубокой печали, он скорбит о том, что «погибает то единственное», где он мог «быть самим собой», «куда он тайно от всех нес все, что добывал», где «отдыхал», где был «поистине почтителен», где «поистине любил», где «хотел оставить себя», крепко связав с теми, кто пришел к нему учиться.

В одном из писем он пишет:

«Ведь я еще не раскрылся. Ведь я только приготовил. Еще немножко осталось, чтобы созидать, и… вдруг я начинаю чувствовать, что все гибнет».

И всеми силами своими Вахтангов пытается спасти то, что ходом самой жизни было обречено на гибель. Он пишет письма отдельно «старикам», отдельно — молодежи, он стучится во все сердца, но сердца остаются глухими.

Мансуровскую студию спасти уже нельзя. Сам Вахтангов положил начало ее разрушению, когда на другой день после октябрьской победы сказал: «Выставьте окна — здесь слишком душно!»

И вот теперь, противореча самому себе, он изо всех сил старается спасти этот монастырь. Он не только хочет вернуть то, что было, он хочет еще крепче, еще прочнее утвердить монастырское начало в своей студии, он хочет создать атмосферу еще большей замкнутости, еще большей строгости. «Вот нас маленькая кучка друзей, — пишет он “старикам”, — в чьих сердцах должна жить Студия, в чьих сердцах жила она до сих пор, — скромная, замкнутая, строгая и скупая на ласку для новых людей… Мне стало ясно, что… Студия искусства — это монастырь… я, клянусь вам, никогда больше не буду говорить в аудитории о путях наших, о мечтах наших, о скорбях наших, об ошибках наших. Все это я буду делать или, вернее, мы будем делать — только одни».

Мы видим, как страстно хотел Вахтангов спасти студию. Но он шел не по тому пути. Для того чтобы спасти студию, нужно было до конца уничтожить в ней монастырское начало и начать возрождать ее на новых основаниях и в новых формах. Вахтангов же, стремясь спасти старые, отжившие формы, не спасал студию, а еще больше содействовал ее гибели.

{212} Странно: он совсем не видел истинных причин разрушения коллектива. В его тогдашних письмах к ученикам нет *ни одного слова о политике, ни единого слова о том, что происходит вне стен самой студии*. Он, искренне, глубоко и страстно год тому назад принявший революцию, терпит в стенах своей студии людей, которые не скрывают своего враждебного отношения к революции! Он рассчитывает с ними работать. Он вместе с ними хочет восстанавливать студию, восстанавливать свой монастырь! Разница общественно-политических убеждений и симпатий не кажется ему для этого препятствием.

Всего несколько месяцев спустя Вахтангов напишет в своем дневнике строки, которые будут свидетельствовать о глубочайшем проникновении в сущность того, что произошло в стране. Там будет сказано:

«Материальная, духовная, душевная, интеллектуальная 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»[[122]](#footnote-123).

И станет наконец ясно, что в этот «круг, охваченный пожаром обновления», попала и старая Вахтанговская студия. Она сгорела, как горело все, чего касался «истребительный огонь» революции.

Пока же Вахтангов революцию и искусство мыслит порознь, не связывая одного с другим. Соответственно этому порознь существуют для него политика — жизнь вне стен его студии — и жизнь самой студии. Вот почему он еще надеется спасти студию.

Спасая студию, Вахтангов, в сущности говоря, стремится спасти свое мировоззрение, свою идею этического театра, свой толстовский гуманизм. Он пока еще не замечает (или не хочет замечать?), что многие элементы его прежнего мировоззрения, многие его верования находятся в коренном противоречии с фактом приятия революции. Революция враждебна толстовскому непротивленчеству, пацифизму, пассивному гуманизму. Вахтангов этого противоречия не видит.

5 января 1918 года он записывает в своем дневнике афоризмы Льва Толстого:

{213} «Как огонь не тушит огня, так зло не может потушить зла. Только добро, встречая зло, не заражаясь им, побеждает зло».

И вот, когда постепенное разложение приводит коллектив к расколу на две резко враждебные друг другу группы, Вахтангов в основу своего поведения в качестве руководителя студии кладет именно эти непротивленческие заповеди Льва Толстого.

Трудно определить точно, в чем была причина раскола, но факт тот, что две враждебные друг другу группы старейших членов студии резко противостояли друг другу.

Разница между этими группами ощущалась тогда скорее в плоскости инстинктивных влечений, чем в области ясно осознанных желаний, скорее в сфере настроений и симпатий, чем в области принципиальных суждений и взглядов.

И все же внутри этих настроений, влечений и симпатий можно было прощупать зародыш глубоких идеологических расхождений. Эти расхождения развивались по трем взаимно связанным линиям: общественно-политической, эстетической и этической.

Расхождения в области общественно-политической проявлялись главным образом в различном отношении враждующих групп к новым взглядам Вахтангова в этой области. Если одна группа сочувствовала этим взглядам, то другая относилась к ним по меньшей мере равнодушно. В конечном счете размежевание определялось различным отношением к революции, хотя ни в каких документах это прямо не высказывалось.

Расхождения эстетического порядка выражались в том, что одна группа сохраняла верность принципам реалистического искусства, а другая тяготела к «новаторству».

Расхождения этического порядка выражались в том, что одна группа сохраняла верность принципу студийности, в то время как другая считала для себя слишком обременительными строгие нормы студийной этики.

Враждебная революции позиция в политике была в данном случае связана с не менее враждебным отношением к реализму в эстетике и к студийности (то есть к моральной требовательности) в этике. И наоборот: революционная позиция в политике сочеталась с враждебным отношением к формализму в эстетике и к беспринципности (то есть, попросту говоря, к распущенности) в этике.

{214} Тут, мне кажется, есть своя логика и последовательность. Закономерная связь между политическими симпатиями человека, его эстетическими вкусами и этическими взглядами в том виде, как она проявлялась в Вахтанговской студии в 1919 году, имеет, мне кажется, общий характер и сохраняет свое значение также и в наши дни. Характеризуя позиции обеих групп, следует еще отметить, что если позиция одной из них связана с наличием положительных идеалов и носит ярко выраженный позитивный характер, то позиция другой является по преимуществу негативной и характеризуется скептическим отношением к каким бы то ни было идеалам, и, конечно, в первую очередь к тем, которые исповедовала первая группа.

Постепенно назревавший раскол окончательно определился, когда на студийной доске появилось вдруг обращение за подписью пяти членов Совета. Оно гласило: «Мы, члены Совета (следуют фамилии), объявляем, что с сегодняшнего дня мы ушли из Совета Студии и образовали новый Совет.

Новый Совет заявляет, что Студия принадлежит ему, и никто не вправе его упразднить.

Новый Совет не признает решений старого и считается только с постановлениями, вынесенными им.

Новому Совету принадлежат диктаторские полномочия, и все, кто заявит сейчас, что они признают его, подчиняются решениям нового Совета беспрекословно.

Все постановления нового Совета представляются Евгению Богратионовичу на окончательную санкцию, без чего они не действительны.

В случае если Евгением Богратионовичем новый Совет не будет признан, члены его беспрекословно подчиняются этому решению и немедленно уходят из Студии. Если же Евгений Богратионович, признав новый Совет, не упразднит старый, — все решения старого Совета подвергаются обсуждению на новом Совете и тогда представляются снова на санкцию Евгения Богратионовича. Новый Совет вырабатывает новую конституцию Студии. Новый Совет верит, что ему удастся убрать все дурное, что есть или может быть в Студии». (Следуют пять подписей.)

Помимо этого обращения на доску был повешен особый лист, на котором приглашались расписаться все признающие новый Совет.

{215} Этот лист вскоре был покрыт многочисленными подписями. Новый Совет спешили признать все недовольные: тут были люди, не разделяющие новых общественно-политических симпатий Вахтангова, тут были «таланты», недовольные тем, что от них в добавление к их дарованию требуют еще какой-то пресловутой «студийности», были также и люди, всецело преданные Вахтангову, но недовольные работой старого Совета и таившие в себе надежду, что новый окажется лучшим помощником руководителю студии.

К моменту появления указанного обращения Совет студии состоял из тринадцати человек. Двое из них своими подписями дали признание новому Совету, один вышел из старого, сохраняя нейтралитет. Две пятерки, готовые к бою, стояли друг против друга. Вторая пятерка не замедлила ответить на выступление первой, и вскоре на студийной доске появилось еще одно обращение, которое гласило:

«Совет Студии в заседании от 24 декабря постановил:

Факт объявления диктатуры в Студии есть факт, отрицающий в корне самое существование Студии, ибо Студия не может быть управляема: ее “конституция” создается органически, Студия — не предприятие.

Право каждого студийца делать Студию лучшей, и никто никогда этого права отнять не может.

Нестудийный поступок группы, вышедшей из состава Совета в трудный для Студии момент, Совет оставляет на совести членов этой группы…

Совет не ставит никаких ультиматумов Евгению Богратионовичу, ибо знает, что, если Евгений Богратионович признавал Совет до сих пор, он признает его и теперь, несмотря на то, что Совет покинут некоторыми его членами, наиболее слабыми нашими товарищами.

Нельзя отнять у нас Студию, ибо то, что создано пятилетней жизнью внутри нас, не может быть и не будет отнято.

Если группа, вышедшая из состава Совета, покинет Студию, Студия не погибнет. Совет не боится начать дело сначала, если понадобится.

Совет Студии».

Копии обращений обеих враждующих групп были переданы Евгению Богратионовичу, который лежал в это время в лечебнице.

{216} Понятно, что после случившегося Вахтангов не мог отправить по назначению приведенное в предыдущей главе письмо Совету Первой студии.

Коллектив Мансуровской студии с нетерпением ждал, что скажет руководитель.

Вахтангов понимал, что независимо от субъективных устремлений нового Совета вокруг него объединились люди чуждых или даже враждебных студии настроений. Он знал, что там культивируется дух мещанской богемы, что именно там звучит ненавистная Вахтангову формула: «актер должен жить вовсю, и наплевать ему на этику, только тогда он будет богат душевными изощренными красками»; он знал, что именно в этой части коллектива утверждается принцип «искусство для искусства» в самом пошлейшем его толковании; что именно там подвергаются критике основы реалистической школы и наблюдается тяготение ко всякого рода декадентским извращениям; что именно в этой группе под видом борьбы с рационализмом и рассудочностью отрицают и высмеивают всякую идейность в искусстве; что там процветает культ «талантов», творящих «свободно» и безответственно то, что им бог на душу положит; наконец, он прекрасно знал, что там наряду с людьми, попавшими по недоразумению, неустойчивыми и заблуждающимися, есть люди прямо враждебные ему, руководителю студии.

С другой стороны, можно не сомневаться, что Вахтангов был глубоко уверен в безграничной идейной преданности ему как руководителю той группы, которая противостояла новому Совету. Он знал, что эта группа состоит из его единомышленников, он верил и симпатизировал людям, ее составлявшим.

Казалось, не могло быть двух мнений о том, как следует поступить. Вахтангов имел полную возможность, опираясь на идейно преданное ему меньшинство, повести принципиальную борьбу с вожаками оппозиции, вырвать из-под их влияния всех колеблющихся, неустойчивых и враждебно настроенных, установить твердую принципиальную творческую линию и решительно повести за собой коллектив.

Если бы Вахтангов пошел по этому пути, студия была бы спасена. Но Вахтангов поступил иначе, и притом совершенно неожиданно для обеих сторон.

Начал он с ряда предварительных заявлений, которые прислал в студию для помещения на доске. Он писал: {217} «Свой ответ… я опубликую только тогда, когда будет выполнен ряд требований и условий».

Первым из этих условий было требование, чтобы до его окончательного ответа все вышедшие из Совета лица подчинялись всем постановлениям Совета, состоящего из оставшихся в нем лиц. Далее Вахтангов потребовал снятия подписей всех «сотрудников», ибо «Студия принадлежит не им: они обязаны подчиняться всякому Совету». Двум «членам Студии», давшим свои подписи новому Совету, Вахтангов писал: «Еще нет моего ответа на обращение пяти лиц, ушедших из Совета. Мне нужно знать: 1. Считаете ли Вы возможным признать эту группу за Совет Студии, если я, руководитель Студии, еще не состою в этой группе. 2. Считаете ли Вы возможным поставить свои подписи под их обращением до моего ответа им»[[123]](#footnote-124).

О заявлении нового Совета Вахтангов писал: «У меня готов ответ на заявление пяти лиц. Он построен так, как мне подсказывает моя совесть… Мною послан ответ группе пяти на их личное обращение ко мне, построенный на полном доверии к чистоте их намерений. Я не принимаю формы, в которую они облекли свое обращение, а отношу ее… за счет поспешности и желания быть убедительными. Я не согласен ни с одной строчкой обращения, за исключением первой фразы: “Мы ушли из Совета Студии и образовали новый Совет”»[[124]](#footnote-125).

Об обращении другой группы Вахтангов писал: «У меня готов ответ на объявление пяти лиц, оставшихся в Совете… Мой ответ основан на твердом и непоколебимом убеждении, что, прежде чем увидеть дурное, надо поискать сначала хорошее и что самое ценное в душе человека — это способность любить и верить. Пяти лицам, оставшимся в Совете, мною послан ответ на их личное письмо ко мне, построенный на полном доверии к чистоте их намерений… Я согласен с каждой строчкой их обращения, за исключением одной фразы: “Нестудийный поступок группы, вышедшей из Совета…”»[[125]](#footnote-126).

В дальнейшем постепенно стала определяться сущность практических предложений Вахтангова. Прежде всего он предложил новому Совету взять обратно свое обращение и заменить это обращение другим. Исходя из того, что «Студия принадлежит всем, кто ее строил», {218} Евгений Богратионович предложил это новое обращение составить следующим образом: пять лиц, вышедших из старого Совета тринадцати, предлагают этому Совету свою инициативу, — они говорят: «Мы, объединенные добрыми мыслями, дружески просим предоставить нам ведение дел Студии и принимаем на себя ответственность, если и Евгений Богратионович, которого мы просим сделать то же самое, согласится принять нашу инициативу и нашу помощь. Мы чувствуем в себе силу и бодрость».

Таким образом, новый Совет, по мысли Евгения Богратионовича, мог начать свое существование только после признания его Советом тринадцати, которых Вахтангов считал «хозяевами студии», причем и после этого признания Совет тринадцати должен остаться в качестве органа, ведающего этическими вопросами. Этот же «Большой Совет» сохранял за собой исключительное право приема в студию новых членов.

Кроме того, от нового Совета Евгений Богратионович потребовал принятия условия, согласно которому он должен немедленно выйти в отставку, как только «Совет хозяев студии» (то есть Совет тринадцати) скажет ему: довольно! Вахтангов считал также, что «с официальным уходом из нового Совета хотя бы одного члена — весь Совет распадается».

Все эти условия и требования Вахтангова были быстро приняты членами нового Совета. Все подписи под их обращением были немедленно сняты. Сложнее обстояло дело с теми, кто остался в старом Совете.

Новому Совету Евгений Богратионович писал: «Новый Совет я могу признать лишь в том случае, если он принят большинством старого Совета (а в этом я не сомневаюсь)».

Но в этом-то он как раз и ошибся: добиться от пятерки преданных Вахтангову учеников признания нового Совета оказалось делом нелегким. Для этого Евгению Богратионовичу пришлось выйти из лечебницы, не сдержав своего обещания лечиться до полного выздоровления.

Невозможно забыть это необыкновенное заседание на квартире Евгения Богратионовича в Денежном переулке (ныне ул. Веснина)[[126]](#footnote-127). В моей памяти оно сохранилось до мельчайших подробностей.

{219} Дело происходило ночью. Собрались обе враждующие группы. Расположились на ковре вокруг стоявшей посреди комнаты чугунной печки, Вахтангов — на тахте. У всех были взволнованные, серьезные лица. Всем было очень тяжело.

Первым заговорил Вахтангов. Он призывал своих ближайших учеников простить новому Совету бестактную форму его выступления, поверить в добрые намерения этой группы, уверял, что если инициатива этой группы встретит доброе к себе отношение со стороны товарищей, то она и сама осветится светом этого добра; если в поступке пяти и есть что-нибудь дурное, то оно само отпадет при встрече с добром, ибо «только добро, встречая зло, не заражаясь им, побеждает зло».

Следует сказать, что именно к этому времени относится увлечение Вахтангова байроновским «Каином», которого он мечтал поставить в Первой студии МХТ. Бог и Люцифер, Добро и Зло, Авель и Каин — вот проблема, над разрешением которой мучился Вахтангов в то время. Однако дуалистическое воззрение на мир чуждо было Вахтангову: его ясный и четкий ум стихийно тяготел к философскому монизму. Дуализм Добра и Зла он преодолевал при помощи представления о Высшем Разуме, пребывающем над тем и другим. Бог, противостоящий Люциферу, не есть Высший Разум, которому подчиняются полярные друг другу начала — Зло и Добро. Человек же, по мысли Вахтангова, — арена борьбы Добра и Зла: бог создал человека, чтобы сердце человека служило местом, где он, выполняя волю Высшего Разума, будет осуществлять свою борьбу с Люцифером до своей окончательной и полной победы. Смысл человеческого существования Вахтангов видел в постоянной внутренней борьбе. Эта же борьба Добра со Злом, казалось ему, овладела и коллективом его студии, она представлялась ему отражением той борьбы, которую он ощущал в своем собственном сердце.

И снова Евгений Богратионович, стремясь убедить своих продолжающих упорствовать учеников, говорит о необходимости «любить и верить», и непобедимом всемогуществе Добра и жалком бессилии Зла, когда оно встречается с Добром…

Не помню, как это случилось в ту памятную ночь, что Вахтангов оказался вдруг стоящим во весь рост на стуле среди расположившихся на полу учеников. Но хорошо {220} помню его горящие глаза, его взволнованное лицо аскета и обильные слезы на истомленных болезнью щеках. Он не вытирал этих слез: он говорил! Он говорил как пророк. Он похож был на древнего Моисея, легендарный образ которого ему так хотелось воплотить на сцене. Никто не мог равнодушно слушать эту речь, слезы подкатывали к горлу…

Однако все было напрасно. Студийцы плакали, но продолжали упорствовать. Не придя ни к какому результату, разошлись под утро по домам.

На другой день Вахтангов объявил общее собрание всех групп, включая сотрудников и воспитанников. Придя на это собрание, он сел в углу небольшой комнаты, и случилось так, что враждебные друг другу пятерки расположились вдоль стен по разные стороны от Вахтангова. Таким образом он оказался в центре между двумя пятерками.

— Это не случайно, — сказал Вахтангов и положил свои руки на плечи ближайших соседей с обеих сторон. — Только так может существовать студия. Обе группы — это половинки моего сердца. Я растворил себя в вас, и то, что живет во мне, обнаружилось теперь в студии. Разрежьте пополам мое сердце — и я перестану существовать. Лишите студию одной из этих групп — и не будет больше студии. Одна группа — это бесцельный художественный порыв, это неопределенный взлет творческой фантазии, другая — это этика, это то, что дает смысл художественным порывам, это ответ на постоянное: «ради чего». Оставьте в студии первую группу — будет банальный и пошлый театр, оставьте другую — будет молитва, но не будет театра. Чтобы продолжала существовать студия, чтобы создался подлинный театр — нужны обе группы, — обе половинки моего сердца…

Дальнейший ход событий ясно показал, что Вахтангов заблуждался. Напрасно боялся он остаться с группой своих единомышленников. Напрасно он опасался, что их чрезмерная принципиальность, их пуританская строгость и идейная непримиримость убьют ту легкость, ту непосредственность и непринужденность творчества, без которых не может существовать искусство. Несмотря на то, что новый Совет в конце концов был признан, управлял он недолго, и, несмотря на все усилия Вахтангова удержать в студии «оппозиционеров», они кончили все-таки тем, что покинули студию и оставили Вахтангова с {221} небольшой кучкой его идейных приверженцев. Но как раз они-то и помогли Вахтангову возродить студию и создать настоящий театр.

Вся беда заключалась в том, что в тот критический период, о котором идет речь, Вахтангов еще сам как следует не знал, что же в конце концов нужно делать. Поэтому усилия «оппозиционеров», направленные к тому, чтобы увлечь Вахтангова на путь далеких от революционной действительности театральных «исканий», были не лишены известного успеха. С особенной резкостью это определилось на работе, вокруг которой сплотилась часть коллектива, возглавлявшаяся новым Советом. Эта работа была творческим знаменем нового Совета, практическим выражением его художественного кредо.

Речь идет о второй пьесе П. Антокольского, написанной им после «Куклы инфанты» (постановку которой так и не удалось осуществить). Пьеса первоначально называлась «Кот в сапогах». В ней были, по выражению самого Антокольского, «и черти, и любовь, и страхи, и цветы». Выглядела она символической сказкой, производила известное впечатление своей фантастикой, волновала своими загадками, но вряд ли кто-нибудь понимал ее смысл. С одной стороны Ал. Блок, с другой — Гофман и Тик — вот имена, которые невольно вспоминались при чтении этой пьесы. Пьеро, его приятель — Кот в сапогах, цирковая танцовщица Эстрелла, наконец, сама Судьба, появляющаяся в лице фантастического персонажа — доктора Брама, — таковы действующие лица этой пьесы, плода прихотливой фантазии молодого талантливого поэта.

Утвердив пьесу к постановке, Вахтангов, однако, тотчас же вступил с ней в борьбу, всеми силами стремясь реалистически осмыслить и обосновать события пьесы и поведение действующих лиц. Подобно тому как в «Кукле инфанты» он нашел выход в том, чтобы превратить действующих лиц в кукол, надеясь таким образом обосновать их поступки, в «Коте в сапогах» он изобрел особый способ для оправдания фантастики всех этих слов, действий и событий: он решил трактовать все происходящее в пьесе как сон героини: мало ли, мол, чего не бывает во сне! Соответственно этому было изменено и заглавие пьесы — она стала называться «Обручение во сне».

Постановка эта была осуществлена, и спектакль не без успеха несколько раз исполнялся на крохотной сцене {222} Мансуровской студии. Но это не спасло студию от развала. Окончательная катастрофа должна была произойти, и она произошла.

Незадолго до этого состоялся показ студийных работ К. С. Станиславскому. Для удобства Константина Сергеевича он был назначен в помещении Первой студии МХТ. Лишенные привычных условий своей сцены, исполнители растерялись, зажались и играли значительно хуже, чем всегда. Этому способствовала также, разумеется, и общая дурная моральная атмосфера в коллективе, после этого неудачного показа она сделалась, конечно, еще хуже.

Достигнутое Вахтанговым примирение оказалось крайне непрочным. Отношения между двумя группами все больше обострялись, и наконец двенадцать студийцев заявили о своем уходе.

Студия лишилась, таким образом, двенадцати готовых актеров. Труппа и репертуар были разрушены, в студии остались пять «стариков» с небольшой группой еще совсем зеленых учеников. Не удивительно, что Вахтангов замкнулся в себе и потерял веру: холодно, недоверчиво выслушивал он мечты оставшихся с ним студийцев, обещавших ему все построить и наладить заново.

Некоторым утешением для него была мысль, что он воспитал несколько талантливых, хорошо обученных актеров (в дальнейшем они сыграли значительную роль в истории советского театра)[[127]](#footnote-128), но поистине это была малая награда за пять лет *такого* труда и *такого* горения.

Так закончился «мансуровский» период в жизни Вахтанговской студии, а вместе с ним и критический период в творческой жизни самого Вахтангова.

Подводя итоги, мы можем сказать, что этот период в творческой биографии Вахтангова характеризуется, во-первых, решительным принятием революции; во-вторых, стремлением возможно полнее реализовать принципы психологического натурализма в театральном искусстве («изгнать из театра театр»), которые в «Росмерсхольме» он доводит до самого крайнего предела, и, в‑третьих, резким рецидивом толстовских настроений в связи с печальными событиями в жизни его студии.

{223} Неудача «Росмерсхольма», постепенное разложение и распад собственной студии, осложнение взаимоотношений с товарищами по Первой студии, чувство творческой неудовлетворенности, мучительные поиски новых творческих путей — таковы причины тяжелых и мрачных настроений, характерных для душевного состояния Евгения Богратионовича в течение этого периода.

Играла также существенную роль и его непрерывно прогрессировавшая болезнь. Постоянное ощущение близости смерти не могло не окрашивать в мрачные тона все его тогдашние переживания.

## Возрождение

В дневнике Вахтангова читаем:

«*2 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 4 промучился. Потом пошло “обычно”. Ну‑с, посмотрим, что дальше»[[128]](#footnote-129).

А так как «дальше» все шло хорошо и в сознании Вахтангова мало-помалу росла и крепла уверенность в том, что он будет жить и работать, то и душевное состояние его постепенно улучшалось; к нему возвращалось свойственное ему жизнерадостное мироощущение, а вместе с ним и творческая энергия.

Как раз именно в эту пору, после второй операции, дневник Вахтангова пополняется рядом новых записей, в которых он твердо и определенно формулирует свои новые политические взгляды и новые творческие установки. Эти записи завершаются его изумительной, исполненной необычайной силы статьей: «С художника спросится!»

Уверенно и отчетливо заявляет Вахтангов о своем твердом убеждении, что к старому возврата нет. «Надо же понять наконец, — пишет он, — что все старое *кончилось*. Навсегда. Умирают цари. Не вернутся помещики.

{224} Не вернутся капиталы. Не будет фабрикантов. Надо же понять, что со всем этим покончено»[[129]](#footnote-130).

Из этой политической установки вытекает ряд художественно-творческих требований: «новому народу… 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».

Со скорбью смотрит Вахтангов на тех, кто не хочет принять и понять то, что произошло. А таких вокруг Вахтангова пока еще очень много.

«Надо верить в народ, — призывает Вахтангов. — 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 от народа, от тех, кто строит жизнь, от тех, чьи руки создают ценности и выращивают хлеб насущный»[[130]](#footnote-131).

«Только народ творит, только он несет и творческую силу и зерно будущего творенья, — пишет Вахтангов. — Грех перед своей жизнью совершает художник, не черпающий этой силы и не ищущий этого зерна»[[131]](#footnote-132).

Нужно «верить в народ», «слушать народ», «набираться творческих сил у народа», — эти требования Вахтангов не устает настойчиво повторять в своих записках по многу раз.

«Революция красной линией разделила мир на “старое” и “новое”, — пишет Вахтангов. — 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 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 {225} новые формы жизни. Творит через Революцию, ибо не было у него и нет других средств кричать миру о Несправедливости»[[132]](#footnote-133).

«О каком же “народе” идет речь? — спрашивает Вахтангов в конце своей статьи. — Ведь мы все — народ». И отвечает: «О народе, творящем Революцию»[[133]](#footnote-134).

Так постепенно в сознании Вахтангова созревала идея «истинно народного театра, отражающего и растящего революционный дух народа».

Вахтангов заявляет о своем резко отрицательном отношении к театру, который стремится увести сознание зрителей от живой действительности, затуманить это сознание наркозом далеких от жизни вымыслов и мечтаний. «Театр нельзя обращать в курильню опиума», — говорит Вахтангов о таком искусстве.

Но одновременно с этим он отрицает также и то искусство, которое ставит перед собою утилитарно-педагогические или дидактические цели. «Театр никогда не должен быть театром попечительства о народной трезвости», — пишет Вахтангов. «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»[[134]](#footnote-135).

Почему не «ради него» и не «для него»? Потому что такая позиция не исключает возможности высокомерного отношения к народу со стороны художника, чувствующего себя жрецом, стоящим над народом и великодушно одаряющим народ плодами своего творчества…

Такая позиция для Вахтангова неприемлема. Он хочет быть «вместе» с народом, то есть жить его интересами, его радостями и страданиями, его мечтами и надеждами, участвовать в его борьбе — словом, ни, в чем и ни на секунду не отделять себя от народа. «Художник должен прозреть в народе, а не учить его», — пишет Вахтангов. Он должен вознестись до народа, поняв высоту его, а не поднимать его до себя. Если художник творит «вместе» с народом, то он тем самым творит и «ради него» и «для него».

В 1919 году Евгений Богратионович получил предложение Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса взять {226} на себя заведование режиссерской секцией этого отдела. Вахтангов согласился.

Сохранились разрозненные листочки, на которых он набросал план работы секции. В этом плане он во главу угла поставил задачу создания Народного театра, который явился бы воплощением его мечты об искусстве, отражающем и растящем революционный дух народа.

Вот что записал Вахтангов на этих листочках: «Режиссерская секция… осуществляет мечту о прекрасном Народном театре, отдавая этой работе максимум своей организаторской инициативы и энергии.

Режиссерская секция организует (при себе) “постоянную режиссерскую коллегию из представителей различных направлений в области театра и осуществляет ее начинания и постановления”.

У Режиссерской коллегии — в смысле творческого осуществления большой идеи, в смысле инициативы, непосредственно идущей от Режиссерской коллегии, — есть только одно: создание истинного Народного театра.

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»[[135]](#footnote-136).

Так как Вахтангов сознавал, что на осуществление Народного театра потребуется много времени, он предполагал сначала ограничиться созданием Дома театров, который явится как бы прототипом будущего Народного театра.

По мысли Вахтангова[[136]](#footnote-137), в этом Доме театров должны были исполняться уже имевшиеся к тому времени лучшие постановки всех московских театров примерно таким образом:

1 день — Художественный театр: чеховские пьесы.

2 день — Малый театр: пьесы Островского.

3 день — Камерный театр: «Шарф Коломбины».

4 день — Театр имени В. Ф. Комиссаржевской.

5 день — Студия Художественного театра: «Сверчок»? «Потоп»? «Двенадцатая ночь»?

{227} 6 день — цирк, варьете, гастроли лучших и интереснейших постановок других театров.

«Настоящий и истинно народный театр, — писал Вахтангов, — отражающий и растящий революционный дух народа, должен быть создан по типу предлагаемого мной Дома театров, т. е. 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, т. е. 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 [исполняться] 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.

Четверг — в исполнении Камерного театра.

Пятница — в исполнении Театра им. В. Комиссаржевской.

Суббота — в исполнении Студии Пролеткульта.

Воскресенье — в исполнении приехавшей на гастроли труппы Рейнгардта или мастерской Петроградского Пролеткульта»[[137]](#footnote-138).

Планам этим в то время не суждено было осуществиться, так как Вахтангов из-за болезни вынужден был отказаться от работы в ТЕО, но размышления, связанные с этими планами, сыграли значительную роль в формировании новых взглядов Вахтангова.

{228} С каждым днем эти взгляды становились все более определенными, и путь, по которому следует двигаться вперед, вырисовывался в сознании Вахтангова все отчетливее и яснее.

Но Вахтангов — режиссер. А материалом для творчества режиссера служит творчество других людей — драматурга, актерского коллектива, художника, музыканта и т. д. Для того чтобы пойти по намеченному пути, режиссер должен вместе с собой увлечь в это путешествие еще многих людей. Если они все-таки не захотят идти вместе с ним, у него нет выхода.

И прежде всего это относится к драматургу. «Какое проклятье, — жалуется Вахтангов, — что сам ничего не можешь, и заказать некому…».

Впрочем, отсутствие драматурга еще не так страшно: можно найти нужный материал и в старой классической литературе. Основная беда — актеры.

Есть ли у Вахтангова нужные актеры? Его студия развалилась, ее надо воссоздавать заново, — значит, еще много лет нужно истратить на педагогику, на подготовку, прежде чем будет получена возможность осуществлять свои творческие мечты и замыслы. Правда, в Первой студии МХТ есть законченные артисты и крупные мастера. Но поймут ли они Вахтангова? Поверят ли ему? Захотят ли разделить с ним его творческие устремления? Едва ли! Во всяком случае, нужно много времени и энергии, чтобы убедить их, увлечь и повести за собой. А пока что Вахтангов боится даже поведать им о своих новых взглядах и намерениях, — только самым близким своим ученикам, тем, в которых он совершенно уверен, читает он иногда выдержки из своих записок. Свою великолепную статью «С художника спросится…» он не решается опубликовать, несмотря на уговоры друзей. Он опасается скептических улыбок и иронических взглядов, он боится недоверия со стороны представителей новой власти: вдруг они заподозрят его в подхалимстве или приспособленчестве!

Когда осенью 1919 года я решил для своей ученической режиссерской работы взять пьесу Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник»), Вахтангов сначала одобрил выбор, но потом, спустя некоторое время, когда работа уже началась, неожиданно заявил:

— Знаете что? Давайте лучше откажемся от этой пьесы!

{229} — Почему?

— Да видите ли… там все-таки речь идет о восстании, о чем-то вроде революции…

— Ну так что же? Что в этом плохого?

— Плохого в этом ничего нет, но… могут сказать, что мы подлаживаемся под современность, подделываемся к большевикам. Возьмем лучше пьесу, где ни одного слова не будет о революции, и сделаем настоящий революционный спектакль.

— А это возможно?

— Конечно! Важна не тема, а то, как она трактуется. Можно взять современную тему, а спектакль все-таки получится не современный. И наоборот.

Вахтангов боится современность подменить злободневностью. Он полагает, что еще не настало время, когда он может взять современную тему с твердой уверенностью, что будут найдены нужные сценические средства, чтобы верно и убедительно ее разрешить в плане настоящего, большого искусства.

Мы видим, что от момента постижения истины до ее практического осуществления не так близко. Нужно сначала подготовить почву, создать актерские кадры, наметить конкретные пути, найти нужные методы. На все это необходимо время.

А пока Вахтангов охотно принимает приглашение, поддержанное Станиславским, поставить один из спектаклей во Второй студии МХТ. При этом Вахтангов со своей стороны выдвигает непременное условие: принять в труппу Второй студии группу оставшихся с ним учеников из Мансуровской студии. Условие это принимается. Для постановки остановились на инсценированной М. А. Чеховым толстовской «Сказке об Иване-дураке…», постановку которой Вахтангову не удалось осуществить в своей студии.

Органы Советской власти предоставили Второй студии возможность, покинув на все лето голодную Москву, поселиться где-нибудь в хлебных местах и заняться там, не играя спектаклей, подготовкой нового репертуара. Студия поселилась в одной из деревень Пензенской губернии (деревня Шишкеево, в 20 км от станции Рузаевка). Вместе с коллективом Второй студии отправился туда и Евгений Богратионович.

Те, кто участвовал в этой работе, помнят Вахтангова бодрым, веселым, жизнерадостным. К нему вернулся его {230} обычный юмор и склонность к забавным выдумкам и шуткам. В свободное от работы время он организовывал всевозможные игры и развлечения. Болезнь не беспокоила его в течение всего лета.

Население деревни первоначально приняло артистов Второй студии крайне недружелюбно и первое время отказывалось продавать студии продукты, несмотря на то, что и муки, и мяса, и молока у шишкеевских крестьян было предостаточно. Кто-то распространил среди местного населения, крайне невежественного и темного, ядовитый слушок, будто приехали «антихристовы слуги», еретики и безбожники, чтобы отобрать у крестьян хлеб.

Пришлось в ближайшее воскресенье всем пойти в церковь, — а те, кто имел вокальные способности, отправились даже на клирос и включились в церковный хор. Это несколько успокоило крестьян на наш счет, и в студийной столовой стали появляться вкусные и сытные блюда. Недоверие, впрочем, и после этого по временам давало себя знать. Этому в известной степени содействовали и наши репетиции. Ведь действие пьесы в некоторых сценах протекало в аду с участием чертей и самого Вельзевула. Происходили же репетиции большей частью в саду, на свежем воздухе. За ними часто наблюдал, сидя на завалинке, старик крестьянин. Вот что рассказывает об этом один из участников работы над «Сказкой» — Е. В. Калужский:

«Старик… 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».

Но и этот старик пригодился Вахтангову, пошел, так сказать, в дело:

«Вахтангов советовал А. М. Азарину, который играл отца, — продолжает свое повествование Е. В. Калужский, — 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”»[[138]](#footnote-139).

{231} Мы уже говорили о том, как ярко и увлекательно Евгений Богратионович показывал чертей в период работы над толстовской «Сказкой» в Мансуровской студии. А вот как вспоминает Е. В. Калужский о показах Вахтангова в шишкеевский период его работы над той же пьесой.

«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».

В этот период началось особенное увлечение Вахтангова ритмом на сцене. Поискам нужного ритма для каждой сцены и для каждого образа Вахтангов стал придавать все большее и большее значение.

В связи с этим Е. В. Калужский пишет:

«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… 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»[[139]](#footnote-140).

Однако большую часть лета, проведенного в Шишкееве, Вахтангов израсходовал не на репетиции в обычном смысле этого слова, а на так называемый застольный период, то есть на сценический разбор пьесы и отдельных ролей.

Я безгранично благодарен своей судьбе, что она послала мне ни с чем не сравнимую возможность присутствовать {232} на этих вахтанговских уроках. Это была великолепная школа, превосходный методический курс режиссерского и актерского мастерства, оставивший неизгладимый след в моем творческом сознании. Этот курс давал обстоятельный и точный ответ на вопросы о том, как следует проводить застольный период работы над спектаклем, то есть в чем именно должен заключаться анализ пьесы и ролей и как практически его нужно осуществлять.

Работа протекала следующим образом.

Рано утром, с таким расчетом, чтобы закончить занятия до наступления полдневной жары, все рассаживались на траве под яблоней. Для Евгения Богратионовича ставились столик и табурет.

Он приходил всегда энергичный, свежий, веселый. На нем была обычно белая «апашка», белые парусиновые брюки, подвернутые выше колен, и сандалии. На белом фоне легкой одежды резко выделялся темный бронзовый загар на его лице, на обнаженной груди и на икрах его стройных, красивых ног.

Он садился за стол, раскрывал перед собой экземпляр пьесы и сразу же приступал к работе.

В чем же она состояла?

Он читал вслух ту или иную сцену, а мы должны были прерывать его чтение, если, по чьему-либо мнению, «ломался кусок», то есть происходило большое или малое событие, изменявшее ход действия. Постепенно мы научились быстро и точно определять эти переломы в развитии действия, и, когда такой перелом наступал, мы хором кричали: «Кусок!» Евгений Богратионович карандашом проводил в экземпляре пьесы горизонтальную черту, отделявшую прочитанный кусок от следующего, и предлагал нам определить по очереди задачи всех действующих лиц, участвующих в прочитанном куске. Это означало, что для каждого персонажа мы должны были найти точные ответы на два вопроса: 1) что он делает? и 2) для чего он это делает?

Вахтангов спрашивал: что в данном куске делает данный персонаж? И подчеркивал: я спрашиваю не о том, что он говорит, думает, чувствует, а о том, что он, говоря, думая и чувствуя, *делает*? Другими словами: в чем его *действие*? Может быть, он просит? Или утешает? Или угрожает? Или издевается? Или притворяется? Или требует? Нужно было *точно* найти именно тот {233} глагол, который определил бы *самую суть* в поведении данного действующего лица в данном куске.

На первый взгляд это нетрудно. И в начале нашей работы предложения сыпались одно за другим. Один кричал: «Утешает». Другой — «Издевается». Но очень скоро мы поняли, что скороспелые решения не кормят творческую потенцию актера. И Вахтангов должен был по многу раз прочитывать данный кусок, чтобы дать возможность каждому участнику работы еще и еще раз пережить этот кусок, внутренне проиграть его за данное действующее лицо, прикидывая то одно действие, то другое, то третье, до тех пор, пока кто-нибудь не найдет наконец нужное решение, то есть верное и убедительное. Когда это наконец случалось, все хором кричали: «Верно!» — и Евгений Богратионович записывал найденную задачу в свой режиссерский экземпляр.

Иногда на определение действия только для одного какого-нибудь персонажа в небольшом куске, состоящем всего из нескольких реплик, уходило несколько часов. А бывало и так, что расходились после окончания репетиции, так и не найдя нужной задачи.

Ведь кроме определения действия (*что* делаю) нужно было определить еще и цель этого действия (*для чего* делаю).

А Вахтангов не мирился с решениями неточными, приблизительными, недостаточно убедительными. Такие определения, говорил он, никому не нужны, они неспособны быть возбудителями творчества, манками для чувства и рождать яркие, неожиданные актерские краски.

Вот какую великолепную школу проходили мы, сидя под яблоней! Какой это был превосходный тренаж для нашей интуиции, для способности глубоко проникать в человеческую психологию, постигать внутренние пружины человеческих поступков, создавать и чувствовать «зерно» образа…

Так протекала жизнь коллектива Второй студии летом 1919 года. Отношения с местным населением постепенно наладились. Поэтому питались хорошо. Дышали свежим воздухом. И хотя много работали, набирались сил и здоровья для предстоящей трудной московской зимы.

Когда я вспоминаю это лето, мне приходит в голову: а что если бы работу лучших наших театров сорганизовать так: летом *только* готовить репертуар, живя всем коллективом где-нибудь на лоне природы, а зимой *только* {234} играть? Не пошло бы это на пользу искусству? Мне сдается, что это было бы очень хорошо. И кстати содействовало бы здоровью и долголетию артистов. А это тоже в интересах искусства.

Чтобы закончить наш рассказ о шишкеевском лете, следует сказать, что помимо работы над «Сказкой» были поставлены два спектакля для шишкеевских крестьян и железнодорожников станции Рузаевка: «На дне» и «Потоп». В «На дне», поставленном специально для этого случая руководителем Второй студии В. Л. Мчеделовым, Вахтангов играл роль Сатина, а «Потоп» поставил, конечно, Евгений Богратионович и сам играл в нем роль Фрэзера.

О Вахтангове как о чудесном партнере в этой роли вспоминает Е. В. Калужский. Он пишет:

«Особенно ярко запомнилось живое общение Вахтангова-актера с партнером, его воздействие на партнера и реакции 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 и юмор. В своем монологе в конце второго акта, перед лицом ожидаемой смерти, Фрэзер — Вахтангов захватывал и 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»[[140]](#footnote-141).

В конце своего пребывания в Шишкееве Вторая студия неожиданно получила приглашение на гастроли в {235} Симбирск. В это время там находился штаб Восточного фронта и большое количество частей Красной Армии. Студия, разумеется, с радостью приняла приглашение, и у меня сохранились самые лучшие воспоминания об этой поездке.

«Потоп» шел там с большим успехом, особенно благодаря участию в нем Евгения Богратионовича.

Один эпизод, связанный с его участием в этом спектакле, запомнился мне особенно ярко. Как-то на спектакле актер, игравший роль хозяина бара, желая пошутить, наполнил настоящим самогоном кувшин для вина, который обычно наполнялся чаем. Актеры в большинстве своем были люди пьющие, и шутка проходила гладко и имела даже известный успех, только один исполнитель поперхнулся и закашлялся. Евгений Богратионович должен был по пьесе выпить свой стакан до дна. Он так и сделал, никому не сказав ни слова. Но после спектакля созвал труппу и заявил, что он отказывается играть в данном составе. И, несмотря на то, что он до этого был в приятельских отношениях с провинившимся актером, он до самой смерти не простил ему его поступок.

Хотя Вахтангов работал в Шишкееве над «Сказкой» горячо и с явным удовольствием, увлечение его относилось преимущественно к задачам учебно-методическим. «Сказка» была предлогом для учебной работы. По существу же он заметно к ней охладел. Да и не мудрено. Пацифистский по своему идейному содержанию спектакль, если бы он был поставлен во время империалистической войны, мог бы иметь некоторый успех. Но теперь, в 1919 году, в разгар гражданской войны, нельзя было возвращаться к идеям толстовского непротивленчества. Вахтангов же еще не привык в своей творческой практике связывать вопросы искусства с вопросами политики, хотя, впрочем, самый факт этой связи он в принципе едва ли теперь стал бы отрицать.

Он взялся снова за толстовскую «Сказку», по-видимому, совсем не отдавая себе отчета в том, что в новой политической ситуации она может оказаться не только ненужной, но и вредной. Но, принявшись за работу, он, подчиняясь бессознательно настроениям революционной эпохи, не мог не почувствовать, что «Сказка» перестала отвечать требованиям жизни, а стало быть, и его собственным внутренним потребностям.

При этом, разумеется, весьма существенную роль играли {236} также еще свежие воспоминания о том крахе, который потерпела идея толстовского «добра» при ее практическом применении в стенах его собственной студии. Вот почему, возвратившись осенью в Москву и снова почувствовав себя хуже, Вахтангов легко отказался от дальнейшей работы над «Сказкой».

Тем временем группа старых учеников Вахтангова, добросовестно выполняя свои обязанности в качестве актеров Второй студии, участвуя в массовых сценах в спектаклях 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 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 завоевывал 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.

Ярко живет в моей памяти этот не совсем обычный экзамен.

Вот выходит на сцену молодой человек в форме красноармейца. Его круглая голова наголо острижена. Он приземист, широкоплеч и ладно скроен. Лицо простое, обыкновенное, очень русское.

{237} — Прочтите что-нибудь!

— Я прочту рассказ. Можно?

— Пожалуйста.

И вдруг его лицо становится необычайно скучающим. Ему невыносимо томительно и скучно. Он начинает вдруг быстро-быстро говорить слова молитв, которые полагается читать дьячку в церкви, и мы действительно видим перед собой уже не скучающего юношу, а самого настоящего дьячка, которому очень надоела его профессия.

Читая молитвы, он равнодушным взглядом обшаривает окружающее пространство, и вдруг внимание его останавливается и лицо оживляется. Язык тем временем автоматически продолжает произносить то, что ему положено. Что же случилось? Оказывается, дьячок увидел на стене муху. Он очень ею заинтересовался. Вот муха слетела со стены и начала летать по предполагаемой церкви. Он провожает ее глазами. Она то исчезает, то снова появляется. Вот она подлетела к нему совсем близко. Наконец села ему на нос. Он задался целью во что бы то ни стало ее поймать. Это наконец удается. Продолжая механически читать молитвы, он долго разглядывает муху, потом отрывает у нее по очереди сначала одно крыло, потом другое, а потом и ланки — одну за другой. И наконец то, что осталось, щелчком запускает в воздух.

— Еще что-нибудь, — просит Евгений Богратионович, подавляя смех.

И опять лицо Щукина резко меняется. Оно принимает выражение необычайной наивности, детскости и в то же время становится необыкновенно напряженным. Кажется, что сейчас на лбу этого мальчика — ибо теперь мы видим перед собой десятилетнего мальчугана — выступят капельки пота. Перед нами ученик первого класса средней школы, сдающий экзамен по географии. Подготовился к нему он, по-видимому, очень плохо.

Я не помню текста этого рассказа. Мне вспоминается сейчас всего лишь одно слово. Учитель предлагает мальчику назвать реку, показанную им на карте. Мальчик долго думает, потом шарит глазами по предполагаемому классу, тщетно ожидая подсказки, и наконец осторожно, неуверенно, робко, полувопросительно произносит: «Амазонистая?» Весь зрительный зал покатывается от хохота.

Так вступил Щукин в тот коллектив, в котором он проработал потом двадцать лет, вплоть до последнего своего часа.

{238} 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.

Общеизвестной является та истина, что трагедия требует от актера особенного произношения текста: некоторая приподнятость тона, благородный пафос, музыкальность речи, напевность — все это суть неотъемлемые свойства трагического актера. Классическая трагедия не терпит простоты житейского разговора, бытового произношения текста. «Вот когда я до конца понял, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно, — писал К. С. Станиславский в связи со своей неудачей в роли Сальери, — что наша житейская тривиальная простота речи недопустима на сцене; что уметь просто и красиво говорить — целая наука, у которой должны быть свои законы»[[141]](#footnote-142). Это же чувствовал и Вахтангов.

Однако тонкий вкус не мирится и с той театральной декламацией, которой обыкновенно пользуются актеры для выражения чувств в «возвышенном стиле». Их утомительное и однообразное завывание, их ничем не обоснованные голосовые фиоритуры, их лишенные смысла интонации — все это звучит неубедительно и фальшиво.

{239} Как же подошел к разрешению этой проблемы Вахтангов?

По своему обыкновению он стал наблюдать явления действительной жизни и обнаружил, что, несмотря на то, что наша обычная житейская речь носит вообще тривиальный характер и не может служить образцом для трагедии, — все же бывают и в действительной жизни такие моменты, когда эта речь вдруг поднимается над уровнем простою житейского разговора, приобретает внезапно те качества, которые кажутся нам подобающими возвышенной сценической речи. Бывают моменты и в жизни, когда человек нет‑нет да и скажет какую-нибудь фразу не просто, а с известной музыкальной напевностью или в том особом приподнятом тоне, который в театре называется пафосом. Человек, горящий желанием отомстить, может иногда выразить свою угрозу во фразе, звучащей напевно: «Я е‑му по‑кка‑а‑жу‑у». Человек, исполненный нежности, может сказать протяжно и музыкально: «Мми‑и‑ллый ты м‑о‑й». Все это бывает, разумеется, только в минуты большого подъема или сильного чувства; в обычное время наша житейская речь скорее стучит, чем поет. Такое особенное произношение также не бывает в жизни сколько-нибудь длительным: слово, фраза, две, от силы — три, и мы снова сползаем на будничный уровень житейского разговора.

Таким образом, перед трагическим актером возникает задача: то, что в жизни бывает редко и ненадолго, сделать на сцене постоянным и длительным. Чтобы этого достигнуть, Вахтангов рекомендовал следующий прием. Он говорил:

— Попробуйте тот или иной кусок роли (скажем, монолог) выразить в одной фразе (например: «я тебе покажу»), найдите затем внутреннее основание для того, чтобы произнести эту фразу с тем подъемом и той напевностью, с какой она произносится в жизни, — разумеется, при наличии того же внутреннего основания; потом эту фразу подложите в качестве «подтекста» *под каждую фразу* своего монолога (в котором герой взывает о мщении). Тогда весь монолог зазвучит напевно, но напевность эта, будучи оправдана и обоснована изнутри, перестанет казаться фальшивой.

При таком подходе Вахтангову удавалось добиться от исполнительницы роли Электры А. А. Орочко органического пафоса и органической напевности речи, возникающих {240} 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: как в исполнении актеров добиться той же простоты, четкости, ясности и выразительной скупости, какие звучат в кованых 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 пришей к принципу театральной «скульптурности». Возник следующий план постановки.

На сцене стол и уличный фонарь. Сзади огни и скелеты 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 собою покрывающего серого холста играют только головы и кисти рук. На столе стоят факелы. Скрытые в столе 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 «говорков». Раскрытые рты. Шумное дыхание. Воспаленные глаза. И руки, руки, руки… Судорожно вцепившиеся в волосы, в кубки… Подозрительные взгляды друг на друга: каждый несет {241} на себе заразу, каждый ежеминутно может упасть мертвым. Голоса звучат хрипло, преувеличенно весело и потому — жутко.

Однако ни «Электра», ни «Пир во время чумы» не были доведены Вахтанговым до конца: наступившее после операции улучшение его здоровья продолжалось недолго: новый приступ болезни заставил его снова лечь в санаторий.

За время его отсутствия были выпущены два «исполнительных вечера», в которые вошли приготовленные Евгением Богратионовичем два отрывка из «Электры», отрывок из «Мертвых душ» Гоголя (Чичиков у Коробочки), одноактная комедия Шницлера «Литература», монолог Липочки из «Свои люди — сочтемся» Островского и два французских водевиля: «Покинутая» и «Спичка между двух огней». Кроме того, было возобновлено «Чудо святого Антония» (в первой редакции, но почти совсем в новом составе). В конце сезона «Чудо святого Антония» было сыграно несколько раз как в студии, так и в различных районных театрах Москвы.

Когда закончился сезон 1919/20 года в Первой студии МХТ, а старые ученики Вахтангова разъехались в разные места на отдых, Вахтангов, выйдя из санатория, вдруг неожиданно заявил, что он никуда не поедет, а будет все лето работать в своей студии с оставшейся в Москве частью коллектива, то есть преимущественно с молодежью. И работа в студии вдруг закипела с небывалой силой. Никогда еще не видели Евгения Богратионовича таким здоровым, жизнерадостным, полным неистощимой энергии. Было видно, что он торопится. Ему хотелось приготовить сюрприз к возвращению в Москву «стариков».

И действительно, когда осенью 1920 года «старики» съехались в Москву, они были поражены. Они сразу же попали на генеральную репетицию чеховской «Свадьбы». Хотя это был пока еще только первый вариант — через год Вахтангов переделает этот спектакль так же, как и «Чудо святого Антония», — но тем не менее это был все же блестящий ученический спектакль. Помню, что он произвел на меня огромное впечатление той непринужденностью, легкостью, простотой и юмором, с которыми молодые артисты играли свои роли.

Особенно поразил меня Б. В. Щукин, игравший в этом спектакле роль грека — Харлампия Спиридоновича Дымбы.

{242} Еще до спектакля, когда я спрашивал студийцев, проводивших по поручению Вахтангова занятия этюдами на первом курсе, как идут у них дела и кто из новых воспитанников проявляет себя наиболее ярко, они тотчас же в один голос произносили фамилию Щукина. Он прямо-таки поражал их правдивостью своего поведения на сцене.

После генеральной репетиции я вышел из студии вместе с Евгением Богратионовичем. Он спросил меня о спектакле. Излагая свои впечатления, я особо остановился на Щукине. Вахтангов сказал:

— Я сам не понимаю, как это у него получается. Я с ним почти не занимался. Он просто пришел на репетицию и сразу заиграл. Я спросил его, как он работает. Он ответил, что нашел в Москве каких-то греков — чистильщиков сапог и в течение нескольких дней наблюдал их, разговаривал с ними…

Но ведь у чистильщиков сапог Щукин мот взять акцент, дикцию, некоторые повадки, но откуда, спрашивается, такая органичность, такое чувство правды, такое знание системы Станиславского, хотя он эту систему изучал меньше полугода, с первых же уроков удивляя преподавателей простотой и органичностью, необыкновенной искренностью и естественностью своего поведения на сцене?

Очевидно, его природа, его тело, его сердце, его кровь знали сущность той великой правды, которая составляет душу системы. Это липший раз подтверждает ту истину, что К. С. Станиславский свою систему не выдумал, не изобрел, а, как сам он неоднократно говорил, извлек из наблюдений над большими актерами. Он старался определить, что их объединяет между собой, что у них общего, и поставил перед собой задачу: научиться воспитывать это «общее» в молодых людях, которые приходят учиться театральному делу. Но Щукин в этом не нуждался: это «общее» больших актеров он принес с собой и сам мог служить образцом для изучения естественных законов органического творчества актера.

Вот почему он так изумил Вахтангова! Ведь педагог всегда стремится научить, то есть превратить человека, который не умеет, в такого, который умеет! А тут был человек, который *уже* умел.

Впрочем, и Щукин, разумеется, «умел» в то время далеко не все — впоследствии нашлось немало такого, чему {243} он должен был учиться у Вахтангова. Но он обладал главным: поразительным *чувством правды*. Эта основная, важнейшая способность художника, и в том числе актера, была у него врожденной.

Вскоре после завершения работы над первым вариантом «Свадьбы» из студии ушел ученик, исполнявший роль отца невесты — Жигалова, и эта роль была поручена Б. В. Щукину. Понадобилось всего каких-нибудь две‑три репетиции, чтобы и из этой роли Щукин сделал самый настоящий шедевр. А ведь он был всего еще только на первом курсе школы.

Одновременно с работой над «Свадьбой» Вахтанговская студия была озабочена подысканием более просторного помещения для своего театра. После долгих поисков был обнаружен на Арбате пустующий особняк. Он пустовал по причине пожара, который произвел значительные разрушения. Этот особняк и исхлопотала для себя студия, отважившись на чрезвычайно трудную в то время задачу — осуществление ремонта и перестройки особняка в театр.

Вскоре после начала нового сезона — 13 сентября 1920 года — состоялось постановление дирекции МХТ о включении студии Е. Б. Вахтангова в семью Художественного театра под именем Третьей студии.

Отсюда начинается новый период в творческой жизни Вахтангова, последний, заключительный, исполненный необыкновенных творческих свершений.

## Новые театральные лозунги

Новый сезон (1920/21 года) Вахтангов начал с провозглашения новых театральных лозунгов. Тот сдвиг, который произошел в нем под воздействием революции, оформился теперь в ряде конкретных положений, формул и определений, в совокупности своей составляющих принципиальную основу того течения в театральном искусстве, которое впоследствии получило название вахтанговского. Одним из наиболее важных принципов, выдвинутых Вахтанговым, является требование, которому стихийно или сознательно подчиняли свое творчество все выдающиеся представители различных видов искусства всех времен и народов. Это требование сделалось теперь одним {244} из основных принципов социалистического реализма. Речь идет о принципе активного отношения художника к той действительности, которую он отражает в своем произведении.

С точки зрения этого принципа Вахтангов требовал, чтобы всякий спектакль и всякая роль создавались на основе точного и определенного отношения коллектива (режиссера и актеров) к тем явлениям жизни, которые получили свое отражение в данной пьесе и подлежат воспроизведению в спектакле. Вахтангов считал, что именно этим отношением и должно определяться режиссерское решение спектакля. Оно должно включать в себя и мысль и чувство художника в их нерасторжимом единстве, быть одновременно и глубоким и страстным.

Разумеется, речь идет не о той дурной «активности», которая свойственна различным видам современного модернизма и в соответствии с принципом пресловутого «самовыражения» заключается в искажении действительности, в безответственной деформации природы и жизни по субъективному произволу художника.

Подлинная активность реалистического искусства заключается в стремлении художника воздействовать своим творчеством на сознание людей, будить, поднимать и воспламенять их энергию на борьбу за переустройство жизни.

Утверждая эти новые свои творческие принципы, Вахтангов таким образом отказался от пассивно созерцательного изображения жизни, оттого «объективизма», который выражается в формуле: «все — люди, все — человеки».

Теперь он уже не хочет, как в «Росмерсхольме», чтобы зрители «сами делали обобщения». Он требует теперь от актеров, чтобы они не только жили чувствами и мыслями образа, но чтобы они еще мыслили также и *об образе*, создавая этот образ не иначе как на основе своего отношения к нему.

Из этого основного принципа сами собой проистекали и различные требования чисто театрального порядка.

Если пассивно созерцательное отношение художника к изображаемой действительности связано с тяготением к натуралистической форме, то активное отношение к ней, наоборот, глубоко враждебно натурализму.

«Пусть умрет натурализм в театре!» — говорит Вахтангов[[142]](#footnote-143). Он радуется этой смерти. Решительно и бесповоротно {245} он порывает с путями натуралистического театра, знающего только одну, и притом наименее совершенную театральную форму, форму подражания действительной жизни. «Все натуралисты равны друг другу, — пишет Вахтангов в своем дневнике, — постановку одного можно принять за постановку другого». Режиссер-натуралист не имеет своего лица. Любой может поставить так же, как он, — «любой, кто прошел хоть немного школу натурализма; любой, — даже не режиссер, — любой обыватель, у которого хватит увлечения сидеть над иллюстрациями и Готтенротом»[[143]](#footnote-144).

Стремление художника выразить свое определенное понимание изображаемой действительности, донести до зрителя ту или иную идею неизбежно вызывает в нем чувство ответственности за выразительные средства, которыми он пользуется; он ищет таких средств, которые наилучшим образом, с наибольшей полнотой и точностью смогут раскрыть сущность его идеи. А так как совокупность выразительных средств, которыми пользуется художник, определяет *форму* данного произведения в целом, то отсюда, естественно, возникает и повышенная требовательность к форме.

Вахтангов учил, что всякая идея требует своей формы выявления и, стало быть, каждая пьеса каждого автора требует своей формы театрального воплощения, формы, присущей именно данной пьесе данного автора. Вот почему форма спектакля должна быть прежде всего органически связана с сущностью данного произведения того или иного драматурга. Во-вторых, форма данного спектакля должна удовлетворять требования современности: она должна заключать в себе современное отношение театра к тому материалу, который дан автором. И наконец, в‑третьих, форма каждого спектакля должна быть органической, естественной и неотъемлемой принадлежностью данного театра, проявлением художественного лица театрального коллектива на данной ступени его творческого развития.

Таким образом, три фактора определяют форму спектакля: автор, современность и театральный коллектив.

Думаю, что это учение Вахтангова сохраняет свое значение и для нас. Оно — теоретический сгусток его творческих {246} устремлений, его символ веры, формула, выражающая квинтэссенцию того подлинно ценного, что заключено было в деятельности Вахтангова в последний период его жизни.

Наряду с требованием идейности в этой формуле содержится требование непрестанного движения художника вперед, его умения давать ответы на запросы современности, расти и развиваться вместе с жизнью.

Требовательность к форме неизбежно влечет за собой повышенную требовательность к мастерству, к технике. Вахтангова теперь не удовлетворяет такая актерская игра, достоинства которой исчерпываются внешним сходством с жизненным поведением человека. Он хочет, чтобы его ученики воспитывали в себе не только чувство правды, но еще и *чувство формы*. В своем единстве, в своей борьбе и в своем взаимопроникновении эти две важнейшие способности актера рождают нечто третье: *художественную выразительность*.

Одной внутренней техники, той техники, на которой основано «искусство переживания», становится теперь недостаточно. Необходима также высокая культура внешней техники.

Впрочем, и «искусство переживания» тоже, конечно, стремится к выразительности формы. Потому что, к какой бы школе художник ни принадлежал, он просто не может совсем к этому не стремиться. Но у большинства воспитанников школы «переживания» это стремление носит недостаточно осознанный характер, проявляется главным образом стихийно и поэтому не дает полноценных результатов. Когда же тот или иной представитель этой школы начинает сознательно стремиться к высокой внешней технике и соответственно этому оттачивает свое мастерство, то, хочет он этого или не хочет, он становится тем самым как раз именно на тот путь, на который стал Вахтангов, то есть на путь органического слияния «переживания» с «представлением».

Если раньше Вахтангов требовал от актеров одного — «темперамента от сущности», и поэтому за форму своего сценического поведения актер не нес почти никакой ответственности, то теперь не то — теперь актер отвечает за каждый свой жест, за малейшее движение, за каждую свою интонацию. Теперь все подлежит контролю с точки зрения соответствия замыслу, с точки зрения пригодности для осуществления задачи: донести до зрителя отношение {247} театра к той жизни, которая отображается на сцене. Раньше отвергалось только то, что находится в противоречии с чувством психологической правды; теперь, кроме того, отвергается также и все, что противоречит идее спектакля — стремлению театра вызвать в зрительном зале определенную реакцию, определенное отношение к образам и событиям, происходящим на сцене. А так как определенную реакцию в зрительном зале можно вызвать только определенными сценическими средствами, из которых складывается форма данного спектакля, то, стало быть, отвергается все, что противоречит данной форме, все, что нарушает художественный стиль спектакля, органически связанный с его идейной целеустремленностью.

Так повышенное чувство ответственности за содержание неизбежно повышает в художнике также и чувство ответственности за форму, то есть за стиль, за жанр, за технику, за умение, за мастерство.

Вахтангов учит, что все относящееся к области театральных выразительных средств — звук, слово, фразу, жест, ритм, — все это следует понимать «в особом, театральном смысле, имеющем внутреннее, от природы идущее обоснование»[[144]](#footnote-145).

Элементы сценического мастерства, таким образом, подчиняются органическим, а не механическим законам. Эти элементы необходимо постигать, непрестанно ощущая их неразрывную связь с органической жизнью всего человеческого существа. Важными элементами мастерства Вахтангов считал чувство ритма и выразительную пластику.

Чувство ритма, по Вахтангову, отнюдь не есть только примитивная способность подчинять свои физические движения ритмическому счету. Вахтангов требовал, чтобы актер умел подчинять данному ритму все свое существо, весь свой человеческий организм: и движения тела, и движения мысли, и движения чувств. Он говорил: данный ритм надо принять внутрь, тогда все физические движения тела сами собой, непроизвольно подчинятся этому ритму. Задача школы заключается не в том, чтобы научить ритмично двигаться, а в том, чтобы воспитать в учениках чувство ритма, способность не только двигаться в заданном ритме, а жить в нем: есть, пить, работать, смотреть, слушать, думать — словом, жить.

{248} «Пластикой актер должен заниматься, — пишет Вахтангов в своем дневнике, — 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»[[145]](#footnote-146).

Как часто бывает, что актеры, прилежно и успешно занимающиеся ритмической гимнастикой, оказываются на сцене неритмичными. Актеры, великолепно выполняющие труднейшие танцевальные па, движутся на сцене непластично. Причина этого заключается, очевидно, в том, что на занятиях по ритмике и пластике у них неверная целеустремленность: они стремятся механически верно выполнить данное упражнение, между тем как нужно каждое упражнение рассматривать только как пример, в котором проявляют себя общие для всякого движения законы ритма и пластики.

Особый интерес представляет для нас план лекций, которые Вахтангов хочет прочесть в Первой студии (1921 год). Вот этот план:

{249} «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.

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.»[[146]](#footnote-147)

В этом плане находит себе отчетливое выражение выдвинутый Вахтанговым тезис, согласно которому прогрессивное развитие советского театрального искусства неизбежно должно пойти по пути слияния двух основных его потоков: того, который связан с именем Станиславского, и того, который определяется именем Мейерхольда.

Направление, которое возглавил Станиславский, он сам назвал «искусством переживания», а противоположное направление — «искусством представления».

Было бы неправильно понять позицию Вахтангова как какую-то среднюю или промежуточную, примиренческую по отношению к этим двум противоборствующим течениям.

Не механическое соединение и не эклектическое смешение чуждых друг другу разнородных элементов имел в виду Вахтангов, а тот высший синтез, который предполагает сохранение всего положительного, что заключено в обеих противоположностях, вместе с преодолением крайностей и недостатков каждой из них; эти крайности {250} и недостатки обнаруживаются в них, когда они проявляют себя независимо одна от другой, и тотчас же исчезают, как только они объединяются. Из их диалектического единства, в сотрудничестве и борьбе между ними должно, по мысли Вахтангова, родиться искусство, отвечающее самым высоким требованиям художественного реализма, противостоящее в равной мере как натурализму, так и формализму. Глубочайшая правда жизни должна в этом искусстве сочетаться с яркостью и многообразием театральных форм, с блеском великолепной техники режиссерского и актерского мастерства.

Разумеется, ведущую роль в этом единстве должно играть «переживание». На его основе происходит синтез. Оно — *содержание* актерского искусства. «Представление» в его чистом виде — это *форма*, из которой ушло содержание. Но и содержание, не нашедшее для себя нужной формы, лишенное необходимых средств выражения — определенной манеры игры и соответствующей техники, — не может быть раскрыто во всем богатстве заключенных в нем чувств и мыслей. Случайная форма, то есть не найденная, как *единственно необходимая для данного содержания*, неизбежно обедняет это содержание.

Характеризуя искусство «представления», Станиславский писал: «Такое творчество красиво, но не глубоко, оно более эффектно, чем сильно; в нем форма интереснее содержания; оно больше действует на слух и зрение, чем на душу, и потому оно скорее восхищает, чем потрясает»[[147]](#footnote-148).

Сопоставляя таким образом искусство «представления» с искусством «переживания», Станиславский как бы предлагает нам то и другое на выбор и явным образом хочет, чтобы мы предпочли «переживание».

Но Вахтангов поставил вопрос: зачем делать выбор? Как будто нельзя создать такое искусство, которое будет одновременно и красиво и глубоко? И эффектно и сильно? Которое будет обладать и большим содержанием и интересной, яркой формой? И воздействовать будет не только на глаз и ухо, но через глаз и ухо также и на душу человека? Словом, такое, которое будет *одновременно и восхищать и потрясать*? Разве это невозможно? Почему непременно: или — или? Почему нельзя осуществить: и — и? Трудно? Очень трудно! Но это не значит — невозможно. {251} А это и есть тот самый синтез, в направлении которого, по мнению Вахтангова, должно развиваться театральное искусство.

И если проследить последующее развитие системы Станиславского, нетрудно убедиться, что оно протекало именно в этом направлении. Учение Станиславского о «двух перспективах» в актерской игре — перспективе роли и перспективе артиста, — о двойственности актерской жизни на сцене, о сценических чувствах как поэтических отпечатках жизненных переживаний, о высокой внешней технике и «методе простых физических действий», открывшем, как известно, новый путь актерского творчества — «от жизни человеческого тела к жизни человеческого духа» (то есть от внешнего к внутреннему), — все это непреложно свидетельствует об органическом и последовательном развитии системы в последние годы жизни Станиславского именно в этом направлении, то есть в сторону синтеза.

Да в сущности говоря, этот синтез практически был уже осуществлен в лучших постановках Станиславского в последний период его творчества — в «Бронепоезде 14-69» и в «Горячем сердце», не говоря уже о постановках самого Вахтангова и театра его имени.

Этот синтез продолжает осуществляться и теперь в повседневной практике современного советского театра, он служит предметом творческих устремлений лучших советских режиссеров и актеров и лежит в основе смелых исканий нынешней театральной молодежи.

Так прогнозы и мечты Вахтангова воплощаются в жизни современного советского театра.

Однако вернемся к творчеству самого Вахтангова.

Все новые принципы, которые он разрабатывал в течение сезона 1920/21 года, объединились в конечном счете в лозунге возрождения подлинной театральности.

Вахтангов говорил:

— К моменту возникновения Художественного театра настоящая здоровая театральность исчезла; она выродилась, она приняла жалкую и уродливую форму. Театральная рутина и актерский штамп разъели ее сердцевину, и театральность стала звучать пошлостью.

Этой пошлости объявили войну создатели Художественного театра. В своей борьбе с пошлостью они уничтожали, отсекали и изгоняли из театра все элементы театральности, где наиболее легко и удобно эта пошлость свивает {252} себе гнездо. Они убрали яркий занавес, они уничтожили оркестр, они запретили своим актерам выходить на аплодисменты, они убрали нарядную форму капельдинеров, изгнали всякую праздничность во внешнем убранстве театрального помещения, — они сообщили ему скромный вид и строгий характер. В актерской игре они стремились уничтожить все внешние эффекты — театральную позу и театральный пафос: они запретили своим актерам играть «напоказ» и научили их играть «для себя».

Но, выполняя свою историческую миссию по борьбе с театральной пошлостью, Художественный театр непроизвольно изгонял иногда вместе с пошлостью и настоящую, подлинную театральность; незаметно для себя он уничтожал могучие средства театрального воздействия.

— Теперь перед театром стоит иная задача, — говорил Вахтангов, — вернуть театру его театральность, театральность подлинную и здоровую, очищенную от всякой пошлости.

— Когда в плане театральности мастерит настоящий талант, когда сценическое разрешение спектакля в руках подлинных мастеров, тогда спектакль звучит театрально. Но когда бездарный актер начинает подражать талантливому мастеру, не внося в исполнение ничего своего, то это исполнение воспринимается как театральная пошлость. Когда талантливый мастер, чувствуя роль, передает ее с пафосом, зритель заражается игрою актера, он принимает изнутри оправданный и обоснованный пафос. Но когда бездарный актер, копируя внешнюю форму, без всякого внутреннего горения подражает талантливому мастеру, зритель остается холодным; особенно если бездарный актер при этом еще любуется самим собой.

— Нужно не убирать элементы театральности, а облагородить их, — говорил Вахтангов, — нужно жалко-театральное сделать подлинным и возвышенно театральным дней расцвета театра, скажем, античного. Разве залы Версаля, разве античные террасы греческих и римских театров когда-нибудь будут восприняты как пошлость? Зал Большого оперного театра, богатый и театральный, весь разукрашенный бархатом и золотом, разве будет когда-нибудь в глазах будущих людей пошлостью? Никогда.

— Театральная правда — в правде чувств, передаваемых в зрительный зал при помощи театральных средств.; Искреннее чувство — еще не есть театральная правда, {253} если оно выражено натуральными средствами. Оно должно быть подано зрителю средствами театра.

«Если я не верю в искусство, не согласное с естественностью, я не желаю также видеть на сцене естественность без искусства», — писал знаменитый французский актер Коклен[[148]](#footnote-149). По сути дела, в этом афоризме выражена та же мысль о синтезе двух начал — «переживания» и «представления», к которому призывал Вахтангов.

Вахтангов говорил своим ученикам:

— Борьбу с театральной пошлостью до революции, помимо Художественного театра, вел также и Мейерхольд: он убирал театральную пошлость при помощи условных театральных средств. Он повел борьбу с другого конца. Если Художественный театр боролся с пошлостью путем изгнания из театра всего театрального и пришел к жизненной правде переживаний, то Мейерхольд сделал обратное: в борьбе с театральной пошлостью он стремился восстановить подлинную театральность, но, изгнав из театра необходимую правду чувств, он пришел к холодной, выхолощенной театральности «условного театра».

— Нужно и то и другое, — утверждал Вахтангов, — и правда истинного чувства и театральная форма выявления. «Условному театру» недостает первого, психологический — беден вторым. Чувства актеров должны быть живыми во всяком театре, но подавать их нужно театрально.

«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 был мастером, подавал по-мастерски, ресторанно, но кушать это было нельзя»[[149]](#footnote-150).

Стараясь утвердиться на новых позициях, Вахтангов в азарте полемики, в пылу своих страстных увлечений впадал иногда в крайности и доводил формулировки некоторых, по существу, правильных положений до такой степени {254} остроты парадоксального звучания, что заключенная в них истина начинала казаться сомнительной и создавался повод для всякого рода обвинений: в формализме, эстетизме, субъективизме и проч., — обвинений, по существу, несправедливых, поскольку основанием для критики служила не сущность новых воззрений Вахтангова и не его режиссерская практика, а только неудачная или недостаточно продуманная словесная формулировка.

Так, например, полемизируя мысленно со своими учителями, Вахтангов заявил однажды, что он не хочет, подобно Станиславскому, чтобы зритель забывал, что он в театре, — нет, он, наоборот, хочет, чтобы зритель постоянно *помнил* об этом.

Если Станиславский стремится втянуть зрителя в среду действующих лиц пьесы и гордится тем, что в Художественный театр приходят не как в театр — на «Дядю Ваню» или на «Три сестры», а как бы в гости к семье Войницких или Прозоровых, — то он, Вахтангов, наоборот, хочет втянуть зрителей не в среду персонажей пьесы, а в среду актеров, мастерски делающих свое театральное дело.

Пусть зритель ни на секунду не забывает, что он в театре, говорил Вахтангов, пусть он все время ощущает актера как *мастера*, играющего роль. Участие в радостном празднике искусства — источник творческой радости зрителя.

Можем ли мы полностью согласиться с такой формулировкой? Думаю, что нет. Такая формулировка дает известное основание заподозрить Вахтангова в формализме. Ибо, как известно, сущность формализма и состоит как раз в этом стремлении перевести внимание воспринимающего с существа содержания на технический прием; формалистическое произведение тем и отличается, что в нем на первом месте находится не *что*, а *как*.

Но в тот период, когда Вахтангов высказывал свои мысли, форма и мастерство в театральном искусстве находились в состоянии упадка. Необходимо было поднять значение того и другого на должную высоту и добиться, чтобы каждый спектакль был проявлением высокого мастерства и большим творческим праздником. Желание законное.

Но Вахтангову казалось, что оно находится в непримиримом противоречии с позицией Станиславского. А это неверно. Противоречие есть, но оно диалектическое и {255} вполне примиримое. Природа того переживания, которое испытывает зритель, находясь в театре, носит двойственный характер: зритель *одновременно* и «помнит», что он находится в театре, и «забывает» об этом. Помня, забывает и, забывая, помнит. «Забывая», он сочувствует герою пьесы, плачет и смеется. «Помня», аплодирует актеру и аплодисментами своими благодарит актера за то, что тот заставил его «забыть», что это не жизнь, а театр. Здесь налицо единство и борьба двух противоположных состояний, из которых и родится настоящий праздник искусства, радость и художественное наслаждение зрителя.

Этому единству противоположных состояний зрителя соответствует единство аналогичных состояний актера, который живет жизнью образа, «верит» в правду этой жизни и в то же время не забывает, что он на сцене, и соответственно этому подчиняет свое поведение требованиям актерской техники.

Нет, Вахтангов никогда не был формалистом! При всей своей любви к яркой и выразительной форме он никогда не придавал ей самодовлеющего значения: она всегда была для него только средством выявления содержания, подлинной правды жизни в ее самой глубокой сущности.

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 творческую 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 {256} 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.

## Последние свершения

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 ему 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 {257} не только тем, что он создал ряд изумительных по своему совершенству произведений, но также и тем, что он выступил в качестве родоначальника нового театрального направления, создателя особой театральной школы.

И мы можем смело сказать, что этот блестящий период, которым завершился сложный путь, пройденный Вахтанговым, является порождением Великой Октябрьской социалистической революции. Это она развязала творческие силы Вахтангова, сообщила им широкий и вольный размах, наполнила его острый ум и большое сердце высокими мыслями и благородными чувствами, насытила его искусство той неисчерпаемой творческой силой, которую носит в себе народ; она открыла и расчистила путь для осуществления творческих возможностей, таившихся в этом замечательном художнике и не находивших себе выхода до революции.

Вахтангов встретил чуткое внимание и нашел нужную помощь, когда осенью 1920 года он, ощутив в себе небывалый прилив творческих сил, вдруг с совершенно необычайной для него решительностью обратился за поддержкой к органам Советской власти и к своим учителям, то есть к Московскому Художественному театру.

Удивительно: несмотря на то, что здоровье Вахтангова после кратковременного улучшения, вызванного удачной операцией, стало ухудшаться, несмотря на жестокие физические страдания и явную угрозу неумолимо надвигающейся смерти, Вахтангов в течение последних двух лет своей жизни, даже в те периоды, когда он был прикован к больничной постели, сохранял в себе ясность духа, бодрое и жизнерадостное мироощущение и неиссякаемый запас творческой энергии. Ни разу за это время ученики Вахтангова не видели своего учителя в состоянии уныния или упадка. От прежних пессимистических настроений не осталось и следа.

Первой работой, осуществленной на основе новых принципов, явился второй вариант постановки «Чуда святого Антония».

В его создании значительная роль принадлежала одному из учеников режиссерского класса Вахтанговской студии Юрию Александровичу Завадскому.

Дело было так.

Ю. А. Завадский находился в числе тех двенадцати студийцев, которые покинули Вахтангова в результате раскола коллектива в начале 1919 года. Осенью 1920 года, {258} после почти двухлетнего отсутствия, Завадский явился к Вахтангову с повинной и просил принять его снова в число своих учеников. Вахтангов легко простил своего питомца, и вот Юра Завадский опять в привычной обстановке Мансуровской студии. Идет просмотр возобновленного спектакля «Чудо святого Антония», который, хотя и в новом составе, но в прежней режиссерской редакции, скрупулезно точно восстановила ученица режиссерского класса — Ксения Ивановна Котлубай.

В своих воспоминаниях о Вахтангове Ю. А. Завадский пишет, что этот спектакль произвел на него тогда удручающее впечатление, он увидел в этом возобновлении «что-то мертвое, затхлое, нетворческое» и откровенно сказал об этом Вахтангову[[150]](#footnote-151).

Результат оказался неожиданным. Именно ему, Завадскому, Вахтангов и поручил дальнейшую работу над спектаклем на тот период, пока сам он будет находиться в санатории. Завадский предупредил Евгения Богратионовича, что он «намерен все менять, все ломать», но это нисколько не испугало Вахтангова: он предоставил молодому режиссеру полную свободу.

После двух-трехнедельного напряженного труда коллектив студии отправился во Всехсвятский санаторий к Евгению Богратионовичу, чтобы показать ему результат проделанной работы. Спектакль был сыгран в зале, где собралось человек четыреста зрителей из села Всехсвятского (персонал санатория и рабочие окрестных предприятий), и имел довольно-таки значительный успех.

Помню, приехали мы на место в огромном грузовике, задолго до начала спектакля. Евгений Богратионович договорился с администрацией санатория, что нас хорошо покормят (обстоятельство в те времена немаловажное). И действительно: накормили нас отлично. И мы после этого даже немного погуляли. Однако волновались при этом отчаянно. Особенно, конечно, Юра Завадский.

То, что он сделал, нам всем нравилось. Это действительно было и смело и необычно. Крайне эксцентричные мизансцены. Острый рисунок. Неожиданные приспособления.

Все было преувеличено, заострено, утрировано, иногда до степени шаржа или даже карикатуры, и поэтому легко могло показаться нарочитым, искусственным и неоправданным. {259} Мы понимали, что избежать этого можно только одним способом: оправдать и наполнить. Но как этого добиться, мы еще не очень хорошо знали.

Например, играя роль доктора в первой редакции, я в соответствии с режиссерским рисунком в момент, когда покойница по повелению святого Антония вдруг вздрагивает и поднимается, должен был в ужасе упасть на стул, и только. Теперь же, по рисунку Завадского, я должен был, убегая со сцены, споткнуться, упасть на пол и на четвереньках через всю сцену уползти за кулисы. Попробуйте-ка это наполнить и оправдать!

Гримировал всех исполнителей сам Юра Завадский. Он был чудесный гример. И очень своеобразный. Всех исполнителей он гримировал при помощи одной и той же кисточки, пользуясь исключительно темно-красной краской, — ни так называемого «общего тона», ни каких-либо других оттенков он не признавал. Результат же по степени выразительности получался необыкновенный.

Помню, когда он наклеил мне моржовые рыжие усы и загримировал при помощи темно-красной краски, я посмотрел в зеркало и ахнул: на меня смотрел какой-то совершенно незнакомый мне субъект — очень живой, упитанный, крайне самодовольный и смешной. Чтобы усилить впечатление, я слегка надул щеки, отчего моржовые усы еще больше оттопырились, вывернул в стороны ступни ног, обутых в лаковые ботинки с длинными узкими носами, повесил в воздухе свободные кисти рук и, набравшись вдоволь докторской профессиональной самоуверенности и важности, пошел на сцену.

Никогда до этого я так не играл свою роль — так смело, решительно, внутренне наполнение А когда покойница вздрогнула и стала подниматься, мною овладел такой неописуемый страх, что я уж и не помню, как под общий хохот всего зрительного зала добрался на четвереньках до кулисы. Это была вспышка стопроцентной актерской веры в правду вымысла, один из тех драгоценных моментов, которые переживаются актерами как мгновения наивысшего счастья, величайшего творческого восторга. Тот, кто испытал это хотя бы однажды, тот до самой смерти будет трудиться в надежде, что судьба когда-нибудь еще пошлет ему в награду подобное переживание. Эта мечта будет оплодотворять его творчество до конца его дней. Вахтангов одобрил работу Завадского, похвалил исполнителей, {260} но, вернувшись из санатория, сам энергично принялся за окончательное завершение спектакля. Оттолкнувшись от того, что сделал Завадский, развивая одно, убирая другое и видоизменяя третье, — он добивался искренности эмоционального наполнения, единства внутреннего и внешнего в актерской игре, цельности всех элементов спектакля, гармонии между содержанием и формой.

Что служило для Вахтангова компасом в этой работе? Чем он руководствовался, когда отказывался от одного и утверждал другое?

В конечном счете — своим *отношением к изображаемому*. Новое толкование темы пьесы родилось из нового отношения режиссера к той среде, в которой вращается действие пьесы, а из нового толкования, естественно, родилась и новая форма.

Объективный взгляд сверху, добродушная усмешка, ласковая «улыбка» — все это перестало теперь отвечать внутренним потребностям Вахтангова. Мир, который нужно было отобразить на сцене, — тупой и косный мир лицемерной, жадной буржуазии — теперь вызывал в Вахтангове остро враждебное и беспощадно насмешливое к себе отношение. Прежняя «улыбка» обернулась сарказмом, ласковая ирония — бичующим смехом, бытовая комедия стала звучать как злая общественная сатира, — то сатирическое (салтыково-щедринское) отношение к изображаемому, которое раньше казалось Вахтангову «ужасным», теперь было положено в основу спектакля.

Отсюда родились и новые требования в области техники актерской игры. С особенной настойчивостью Вахтангов добивался в этом спектакле от актеров *четкости сценического поведения*.

Содержание, которое он вкладывал в этот спектакль, требовало концентрации внимания публики. Вахтангов стремился к тому, чтобы все, что делает актер, непременно дошло до зрителя. Он стремился найти твердую гарантию того, что ни один жест, ни одно слово, ни одна интонация не пропадут даром.

Вахтангов требовал, чтобы актеры ничего не делали на сцене «так себе», он требовал, чтобы ничего на сцене не было случайного, чтобы ничего не было, не идущего на пользу главной мысли спектакля. Актеры должны были изъять из арсенала своих средств все «бытовые» приемчики, все эти ничего не говорящие почесывания, покашливания, бесцельное топтание на месте, все эти мелкие случайные {261} движения рук, столь естественные в жизни и столь уместные и полезные в «бытовом» спектакле, которому они придают характер натуральности и жизненной правды. Но в спектакле, построенном по принципу «театральности», все эти приемчики являются мусором, который засоряет игру актеров, отвлекает внимание зрителя от главного, ибо ничего не говорит зрителю по существу. Для того чтобы добиться концентрации внимания зрителя на одном, общем для всех объекте, Вахтангов предъявил актерам требование, по которому никто не имеет права двигаться на сцене в то время, когда говорит другой: как только кто-нибудь заговорил, все остальные должны застыть, замереть в абсолютной неподвижности, дабы ни единым жестом, ни единым движением мизинца не перевести внимание зрителя на себя, раз это внимание в данный момент должно быть сосредоточено на том персонаже, которому в этот момент принадлежит «игра». Это застывание в неподвижности не будет казаться зрителю нарочитым, искусственным, если каждый актер, участвующий в данной сцене, оправдает для себя остановку движения, если он найдет для себя ту причину, которая естественно и неизбежно (органически) должна вызвать эту остановку. Неподвижность, таким образом, должна быть оправдана изнутри.

При этом внешняя неподвижность не должна быть неподвижностью внутренней: во внешней статике должна быть внутренняя динамика. Вахтангов требовал, чтобы каждый актер так подготовил свое поведение на сцене к моменту чужой реплики, чтобы эта реплика застала его в момент, когда движение еще не закончено. Фигура, остановившая, свое движение посередине, непременно выразительна, она динамична в своей неподвижности. Композиция тел в этом случае (особенно в массовых сценах) дает выразительную в своей неподвижности скульптурную группу, на фоне которой движется и говорит одно-единственное действующее лицо, которому сейчас принадлежит это право.

Вахтангов утверждал, что этот прием им не выдуман, что он опять-таки является результатом наблюдений над реальной человеческой жизнью. Несомненно, каждому приходилось видеть, как человек, подносящий ко рту наполненную супом ложку, вдруг иногда остановит начатое движение и, будучи заинтересован рассказом своего собеседника, долго и бережно держит ложку на полпути, {262} бессознательно проявляя заботу о том, чтобы не расплескать содержимое ложки. Нередко случается наблюдать, как торопящийся куда-нибудь человек вдруг остановится, обернется назад и, не меняя общей устремленности всего тела по направлению своего пути, будет долго наблюдать то явление, которое заставило его остановиться. Бывают и в действительной жизни такие моменты, когда застывает, замирает в неподвижности целая толпа. В то время как неподвижность прерванного движения всегда выразительна, неподвижность, наступающая после до конца доведенного движения, лишаясь внутренней динамики, лишается и какой бы то ни было выразительности.

Вахтангов учил, что внешние остановки физического движения на сцене не должны нарушать непрерывности внутреннего движения, не должны разрывать линию внутренней жизни; внутреннее движение может изменять свой ритм и характер, — может меняться ритмический рисунок этого движения, но само движение внутренней жизни не должно прекращаться с момента выхода актера на сцену до ухода его за кулисы. Замереть в неподвижности — не значит умереть. Напротив того, чем неподвижнее, чем статичнее игра актера, тем интенсивнее должна быть его внутренняя жизнь.

Пользуясь приемом изнутри оправданных остановок физического действия при непрерывности внутренней линии у каждого актера, Вахтангов добивался в «Чуде святого Антония» той скульптурной выразительности мизансцен и группировок, которая, будучи наиболее характерным признаком этого спектакля, определяет его театральную форму.

Добиваясь от актеров скульптурной лепки своего тела на сценической площадке, Вахтангов особенное внимание обращал на руки — руки он считал важнейшим выразительным средством актера. Он добивался исключительных результатов, пользуясь приемом массовой игры руками. В спектакле есть ряд моментов, когда вся толпа, находящаяся на сцене, одновременно реагирует на то или иное событие движением рук — движением, выражающим одну и ту же общую для всех реакцию: удивление, вопрос, испуг и т. п.

Все эти требования Вахтангова делали актера необычайно ответственным за малейшее свое проявление на сцене. Выявлять содержание внутренней жизни так, как оно {263} само выявляется, уже было нельзя: все теперь фиксировалось и отливалось в точную чеканную форму. Только потом, когда все было сделано, актеру снова давалось право импровизировать (движения, жесты, интонации) в соответствии с теми требованиями, которым подчинена форма спектакля. Право на импровизацию «приспособлений» актер получал, таким образом, только тогда, когда возникала гарантия, что он настолько твердо усвоил принципы игры в данном спектакле, что его импровизация не выйдет уже из границ этих принципов.

Эту способность импровизировать свои «приспособления» с ощущением ответственности за них, то есть подчиняя их требованиям формы и мастерства, стиля и жанра данного спектакля, Вахтангов называл «сценизмом»[[151]](#footnote-152).

Сценизм — это способность жить и действовать в условиях, так сказать, «сценического воздуха». Как нельзя в воде чувствовать и вести себя так же, как на земле, так точно нельзя себя чувствовать на сцене, как в реальной жизни. Человек, попадая в воду, принужден приспособляться к новой для него среде — он становится ответственным за свое поведение в ней: чтобы иметь возможность пребывать в воде, он должен научиться плавать. Так же точно и актер, попадая на сцену, должен уметь «плавать» в сценической среде. Без этой способности он «утонет», ибо малейшее движение на сцене совсем не есть то же самое, чем является такое же движение в действительной жизни; малейшее движение на сцене не остается без последствий: его видит зритель.

Ту сценическую форму, которую Вахтангов искал для нового варианта «Чуда святого Антония», он определял словом «гротеск».

В своем страстном увлечении этой формой он готов был придать ей всеобщее, универсальное значение. Он писал в своем дневнике:

«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»[[152]](#footnote-153).

{264} Едва ли мы согласимся теперь с буквой этих утверждений. Например, с тем, что все комики должны находить трагическое в «любой» роли. Но общий дух этих высказываний, рожденный стремлением к искусству большого содержания и предельно выразительной формы, отвечает, мне кажется, и сегодняшним нашим устремлениям.

Слово «гротеск» теперь потеряло тот смысл, который вкладывал в него Вахтангов. С этим термином часто связывают представление о примитивном искусстве вульгарного шаржа и грубого преувеличения. В области актерского искусства это слово часто вызывает представление о примитивной игре, связанной с комикованием, с назойливой подачей себя на публику, с грубыми трюками, с непомерных размеров неестественными носами и уродливыми «толщинками».

Все это не имеет ничего общего с тем умным и изящным, глубоким и тонким искусством, которое создавал Вахтангов. Когда Вахтангов говорил о гротеске, невольно возникали ассоциации: в живописи — Леонардо да Винчи, Гойя, Домье; в литературе — Гоголь, Салтыков-Щедрин. В Собрании сочинений К. С. Станиславского помещен документ под заглавием «Из последнего разговора с Е. Б. Вахтанговым»[[153]](#footnote-154).

В этой записке Станиславский как бы полемизирует с Вахтанговым по вопросу о сценическом гротеске. Этот документ дал основание некоторым исследователям говорить о резком расхождении между Станиславским и Вахтанговым. Между тем тщательный анализ этой записки и добросовестное изучение творческой практики Вахтангова в свете суждений, высказанных в этом документе Станиславским, дает, мне кажется, все основания говорить скорее об их единомыслии, чем о каких-либо существенных разногласиях между ними. В самом деле.

Внимательно вчитываясь в записку, мы чувствуем серьезное беспокойство Станиславского, рожденное опасением, как бы его любимый ученик в своем страстном увлечении гротеском не соскользнул на порочный путь «внешней утрировки без внутреннего оправдания», при которой форма оказывается «больше и сильнее содержания» и поэтому сущность выглядит как «грудной ребенок в шинели огромного гренадера».

{265} На самом деле никаких реальных оснований для таких опасений не было. Постараемся это доказать.

Запись, о которой идет речь, очевидно, была связана с беседами, происходившими между Станиславским и Вахтанговым в 1921 году в период их совместной работы над ролью Сальери в трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери».

Мы уже говорили о том жестоком творческом поражении, которое Станиславский потерпел в этой роли в 1915 году. Это его мучило в течение ряда лет, и в конце концов он вернулся к этой роли, чтобы понять причины своей неудачи и найти правильный путь к преодолению сделанных ошибок.

Знаменательно, что в качестве своего сотрудника для решения этой задачи он привлек именно Вахтангова, который попал, таким образом, в трудное положение педагога и режиссера по отношению к своему учителю.

О своих переживаниях по этому поводу и об этих своеобразных уроках Евгений Богратионович неоднократно рассказывал нам, своим ученикам.

Вероятно, во время этих интимных встреч имели место и принципиальные дискуссии общего характера. Очевидно, отражением этих бесед и явилась упомянутая записка.

Из нее мы узнаем, что, по мнению Вахтангова, «Пушкина надо играть в XX веке совсем иначе, *исчерпывающе*, как он написал, иначе созданные им образы измельчают до простого, частного исторического лица, бытового типа».

Приведя эти слова Вахтангова, Станиславский продолжает:

«Вы хотите эту высшую степень нашего искусства, к *которой, поверьте мне, я всю жизнь стремился, совершенно так же, как и вы*[[154]](#footnote-155) и другие новаторы, вы хотите такие совершенные создания называть гротеском. На это я вам отвечу: “Пусть называется!”»

Мы видим, что никаких расхождений по коренному вопросу о том, что является «высшей степенью» искусства и его «совершенными созданиями», между Станиславским и Вахтанговым нет.

Станиславский, со своей стороны, предлагает следующее определение гротеска: «… настоящий гротеск — это *внешнее наиболее яркое, смелое оправдание огромного*, {266} *всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания*. 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. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. *Гротеск до наглости определен и ясен*».

Можно ли без волнения читать эти изумительные определения, устанавливающие самую трудную и самую высокую цель для художника? И не они ли вдохновляли Станиславского, когда он искал острую сатирическую форму и нужные краски для своей изумительной постановки «Горячего сердца»? И можно ли усомниться в том, что Вахтангов подписался бы под каждым словом приведенной цитаты?

Нет, разногласий, по существу, не было. Станиславский сомневался лишь в том, достаточно ли зеленая актерская молодежь, окружавшая Вахтангова, подготовлена для экспериментов на пути к настоящему гротеску[[155]](#footnote-156).

Эти сомнения Станиславского вполне понятны, если принять во внимание, что ни «Чуда святого Антония», ни чеховской «Свадьбы», ни «Принцессы Турандот», ни «Гадибука» в то время, когда происходил спор, отразившийся в приведенной записке, Станиславский еще не видел. Сомнения его могла разрешить только практика. А она в дальнейшем в значительной степени оправдала оптимизм Вахтангова, и опасения Станиславского отпали сами собой. Оказалось, что вахтанговский гротеск — это глубоко правдивое, насыщенное большим идейным содержанием реалистическое искусство, обладающее огромной силой художественного обобщения. И оно очень близко {267} приближалось к тому идеалу, который, говоря о гротеске, так ярко и сильно определил Станиславский. Впоследствии, посмотрев поставленные Вахтанговым спектакли, Станиславский это признал и тем самым окончательно похоронил легенду об идейном разрыве со своим лучшим учеником. Он провозгласил Вахтангова «единственным преемником», пророчески назвав его «надеждой русского искусства, будущим руководителем русского театра».

Но вернемся к «Чуду святого Антония».

Вот как описывает критик [Я. Тугендхольд] этот спектакль: «Пользуясь мотивом траура в семье родственников мадемуазель Ортанс, он [режиссер] превращает всех действующих лиц в черные, сатирически подчеркнутые силуэты, четко контрастирующие с белизною фона, мебели, венков, даже свечей на стенах… особенно хороши здесь женщины с их разнообразно уродливыми профилями и одинаково автоматическими движениями. И, многозначительно контрастируя с этими черно-белыми карикатурами, выявляются средь общего фона только два красочных пятна: святой Антоний и прислуга Виржини… 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»[[156]](#footnote-157).

В новой режиссерской редакции «Чуда» мы в развернутом виде впервые сталкиваемся с режиссерским приемом, который в дальнейшем окажется главным средством для выражения основной темы вахтанговского творчества, темы двух миров: мертвого и живого.

В «Чуде святого Антония» мертвому миру буржуазной толпы Вахтангов противопоставил Антония и доверчивую, простодушную, «чистую сердцем» служанку Виржини.

Однако механичность, кукольность, марионеточность персонажей мертвого мира отнюдь не убивала реалистичности впечатления: зрители воспринимали не кукол, а самых настоящих людей, больше того — самых натуральных {268} французских провинциальных буржуа (конкретность характеристики была предельной), но при этом они ужасались внутренней пустоте, внутренней мертвенности этих внешне чрезвычайно оживленно действующих, очень эмоциональных, темпераментных и подвижных фигур, изображенных с необыкновенной верностью натуре.

Следом за переработкой «Чуда» Вахтангов принялся также и за усовершенствование чеховской «Свадьбы». В результате Чехов-сатирик зазвучал со сцены с такой силой, какой никто в нем не предполагал. Мишенью сатиры явилась нестерпимая пошлость и безысходная тупость обывательщины и мещанства.

Вахтангов обнаружил в Чехове и горький смех Гоголя, и беспощадный гнев Салтыкова-Щедрина, и желчную насмешку Сухово-Кобылина. Вахтангов показал, что все это таится в как будто бы безобидном чеховском юморе, прикрытое кажущимся незлобием и лирической мягкостью красок. Вахтангов вскрыл эту замаскированную трагическую сущность чеховского юмора. Мечтая в будущем поставить «Свадьбу» в один спектакль с «Пиром во время чумы» Пушкина, Вахтангов писал:

«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»[[157]](#footnote-158). Трагическую маску пошлости Вахтангов и показал нам в своей постановке «Свадьбы».

Какими же сценическими средствами он достиг поставленной задачи? Он воспользовался приемом, который уже неоднократно пробовал применять. Но если в прежних своих попытках его использования он как бы только испытывал, изучал этот прием во всех его свойствах и проявлениях, то теперь решил использовать во всей полноте его необычайных возможностей. Речь идет о подходе к созданию сценического образа через *куклу*.

Мы помним, что еще в 1910 году Вахтангов поставил в «Летучей мыши» «Оловянных солдатиков» как кукольное представление. Мы помним также, что в своей работе над ролью Тэкльтона в «Сверчке» Вахтангов отталкивался от куклы. В дневнике Вахтангова мы находим написанный им сценарий для кукольного представления. Наконец, мы помним работу над «Куклой инфанты» Антокольского, {269} где Вахтангов экспериментировал на основе того же приема. Отчасти этот же прием был использован и во второй редакции «Чуда святого Антония».

И вот только теперь, в постановке «Свадьбы», Вахтангов добился эффекта, о котором мечтал.

Впрочем, его нынешний подход к использованию этого приема существенно отличался от того, который имел место, например, при работе над «Куклой инфанты». Если в «Кукле инфанты» Вахтангов хотел показать *ожившую игрушку*, то здесь он поставил перед собой обратную задачу: в живом человеке раскрыть его *мертвую сущность*. Там марионетка жила как человек. Здесь наоборот: человек — как марионетка.

И что же получилось?

Забавное происшествие обернулось своей изнанкой и обнаружило свою бессмысленно уродливую трагикомическую сущность. Зритель сначала искренне смеялся, но в конце концов ему становилось жутко от собственного смеха, и смех замирал у него на устах: смешное становилось страшным, комическое — трагическим.

Если оживить на сцене мертвую куклу, она не будет казаться страшной, она будет только смешной и забавной; она будет умилять зрителя, и зритель ее полюбит. Но если в живом человеке зритель ощутит заводной механизм вместо сердца, ему станет жутко. Не живое в мертвом, а мертвое в живом — таков мир, показанный Вахтанговым в чеховской «Свадьбе».

«Челове‑е‑е‑к! Челове‑е‑е‑к!» — протяжно и тоскливо, как в пустыне, кричал в этом спектакле «свадебный генерал», призывая лакея, и этот беспомощный и безнадежный вопль обиженного старика приобретал неожиданно символический смысл и тоскливым эхом отдавался в сердцах зрителей. А когда в финале спектакля на фоне грустной мелодии медленного вальса Змеюкина с безнадежной тоской и слезами в голосе умоляла: «Дайте мне атмосферы!.. Дайте мне атмосферы!..», и потом медленно закрывался занавес, зрительный зал долго не мог опомниться от потрясения и, прежде чем разразиться громом аплодисментов, оставался некоторое время как бы окаменевшим в неподвижности.

Один из таких спектаклей видел Михаил Александрович Чехов. Он безудержно хохотал, смотря шедший перед «Свадьбой» «Юбилей», но, когда закрылся занавес после «Свадьбы» и студийцы, находившиеся в зрительном {270} зале, подошли к Чехову, чтобы спросить о впечатлении, они увидели, что лицо выдающегося артиста залито слезами. И он тихо при этом шептал: «Какой ужас! Какой ужас!»

Вот что сделал Вахтангов из чеховской «Свадьбы»!

Когда «Свадьба» была закончена, обе пьесы были показаны К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко. Третья студия вскоре после этого показа была приглашена играть «Чудо святого Антония» и «Свадьбу» на сцене Художественного театра. Ряд спектаклей, сыгранных студией в Художественном театре летом 1921 года, дав студии общественное и художественное признание, прочно поставил ее на ноги.

Кроме «Свадьбы» в этом же сезоне были приготовлены еще две одноактные пьесы Чехова: «Юбилей» и «Воры» (инсценированный рассказ).

С этими двумя работами связаны мои воспоминания о фактах, которые не только сыграли немаловажную роль в моей личной творческой биографии, но, мне кажется, представляют также и общий интерес.

«Юбилей» Чехова — это моя первая более или менее крупная работа в качестве ученика режиссерского класса Вахтанговской студии. Сдавая Евгению Богратионовичу эту работу, я держал экзамен и как педагог и как будущий режиссер[[158]](#footnote-159).

Нетрудно понять, что волнению моему не было предела. Однако показ протекал довольно благополучно. Аудитория много смеялась, и с лица Евгения Богратионовича не сходила благодушная улыбка. И действительно, исполнители играли очень хорошо. Особенно отличилась М. Ф. Некрасова в роли Мерчуткиной.

Когда показ окончился, Евгений Богратионович похвалил и меня и исполнителей.

— Но только вот что, — прибавил он в раздумье, — исполнители играют у вас, Борис Евгеньевич, хорошо, правдиво, органично, с юмором, — с точки зрения требований школы придраться не к чему: общаются, действуют, живут, но…

— Но что же, Евгений Богратионович?

— Не тот жанр. Они играют комедию, а надо играть {271} водевиль. Они играют Чехова, а надо играть Антошу Чехонте[[159]](#footnote-160).

— А как это сделать?

— Сейчас попробуем.

И Евгений Богратионович распорядился сдвинуть к центру сцены всю находившуюся на сцене мебель.

Я в соответствии с моим замыслом расположил эту мебель (письменный стол Шипучина, конторку Хирина, диван и пр.) на известном расстоянии друг от друга, используя для этого все пространство крохотной учебной сценки, которая казалась мне даже чересчур тесной для изображения на ней роскошного кабинета директора банка. А Евгений Богратионович взял да и сдвинул мебель! А потом, сузив зеркало сцены при помощи портальных кулис, еще больше уменьшил игровое пространство.

В результате отдельные предметы мебели так придвинулись друг к другу, что никаких проходов между ними уже не осталось. Я думал: как же здесь играть? И что будет с моими мизансценами?

— Ну вот, теперь хорошо, — удовлетворенно проговорил Вахтангов и, обратившись к исполнителям, приказал: — Теперь играйте!

— Как играть? — недоумевали актеры. — Здесь же повернуться негде!

— Очень хорошо, — сказал Вахтангов. — Вот и приспосабливайтесь к тому, что есть. Что же делать, если у Шипучина такой кабинет? Ведь это не в столице, а в каком-нибудь захудалом городишке…

— А как же мизансцены?

— Все мизансцены, какие Борис Евгеньевич установил, прошу выполнять.

— Как же их выполнять? — недоумевал исполнитель роли Хирина. — Я, например, должен со своей репликой перейти на другую сторону стола, а теперь здесь никакого прохода нет.

— Что ж, придется лезть через стол, — сказал Вахтангов с хитрой усмешкой.

— А‑а‑а! — догадался исполнитель.

— Вот‑вот! — подтвердил Вахтангов.

{272} — Ну что ж, начнем! — скомандовал он, и началось совершенно невероятное представление. В зрительном зале почти непрерывно стоял гомерический хохот. Сами собой, и при этом вполне органично и естественно, возникали самые гротесковые, самые неожиданные, самые эксцентрические мизансцены, словно они созданы были по рисункам карикатуристов из какого-нибудь «Будильника» или «Осколков».

Между тем возникали они не только непреднамеренно, а иногда даже абсолютно случайно.

Например, Хирин — И. Н. Лобашков, стоя у стола, нечаянно уронил счеты, и они с грохотом упали на пол по другую сторону стола. Что делать? Обогнуть стол ни с той, ни с другой стороны невозможно. И пришлось бедному Хирину лезть за счетами через стол. Получилась мизансцена: Хирин лежит животом на столе лицом к публике и тянется рукой за счетами, отчего одна нога его, обутая в огромный залатанный валенок, задралась кверху. Целый кусок своей роли И. Н. Лобашков проиграл в этом нелепом и смешном положении.

Подобные мизансцены возникали то и дело, и каждая из них просто просилась, чтобы ее зафиксировали фотоаппаратом. Но, к сожалению, никаких фотографических принадлежностей в 1920 году в Советской республике нельзя было нигде достать.

Особенно досадно, что осталась незафиксированной финальная мизансцена, когда Мерчуткина, спасаясь от озверевшего Хирина, забиралась под стол и, стоя там, как собачонка, на четвереньках лицом к публике, кричала диким голосом, пока Хирин, забравшись коленями на стол задом к публике, наносил жесточайшие удары линейкой по ее мягкому месту. В этот момент зрители уже не смеялись, а стонали и валились со стульев.

Но и этого Вахтангову показалось мало.

— Темп не тот! У вас темп комедийный, а нужен — водевильный. Еще раз сначала! И в три раза быстрее!!. И при этом ничего не пропускать: никаких оправданий, никаких внутренних ходов, которые вы установили с Борисом Евгеньевичем. Это означает, что нужно не только быстрее говорить и двигаться, но и мыслить. Начали!

И пока исполнители играли, Евгений Богратионович непрерывно стучал ладонью по стоявшему перед ним настольному звонку: дзынь, дзынь, дзынь, дзынь… И при этом еще приговаривал; «Скорее, скорее, скорее…»

{273} Так поставленная мною комедия в течение каких-нибудь двух часов была превращена в водевиль. А я за это же время уяснил себе, что означают в искусстве режиссера такие вещи, как жанр, планировка, мизансцена, темп…

«Юбилей» в постановке Вахтангова игрался потом бесчисленное количество раз в студийных спектаклях, концертах и бригадных поездках в течение почти четверти века. Мне неоднократно приходилось играть в этом спектакле Шипучина, и я помню, как в годы Великой Отечественной войны раненые бойцы в военных госпиталях, смотря эту гениальную шутку Чехова и Вахтангова, забывали свои раны, отдаваясь чистой радости безудержного смеха.

Другой эпизод, о котором мне хотелось бы рассказать, относится примерно к тому же времени и связан с работой над инсценированным рассказом А. Чехова «Воры»[[160]](#footnote-161).

Роль конокрада Мерика играл в нем Борис Васильевич Щукин.

Шла одна из репетиций. Я, сидя в зале, с восторгом следил за игрой Щукина. Особенно нравилось мне, как произносил он монолог, где речь идет о наказании, которому мужики подвергли Мерика, протащив его под льдом на веревке через две проруби.

Мое восхищение вызывали простота, естественность, искренность и непринужденность щукинского рассказа. Я думал: ну совсем как в жизни! И вдруг… полнейшая неожиданность! Раздалась команда: «Стоп!» — и вслед за этой командой — гневная речь Вахтангова по адресу Щукина:

— Как вы смеете! Как смеете вы так говорить на сцене?! Вы думаете, это простота? Это натуралистическая простотца, а не простота! Правденка, а не правда! Одной естественности мне мало. Будьте добры вылепить каждую фразу! Вы обязаны из каждой фразы выжать весь сок заключенных в ней мыслей и чувств! Вы должны лепить слова и фразы, как скульптор лепит пластические формы! Вы должны чувствовать ответственность за каждую свою интонацию, за ее выразительность! {274} Одного переживания недостаточно, нужно еще мастерство!

Я недоумевал: ведь было же очень хорошо! Недоумевал, по-видимому, и Щукин: он стоял на сцене бледный и растерянный.

Репетиция на этом кончилась. Через несколько дней была объявлена следующая репетиция того же рассказа. Я ожидал ее с интересом и волнением: что-то будет?

И вот снова тот же монолог, те же слова, те же фразы. Но я их не узнавал, я воспринимал их как будто в первый раз.

То, чего я не понял, слушая гневную речь Вахтангова на прошлой репетиции, Щукин, оказывается, великолепно понял; и не только понял, но и выполнил. Образы, которые он теперь рисовал в своем монологе, сделались необыкновенно выпуклыми и возникали в моем воображении с такой яркостью и точностью, которые ни в какое сравнение не шли с тем, что было на прошлой репетиции. Рассказ приобрел пластическую рельефность и перспективу: основное в нем, главное выдвинулось на первый план, второстепенное отодвинулось, несущественное сделалось фоном. Чтоб этого добиться, Щукину пришлось использовать все богатство своих голосовых средств, всю широту своего диапазона. Ничего не потеряв в жизненности и естественности (наоборот, эти качества еще больше усилились), речь Щукина обогатилась новым важным достоинством: необычайной *выразительностью*. А вместе с выразительностью речи еще большую яркость и сочность приобрел и весь образ Мерика в целом. Словом, произошло какое-то чудо.

Эта репетиция знаменовала собой новый этап в творческой жизни Щукина: он понял, что врожденного чувства правды и обаяния природного таланта недостаточно, что нужно еще мастерство, техника, владение всеми своими выразительными средствами. Лишь единство чувства правды и чувства формы способно поднять актерское искусство на тот высший уровень, где оно переживается самим актером как необычайный творческий праздник и доставляет ему огромное наслаждение.

В то время, о котором идет речь, Щукин жил в помещении Третьей студии на Арбате — у него не было своего жилья, и пришлось устроить его в крохотной комнатке позади учебной сцены. И вот, придя ночью в помещение студии, можно было услышать, как в пустоте темного здания раздавались гаммы, звучали всевозможные {275} фиоритуры, произносились монологи. Это Щукин работал над своим голосом и речью.

Когда несколько позднее, уже в период работы над «Принцессой Турандот», я заходил в его комнату, я нередко заставал его с одеялом в руках. Он то подбрасывал это одеяло до потолка, добиваясь, чтоб оно опустилось плавно и красиво, то ловко подхватывал его, то накидывал на себя наподобие плаща…

Когда же для «Принцессы Турандот» построили станок в виде крутой покатой площадки, Щукина можно было застать среди ночи на сцене прыгающим и бегающим по этой площадке, поющим, танцующим, жонглирующим…

Так Вахтангов разбудил в Щукине мастера, привил ему требовательность к форме. И эта требовательность потом уже никогда не покидала Щукина. В каждой роли он добивался от себя точной, ясной, вычеканенной, предельно выразительной формы воплощения, строго подчиненной стилю данного спектакля и выражающей этот стиль. Каждое малейшее движение, каждый жест, поворот, ракурс, всякое изменение интонации — чуть громче или чуть тише, чуть выше или чуть ниже, — все у Щукина было всегда найдено, отделано, отшлифовано тончайшим образом. Может быть, ни к кому из актеров не подходит в такой степени, как к Щукину, определение: мастер.

Итак, «Чудо святого Антония» (в новой редакции) и спектакль из одноактных произведений А. П. Чехова («Воры», «Юбилей» и «Свадьба») — с таким репертуаром начал свое существование театр Третьей студии МХАТ — нынешний Государственный академический театр имени Евг. Вахтангова.

Спектакли игрались пока на «малой сцене» со зрительным залом на восемьдесят человек, так как ремонт той половины здания, где находился «большой зал» (на триста человек), не был еще закончен.

Открытие театра Третьей студии было назначено на 13 ноября 1921 года. Но, как водится, ремонт закончился чуть ли не накануне открытия. В течение последних двух-трех дней сами студийцы выгребали из помещения мусор, подметали, мыли, скребли, чистили, расставляли мебель…

Я был назначен Вахтанговым «главным комиссаром» по подготовке помещения к открытию. В день открытия Евгений Богратионович, зайдя утром в студию, почувствовал {276} полное отчаяние: совсем не было похоже на то, что вечером в этом помещении можно будет играть спектакль — такой кругом царил невероятный хаос.

— Борис Евгеньевич, что же это такое? — строго обратился ко мне Вахтангов. — Вы же обещали, что все будет готово!

— К приходу публики все и будет готово, Евгений Богратионович, — ответил я с самым невинным видом и полным спокойствием.

— Да? Вы убеждены?

— Абсолютно!

— Ну, смотрите!

— Будьте спокойны, Евгений Богратионович!

Я понимал, что рискую самым для меня дорогим: доверием моего учителя. О моем самочувствии при этом нетрудно догадаться.

Но кончилось все, слава богу, благополучно. К началу спектакля все помещение было вымыто, вылизано и проветрено. Беломраморный зрительный зал сверкал огнями множества электрических свечей огромной люстры, серый занавес из солдатского сукна ходил бесшумно, только что привезенные с фабрики сосновые некрашеные стулья (Евгений Богратионович не велел их красить, утверждая, что в своем девственном виде они гораздо красивее) издавали приятный аромат, в проходах между ними на ступени амфитеатра легли плетеные из веревок дорожки, — словом, все было по-вахтанговски скромно и в то же время празднично и парадно. Евгений Богратионович в смокинге и тугом крахмальном воротничке, взволнованный, подтянутый и торжественный, поджидал гостей.

В программе значилось «Чудо святого Антония» и концерт, в котором дали согласие участвовать К. С. Станиславский, А. И. Южин, М. А. Чехов, Е. Б. Вахтангов, пианистка Надежда Голубовская и известная в то время камерная певица Зоя Лодий.

Праздник удался на славу. И спектакль и концерт прошли отлично и имели большой успех у публики.

С этим концертом у меня связано трогательное и забавное воспоминание о К. С. Станиславском.

На меня во время концерта возложена была обязанность заботиться о Константине Сергеевиче. Он попросил меня дать ему возможность побыть перед выступлением одному, чтобы собраться. Я проводил его в кабинет Евгения Богратионовича.

{277} — Минут за десять до моего выступления проводите меня, пожалуйста, на сцену, — попросил Станиславский.

— Будьте спокойны, Константин Сергеевич, я непременно за вами зайду, — сказал я и плотно притворил за собой дверь.

В условленное время я постучался и вошел.

— Пора, Константин Сергеевич!

— Пора? Кхм! Сию минуту! — поднимаясь с кресла, сказал Станиславский и конфиденциальным тоном застенчиво прибавил: — Покажите мне… кхм… где у вас тут… кхм…

— Пожалуйте за мной, Константин Сергеевич!

Я проводил Станиславского куда нужно и остался ждать у дверей. Ждать, признаюсь, мне пришлось довольно долго — так что я стал уже беспокоиться, как бы Константин Сергеевич не опоздал.

Но вот наконец он вышел, и мы отправились с ним по длинному коридору к сцене. В конце коридора, перед самым поворотом направо, висело огромное трюмо, в котором отражался весь коридор, и каждый, кто проходил по коридору, мог увидеть себя в этом зеркале во весь рост. Подойдя к зеркалу, я повернул по коридору направо, но, оглянувшись, увидел, что Станиславский не последовал моему примеру, а вместо того настойчиво пытается разминуться со своим собственным отражением и войти в зеркало.

— Константин Сергеевич, направо!

— Что вы говорите? Ах, да! Направо… Кхм… Благодарю вас!

Тут только понял я, до какой степени волновался перед своим выступлением этот огромный гениальный ребенок с такой мудрой и красивой седой головой.

После открытия своего театра работа Третьей студии сконцентрировалась вокруг «Принцессы Турандот».

Однако и учебные занятия продолжали занимать в студии весьма значительное место. Ведь и в «Турандот» многие главные роли играли еще не готовые актеры, а ученики. Их нужно было очень быстро, в кратчайший срок превратить в актеров. Поэтому наиболее одаренных воспитанников Вахтангов выделил в особую группу под названием «питомник». На них были брошены все педагогические силы с целью ускоренного прохождения школы. Для этой группы было составлено особое расписание, к ней предъявлялись особые требования. Для преподавания {278} различных предметов были приглашены новые педагоги помимо тех, которые выросли в недрах самой студии. Законы речи преподавал С. М. Волконский, декламацию — В. В. Барановская, постановку голоса и пение — М. Е. Пятницкий, учебные отрывки — Л. М. Коренева, В. В. Лужский, С. Г. Бирман, О. И. Пыжова.

Таким образом, вопросы школы, вопросы воспитания актера теперь не только не отодвигаются на задний план, но, напротив того, начинают занимать особенно существенное место в жизни и структуре студии. Школа перестает быть группой непосредственных учеников Вахтангова: она превращается в сложный организм с многочисленными кадрами как учеников, так и преподавателей. В заботе о воспитании новых преподавательских кадров Вахтангов организует «преподавательский класс». Он стремится поставить школу на прочные рельсы и обеспечить ее существование в будущем.

В этом же сезоне Третья студия совместно со студией «Габима» организует регулярные (один раз в неделю) уроки К. С. Станиславского: актеры и ученики студии получают возможность воспринимать учение Станиславского непосредственно от самого Константина Сергеевича.

А у Вахтангова работы в это время — по горло. Можно было удивляться, как справлялся он со всеми творческими и организационными задачами, которые перед ним стояли. Ведь он одновременно работал над тремя постановками! И какими! В Первой студии МХТ он ставил «Эрика XIV» А. Стриндберга, в Третьей (то есть своей) студии «Принцессу Турандот» К. Гоцци и в еврейской студии «Габима» — «Гадибук» С. Ан‑ского.

Рабочий день Вахтангова в этот период строился нередко так: днем — репетиция «Эрика» в Первой студии, вечером — «Гадибук» в «Габиме», а ночью — «Принцесса Турандот». Между репетициями организационные вопросы, беседы, консультации… Вы спросите: а когда же он спал? Неизвестно. И все это делал больной человек, болезнь которого постепенно прогрессировала!

Из названных трех спектаклей первым вышел на публику «Эрик XIV».

Основная тема вахтанговского творчества, тема двух миров — мертвого и живого — получила в этом спектакле свое дальнейшее развитие.

В основу постановки положена была идея о внутренних противоречиях и неизбежной гибели личной неограниченной {279} власти самодержца. «Королевская власть, — писал Вахтангов в своих комментариях к этому спектаклю, — в существе своем несущая противоречие себе, рано или поздно погибнет»[[161]](#footnote-162).

И содержание и форму спектакля Вахтангов связывал с революционной современностью. Он писал:

«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 первый опыт. Опыт, к которому направили наши дни, — дни Революции»[[162]](#footnote-163).

Об истории этой постановки рассказывает один из ее участников — Б. М. Сушкевич. Он говорит, что Вахтангов остановился на «Эрике XIV» в уверенности, что этот спектакль может «прозвучать как протест против всякой мысли о возможности одному человеку править народом».

Режиссерское решение этого спектакля пришло к Вахтангову не сразу. И здесь рубежом явилось лето 1920 года, то есть как раз то время, когда в сознании Вахтангова постепенно созревали его новые взгляды на театральное искусство.

Б. М. Сушкевич писал:

«Весной 1920 года в наших первых разговорах об “Эрике”, о распределении ролей он, мечтая об этой пьесе, говорил о принципах постановки “Сверчка”. Ничего похожего на то, что потом получилось в спектакле, в первых беседах не было… Только осенью на встрече с составом Вахтангов вдруг впервые заговорил о том, что законы студии, законы системы начинают костенеть в стенах Художественного театра, в стенах Первой студии; что для того, чтобы заговорить о новом искусстве, надо раньше всего взорвать внутри то, что ведет к этому закостенению; что принцип: “в театре не должно быть никакого театра” — должен быть отвергнут. В театре должен быть в первую голову театр. Для каждой пьесы должна быть найдена специальная форма, свойственная только данному спектаклю. И вот этот человек, блестяще владеющий внутренней техникой, техникой системы, начинает говорить: — Мне неинтересно, как будет работаться этот {280} спектакль по системе. Я болен, я уеду на три месяца. Пожалуйста, делайте спектакль сами. — Но как его делать? — Как хотите, мне все равно. Делайте. А я приеду и поставлю его!»

«Я три месяца работал над пьесой, — продолжает Сушкевич свой рассказ, — раскрывал содержание, делал мизансцены, вскрывал роли. Евгений Богратионович приехал и поставил первый спектакль Вахтангова, вождя театра.

Этот спектакль — один из трех, создавших славу Вахтангову, — “Эрик”, “Гадибук”, “Турандот” (Б. М. Сушкевич не учитывает еще “Чудо” и “Свадьбу”. — *Б. З*.).

“Эрика”, — продолжает Сушкевич, — я считаю более слабым из них, экспериментальным спектаклем. Вахтангов, желая найти новое в системе, сделать движение вперед от канонов системы, начал экспериментальную работу с очень сильной труппой. И как раз оттого спектакль был наиболее слабым. Парадоксально, но это так. Потому что эта труппа имела свою точку зрения, она не легко подчинялась режиссеру. Каждого нужно было убедить, каждого нужно было заставить работать так, как требовал Вахтангов… Часть студии просто не принимала нового, часть студии издевалась: “Почему Вахтангов тянет нас в Камерный театр? Мы этого не хотим”. Но тут же среди нас были люди, которые в последние годы оказались спутниками Вахтангова и являются продолжателями его дела»[[163]](#footnote-164).

Рассказ Сушкевича лишний раз подтверждает справедливость афоризма: «Несть пророка в своем отечестве».

Конечно, ни к какому Камерному театру Вахтангов не тянул. Он тянул к своему, к *вахтанговскому* театру.

О Камерном театре Вахтангов всегда говорил, что это театр моды и внешней красивости. Он признавал, что у Таирова есть талант и чувство формы, но формы, с точки зрения Вахтангова, банальной и крикливой. Вахтангов утверждал, что дух человека недоступен Таирову; ему казалось, что глубоко комическое и глубоко трагическое, то есть то, к чему он сам стремился, совершенно чуждо и непонятно Таирову. Вахтангов считал, что Таиров абсолютно не знает актера и что поэтому ему необходимы ученики Художественного театра.

Вот что писала об «Эрике XIV» Серафима Бирман, великолепнейшая исполнительница роли Королевы, с исключительным {281} совершенством овладевшая стилем вахтанговского гротеска:

«Парадоксально прозвучала в театральном мире постановка Вахтангова “Эрик XIV”, вызвав восхищение и отрицание, признание и яростный спор. Это признак нового. Разве прохожие не поколотили изобретателя зонтика, когда он, вооруженный этим предметом, вздумал пройтись под дождем.

Вахтангов не был твердокаменным, он тяжело переносил порицание и насмешки. И все же натура человека, разведывающего новые пути, гнала его по непроторенным дорогам. Он спотыкался, падал, раним был теми, кто ездил в “карете прошлого” или же раскидывался на подушках коляски, приобретенной (в прямом и переносном смысле) на к “заработки” отцов…

И до сих пор кое-кто из театральных судей отвергает ценность этой 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… Форма была “плотью мысли” драматурга Стриндберга, режиссера Вахтангова, актеров-исполнителей, а мысль — смертный приговор абсолютизму — была “душой жизни” спектакля… Вахтангов любил ясность мысли и, как скульптор, ощущал форму. В “Эрике” ему удалось достичь единства глубокого содержания с острейшей формой»[[164]](#footnote-165).

Единство глубокого содержания с острейшей формой! Правды жизни с ее театральным выражением! Что еще нужно для совершенства истинного художественного произведения?

А между тем Вахтангова иные критики причисляли к лагерю формалистов, зачисляли в список экспрессионистов, радеющих лишь о «самовыражении», порывающих с объективной действительностью, с правдой истинного искусства. При этом как раз именно в «Эрике» находили наиболее яркие доказательства приверженности Вахтангова принципам экспрессионизма. Так ли это?

С. Г. Бирман с этим не согласна. Она пишет: «Никогда не отрывался Вахтангов от земли и современности. Никогда не изменял реализму. Вахтангов искал новую правду нового театра. А разве формалисты ищут? {282} Нет! Эгоцентрики, они утверждают свои вкусовые прихоти»[[165]](#footnote-166).

Нельзя не признать, однако, что в постановках Вахтангова, а в «Эрике» особенно, можно найти известное основание сближать творчество Вахтангова с творчеством наиболее прогрессивных экспрессионистов Запада. Здесь налицо общность некоторых приемов. Но приемы — это еще не направление. Любые приемы — экспрессионистские, импрессионистские, условные, гротесковые, — какие угодно, — могут быть успешно поставлены на службу подлинному реализму. Все дело в конечной цели. Если цель — раскрытие объективной сущности подлинной жизни, искусство останется реалистическим, какими бы приемами эту сущность художник ни раскрывал. И оно тотчас же перестанет быть реалистическим, если целью искусства станет выражение субъективного мира художника, оторванного от объективной действительности.

Экспрессионисту в конечном счете важно только выразить *самого себя*, реалисту же важно раскрыть *объективную действительность* в ее сущности (в ее движении и внутренних закономерностях).

Экспрессионист стремится возможно ярче выявить свое субъективное отношение к изображаемой действительности. И это само по себе не плохо. Но беда экспрессиониста заключается в том, что его отношение к действительности не является плодом *объективного познания жизни*. Оно большей частью возникает как непроизвольная эмоция и носит ярко выраженный субъективный характер. Если субъективное отношение художника к изображаемой действительности совпадает с правильной оценкой, опирающейся на объективную истину, — очень хорошо, экспрессионизм приобретает способность воздействовать на зрителя революционно; если же это субъективное отношение находится в противоречии с объективной действительностью, то экспрессионизм неизбежно становится реакционным. А так как мелкобуржуазной радикальной интеллигенции свойственно колебаться в своих идейно-политических настроениях, то и экспрессионистское искусство оказывается способным легко и быстро менять свою идейно-политическую окраску. Если экспрессионист на определенном этапе революционного движения {283} не преодолевает самого себя, другими словами — не перестает быть экспрессионистом, он непременно из революционера превращается в реакционера. Перестать же быть экспрессионистом — это значит отказаться от того, чтобы главную задачу своего искусства видеть в выявлении своего субъективного отношения к жизни, это значит на первое место поставить задачу объективно верного ее отображения.

Если за наиболее революционной группой экспрессионистов есть несомненные заслуги в области критики капиталистической действительности, то по части положительного утверждения своих идеалов экспрессионизм, даже в лице лучших своих представителей, не сделал почти ничего.

Отрицание капиталистической действительности у экспрессионистов выражается преимущественно в форме протеста против обезличения человека, против машинизации жизни, против мещанской пошлости, причем в этом протесте экспрессионизм достигал иногда значительной силы.

Достоинство экспрессионизма — в стремлении идейно осмыслить жизнь, понять ее философски. Но это стремление нередко приводит экспрессионистов к рассудочному творчеству, к сухому рационалистическому логизированию. Экспрессионисты не умеют мыслить о жизни иначе как только при помощи метафизических субстанций, всякого рода «извечных» сущностей, которые пишутся с большой буквы: субстанция Власти, субстанция Мещанства, субстанция Труда и т. д. Неизбежным последствием этого является схематизм в изображении жизни, сведение сценических образов к одному чувству или к одной страсти, превращение живых образов в маски, наделенные каждая скупой и однообразной жестикуляцией и однообразной речевой мелодией.

Экспрессионисты питают пристрастие к сугубо условным сценическим приемам и к резко подчеркнутой, заостренной форме. В декоративном оформлении они обнаруживают стремление к аллегоричности и мало заботятся о реалистическом правдоподобии.

Если мы в свете нашей характеристики экспрессионизма поставим вопрос: были ли в послереволюционном творчестве Вахтангова *элементы* экспрессионизма, то мы должны будем ответить: да, были. Но тем не менее экспрессионистом Вахтангов все же никогда не был.

{284} Вахтангов жил и работал в стране, где пролетарская революция *уже* победила. Кроме того, он, в отличие от экспрессионистов, был учеником великой школы Художественного театра. Воспитанная в Вахтангове этой школой любовь к актеру, к правде живого актерского чувства спасла Вахтангова от многих опасностей, в том числе и от тех, которые таит в себе экспрессионизм.

Вот почему искусство Вахтангова было несравненно более живым, более сочным, полнокровным и многокрасочным, чем искусство представителей западного экспрессионизма в области режиссуры.

С экспрессионистами Вахтангова сближает в известной степени требование от искусства активности. Но активность Вахтангова, как уже было сказано, никогда не вырождалась в ту дурную активность, которая искажает жизнь. Вахтангов во всех своих последних работах добивался четкости и остроты формы, убирал случайное и второстепенное, всемерно подчеркивая основное и существенное. Но он не искажал жизни, не превращал отображение жизни в схему. Персонажи «Чуда святого Антония» в спектакле Вахтангова — это не только буржуа и мещане «вообще», но это еще также и *французские* буржуа, и не только французские буржуа, но и типичные *провинциальные* французские буржуа, совсем не абстрактные, а очень живые и конкретные. То же самое и в «Гадибуке» и в «Свадьбе»: в «Гадибуке» — типичные «местечковые» евреи, в «Свадьбе» — живые представители российского мещанства.

Мещанство было показано Вахтанговым одновременно и с большой буквы и с маленькой. Вахтангов удивительно умел достигать огромной силы обобщения, не только не убивая, но, напротив, всячески создавая необычайное богатство конкретных проявлений жизни. Общее и частное в его произведениях синтезировалось таким образом, что в результате получалось абсолютное единство и цельность. Вахтангову было совершенно чуждо рационалистическое логизирование экспрессионистов, хотя он, так же как и они, стремился философски осмыслить жизнь.

Вахтангова сближает с экспрессионистами преобладание «отрицания» над «утверждением», негативной стороны творчества над позитивной. Критика, сатирическое осмеяние, дискредитация, разоблачение — таков общий тон вахтанговского творчества последних двух лет.

Однако и здесь есть существенное различие. За «отрицанием» {285} у Вахтангова вы всегда чувствуете «утверждение». В чем же проявлялось это безмолвное, подразумеваемое, не декларируемое, но ясно ощущаемое «утверждение» Вахтангова? Оно проявлялось прежде всего в оптимистическом, жизнеутверждающем звучании его творчества. Творчество Вахтангова было насыщено сверкающим юмором, пропитано радостью жизни. Это звучало у Вахтангова даже в тех сценах, которые он трактовал как трагические. С особенной же силой это проявилось в «Турандот». Именно этих качеств — оптимизма, бодрости, юмора — не хватало экспрессионистам. Они воспринимали жизнь преимущественно с ее трагической стороны и легко впадали в пессимизм. Иные из них приходили в конце концов к отрицанию всякого смысла какой бы то ни было человеческой деятельности, к проповеди буддийской нирваны, то есть полного равнодушия ко всему (например, Верфель в своей пьесе «Человек-зеркало»).

Вахтангов восставал против старого мира, он вскрывал его мертвую сущность, он его разоблачал и разрушал, он воспитывал чувство отвращения и ненависти к гниющему миру умирающего капитализма и мещанства. Этому «мертвому» миру он противопоставлял «живых» людей из народа — простых, естественных, непосредственных (Виржини в «Чуде святого Антония», Карин в «Эрике»).

Такова была форма, в которой Вахтангов осуществлял свое «утверждение». Пусть эта форма кажется нам теперь несколько наивной, но то содержание, которое он вкладывал в нее, было здоровым, оно вырастало из любви к трудовому народу, к «народу, творящему революцию».

Если в творчестве Вахтангова мы, таким образом, и находим некоторые черты, свойственные экспрессионизму, то как раз именно те, которые можно признать положительными; отрицательные свойства экспрессионизма Вахтангов в своих работах почти всегда успешно преодолевал.

Следуя учению К. С. Станиславского, он всему, что делал, искал «внутреннее, от природы идущее обоснование», которое сообщало форме каждого спектакля ту внутреннюю насыщенность, ту психологическую убедительность, то полнокровие жизни, которые даже такой отвлеченный от исторической правды спектакль, как «Эрик XIV», удерживали на грани подлинного реализма, не давая ему превратиться в абстракцию, лишенную жизненной правды.

{286} С наибольшей полнотой и силой, с величайшим режиссерским мастерством принципы своего гротеска Вахтангову удалось реализовать в его предпоследней постановке. Это был «Гадибук» в еврейской студии «Габима».

Сюжет пьесы С. Ан‑ского построен на основе древней еврейской легенды, согласно которой две души могут соединиться в одном теле. Это и есть «Гадибук».

Содержание пьесы в двух словах следующее:

Дочь богатого купца Сендера Лея и бедный юноша Ханан полюбили друг друга. Но Сендер сосватал дочь за другого. Ханан, узнав об этом, с горя умирает. Во время свадьбы Лея отталкивает жениха: в нее вселилась душа ее возлюбленного. Невесту приводят к «цадику» (святому), который изгоняет из нее душу Ханана, но вместе с ней улетает и душа самой Леи: она умирает.

Торжество любви, побеждающей смерть, противостоящей несправедливости жизни, отчаянию бедных, жестокости богатых, всему злому, что существует в мире, — такова идея созданного Вахтанговым спектакля.

«Конкретно, — что такое свершили Ханан и Лея? — спрашивает один из критиков и отвечает: — Они полюбили друг друга и, побеждая в любви, опрокинули наземь всю тысячелетнюю Библию, талмуд, всяческие законы, проклятия общины и самого страшного бога»[[166]](#footnote-167).

Эта постановка Вахтангова получила всеобщее признание в качестве вершины его режиссерского искусства, как его непревзойденный художественный шедевр. Поездка студии «Габима» с этим спектаклем по всему миру превратилась в триумфальное шествие. Восторженное к себе отношение этот спектакль завоевал также и со стороны многих выдающихся деятелей искусства, в том числе со стороны А. М. Горького.

«Каждый жест, каждая интонация, — писал об этом спектакле рецензент в “Петроградской правде”, — каждое движение, каждый шаг, поза, группировка масс, каждая сценически-актерская деталь в своем изумительном мастерстве доведена до такого технического совершенства — тупика, что с трудом представляешь себе что-нибудь превосходящее это мастерство. Каждый сценический, актерский момент может быть зафиксирован как застывшее скульптурное изображение. Пластическая сторона актерского действия представляется каким-то синтезом, {287} где найдено — в каждом случае иначе — из тысячи пластических актерских решений одно-единственное, самое верное, самое точное, самое абсолютное»[[167]](#footnote-168).

Приведенная рецензия выражала единодушное мнение всей советской театральной общественности того времени. Даже А. Кугель, чрезвычайно скептически настроенный по отношению к Вахтангову (как, впрочем, ко всему, что было хоть сколько-нибудь связано с именем Художественного театра), даже он не мог не заметить «замечательно проникновенного» и «исключительно художественного» в целом ряде моментов этого спектакля, в котором его особенно поразило искусство «картинной группировки, четкая ритмика движений, мелькающее разнообразие и мелькающая смена настроений и художественных пятен»[[168]](#footnote-169). Правда, Кугель находит в спектакле и такие моменты, которые «обнаруживают вкус недостаточно чистый», но поскольку к таким моментам он относит изумительный второй акт с его знаменитым «танцем нищих», мы можем не учитывать этих его критических замечаний как слишком субъективных.

Вот как описывает Н. Волков этот второй акт «Гадибука»:

«На бело-красно-зеленом фоне Сендерова дома, в атмосфере, пронизанной ярким солнечным светом, создается ряд острейших диссонансов. Режиссерская гармонизация становится все более и более сложной. Уже не одним, а тремя приемами лепится мир мертвых. Манеру статуарности Вахтангов применяет для группы трех разряженных, размалеванных женщин. Их застывшие, кукольные фигуры вносят в общий строй действия ощущение косности, картонности, чопорной глупости. Для передачи самого Сендера, жениха, его учителя и свата Вахтангов употребляет однообразие фиксированных движений… 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…

{288} Он с жадным любопытством вглядывается в копошащийся клубок им вызванных к жизни человеческих обломков. Он все усиливает и усиливает темпы этого вихря серых лохмотьев. 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»[[169]](#footnote-170).

Мы убедились, что тема о двух мирах — живом и мертвом — проходит через все рассмотренные нами четыре спектакля. Только последняя работа Вахтангова, его лебединая песня — «Принцесса Турандот», — вырывается из круга, очерченного этой трагической темой, и вся целиком посвящается радостной, ликующей жизни; смерть, подступившая вплотную к изголовью Вахтангова, ушла теперь из его творчества. Жизнь с ее радостью, с ее счастьем, любовью и солнцем празднует свою победу над смертью в этом последнем творении Вахтангова.

К подробной характеристике «Турандот» мы вернемся несколько позже. Пока же остановимся еще на одном принципиальном вопросе, весьма существенном для оценки всего творчества Вахтангова в целом.

В театральных кругах широко известны сохранившиеся стенограммы двух исключительно интересных бесед Вахтангова с двумя учениками, где он старается теоретически обосновать и осмыслить свою творческую практику.

Беседы эти Вахтангов вел, лежа в постели, всего за полтора месяца до своей смерти. Это обстоятельство придает им особое значение. Они явным образом были продиктованы Вахтангову стремлением оставить после себя нечто вроде творческого завещания. Недаром по его инициативе для записи этих бесед была приглашена стенографистка.

В этих беседах Вахтангов добивается четких формулировок и точных определений. Он хочет найти свое место и определить свою роль в истории русского и советского театра. Он хочет подвести последние итоги.

{289} Эти беседы проводились вчетвером: Евгений Богратионович, К. И. Котлубай, я и стенографистка.

К сожалению, стенограммы оказались очень несовершенными. Стенографистку — молоденькую девушку — до такой степени волновала вся обстановка этих бесед у постели умирающего человека, что она не смогла надлежащим образом выполнить свои функции.

Когда я получил кое-как расшифрованные стенограммы, я пришел в отчаяние: многое было напутано, а многое просто отсутствовало — стенографистка фиксировала беседу с большими пропусками. Что было делать? Я, как умел, отредактировал эти несовершенные записи, внося поправки и дополнения по памяти. О том, чтобы дать их Вахтангову для окончательной проверки, уже не могло быть и речи.

В таком несовершенном виде эти две беседы и были опубликованы в двух изданиях литературного наследия Вахтангова (1939 и 1959).

Рассказываю об этом, чтобы никто не мог опираться на эти документы как на такие, где мысли Вахтангова получили полное и точное выражение.

Многие из тех суждений, которые были высказаны Вахтанговым в ходе этих бесед, были уже рассмотрены нами в предыдущей главе.

Нам осталось рассмотреть лишь попытку Вахтангова определить свой путь в искусстве при помощи того или иного термина.

Свое искусство Вахтангов считал реалистическим, но в то же время находил, что в его творчестве есть черты, выходящие за пределы того, что принято было тогда называть реализмом в театре. Он стал искать для своего реализма такой эпитет, который выделил бы его из всех направлений как нечто новое, свойственное именно тому реализму, который он сам хотел утвердить в театральном искусстве.

Для этого Вахтангов то пробует окрестить этот свой реализм эпитетом «фантастический», то меняет его на эпитет «театральный», но чувствуется, что оба термина его не удовлетворяют.

А между тем именно эти эпитеты и послужили основанием для ряда недоразумений в театроведческой литературе. Они дали повод говорить об отходе Вахтангова от реализма, о его полном разрыве со Станиславским, о его переходе в лагерь формалистов и т. п.

{290} Между тем все дело заключалось в протесте Вахтангова против чересчур узкого понимания слова «реализм». И право же, протест этот был законным в те времена, когда реалистами признавали только тех, кто не мог выйти за пределы подражания формам, в которых изображаемое явление существует в самой действительности.

Немало недоразумений, мне кажется, наделала господствовавшая в советской эстетике до самого последнего времени формула: реализм — правдивое отражение жизни в формах самой жизни.

Первая половина формулы не вызывает возражений: реализм действительно требует правдивого отражения явлений объективной действительности в их сущности (в их закономерностях, в их развитии и движении).

Но вот вторая половина определения («в формах самой жизни») — это настоящий тормоз для развития искусства.

Здесь что-нибудь из двух: или бессмыслица, или такое сужение понятия «реализм», при котором он тут же превращается в серенький, скучный и нудный натурализм.

Если слова «в формах самой жизни» толковать широко, исходя из того, что даже самый разфантастический образ искусства в элементах своих состоит из материала самой действительности, то тогда и любая чепуха, созданная прихотью абстракциониста, подпадет под эту формулу, и формула, таким образом, сделается бессмысленной и ненужной.

Если абстракционист, не желая (или не умея) потрудиться над воспроизведением элементов жизненных форм, берет эти элементы прямо и непосредственно из самой жизни — соединит, например, автомобильное колесо с куском железа, старыми штанами и рекламой зубной пасты и выдает это бессмысленное сочетание за художественный шедевр, — то ведь не эту же бессмыслицу хотят оправдать искусствоведы, требующие, чтобы жизнь отражалась в искусстве не иначе как только в формах самой жизни.

Если же толковать эту формулу ограничительно, в буквальном ее смысле, то есть как категорическое запрещение производить изменения в самом сочетании элементов жизненных форм, как-либо комбинировать эти элементы, то тогда и народная сказка лишится права называться реалистической; любое преувеличение, любой отбор фактов, явлений, красок, характерных черт и черточек, не {291} говоря уже о гротеске, шарже или карикатуре, окажутся за пределами реализма. Бог с ним, с таким реализмом!

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.

Нет, не с реализмом воевал Вахтангов, а с тем самым натурализмом, который, выдавая себя за реализм, кичился своей правдивостью, объективизмом и верностью натуре, боясь сознаться в нищете своей мысли, в бедности фантазии и слабости воображения.

Вахтангов, называя свой реализм «фантастическим» или «театральным», по сути дела, боролся за право на выражение своего субъективного отношения к изображаемому, за право оценивать явления, людей и их поступки с позиции своего мировоззрения, выносить им свой «приговор», как того требовал еще Н. Г. Чернышевский.

Именно в этом и проявляется ныне партийность искусства социалистического реализма.

Сейчас, как никогда, важно акцентировать принцип единства объективного и субъективного в социалистическом искусстве, подчеркивая при этом, разумеется, ведущую роль объективного начала в этом единстве.

Художник-реалист стремится в своем искусстве прежде всего к правде, но не к мелочной «правде фактов», а к большой правде идей и образов, субъективно отражающих объективную сущность природы и человеческой жизни. Выше всего он ставит объективную истину, больше всего ценит художественную правду, горячее всего любит действительную жизнь. Нет для него выше похвалы, {292} чем та, которая выражается словом: верно. Показать жизнь верно, то есть в соответствии с природой, с истиной, с оригиналом, с тем, что существует независимо от сознания художника, существует объективно, — вот задача, которая всегда стоит перед большим художником на первом плане. В этом заключается объективность реалистического искусства.

Эту объективность мы противопоставляем объективизму буржуазного искусства, выражающемуся в пассивности, в нейтральности, в аполитичности и безыдейности, в приверженности к натуралистическому фотографированию жизни, к бесстрастной регистрации фактов.

Ведь объективный мир, прежде чем отразиться в произведении художника, должен сначала отразиться в его сознании, пройти через строй его мыслей и чувств; там отдельные явления и факты действительности должны получить свою оценку — философскую, моральную, политическую; освещенные прожектором мировоззрения художника, они должны сделаться сначала предметом анализа, а потом обобщения, в результате чего должна родиться *идея* будущего произведения. В этом состоит *субъективность* художественного творчества.

Эта субъективность не имеет ничего общего с субъективизмом буржуазного искусства, постулирующего в качестве исходной своей позиции принцип безответственного произвола ничем не ограниченной фантазии художника и рождающего на этой основе все виды формалистического кривлянья.

Мы требуем, чтобы в произведении социалистического реализма в полную меру были даны и объект (кусок живой действительности) и субъект (мыслящий об этой действительности, переживающий эту действительность художник).

Плохо, если субъект растворяется в объекте и исчезает. Торжествует объективизм. Но плохо также, если объект растворяется в субъекте и исчезает. Торжествует субъективизм. Нужно, чтобы и то и другое — и объект и субъект — были представлены каждый в полную меру и в том нерасторжимом их единстве, организующей силой которого служит ее величество сама объективная действительность.

Именно к такому искусству и стремился Вахтангов, о нем он мечтал и к нему настойчиво прокладывал верную дорогу.

## **{293}** Лебединая песня

Для того чтобы теперь до конца понять и оценить «Принцессу Турандот» — это последнее создание Вахтангова, его лебединую песню, — необходимо вспомнить, в какое время и в каких условиях создавался этот удивительный спектакль.

Начало работы над «Турандот» относится ко второй половине 1920 года, то есть к тому времени, когда только-только отшумела гражданская война, оставив после себя страшный след в виде всеобщей экономической разрухи, развала транспорта и острой народной нужды… А потом Кронштадтское восстание!.. Кулацкие мятежи!..

Летом 1921 года — страшный голод, потрясший наши приволжские города и села!.. Жалкие печурки с коленчатыми железными трубами через все комнаты в московских квартирах!.. Пирожные из картофельной шелухи в театральных буфетах!.. И морковный чай с микроскопическим кристалликом сахарина! А то и вовсе без ничего!.. Занесенные снегом московские улицы с огромными сугробами по сторонам!.. И полное отсутствие какого-либо городского транспорта! Если, разумеется, не считать ползающих то там, то здесь самодельных салазок, которые, подобно бурлакам, тянули за бечеву по самой середине улицы счастливые обладатели драгоценного груза в виде мешка мороженой картошки или крохотной вязанки дров…

А что делалось в зрительных залах московских театров?! Кожаные тужурки, солдатские шинели, буденовки, обмотки на ногах, обутых в огромные «буцы», валенки, всякий раз оставляющие после себя лужицу растаявшего снега!..

И вдруг… фраки! Дамские вечерние туалеты, изготовленные под руководством знаменитой московской портнихи? Веселые шутки! Безоблачный смех! Бьющая ключом жизнерадостность! Какая «несовременность»!

А вот в том-то и дело, что все это было самой настоящей современностью. Именно тем, что было нужно. Именно фраки и нарядные платья! И яркость красок! И пестрые ткани! И беззаботное веселье!

Пусть все это на каких-нибудь три часа! Но пройдут эти три часа, и отдохнувшим, бодрым, помолодевшим уйдет зритель из театра, чтобы на другой день вернуться {294} к работе, к борьбе, к жертвам и лишениям, которых требовала от него революция.

Это совсем не случайно, что в стране, до отказа напрягавшей все свои силы в борьбе за лучшее будущее человечества, истекавшей кровью, изнемогавшей под бременем лишений и страданий, нашелся художник, который, сам изнемогая в смертельной борьбе с непобедимой болезнью, создал спектакль, до краев наполненный радостью бытия и солнечным смехом. Может быть, не до конца осознанно, может быть, в какой-то мере стихийно, но звучала в этом спектакле вера его создателя в завтрашний день, в прекрасное будущее… В этом была душа спектакля. В этом была его подлинная революционная сущность, истинная его современность.

Создавая этот спектакль, Вахтангов отталкивался от своего представления о commedia dell’arte. Не знаю, соответствовало ли представление Вахтангова о старинной итальянской «комедии масок» реальной исторической действительности, но рассказывал он об этом так, как будто сам только что вернулся из какого-нибудь итальянского городка XVI века и собственными глазами видел представления итальянских комедиантов, а может быть, даже и участвовал в их спектаклях. В воображении учеников Вахтангова с необыкновенной яркостью возникал этот особый театральный мир, живой, бурно кипящий и клокочущий, сверкающий огнем актерского темперамента, брызжущий юмором, блещущий самыми разнообразными красками. Слушая Вахтангова, мы не только «видели» эти представления итальянской «комедии масок», мы погружались в быт повседневной жизни итальянских комедиантов, мы вместе с ними ездили в их кибитках, делили с ними их трапезу, участвовали в их страстных ссорах и любовных объяснениях.

— Представьте себе, — говорил Вахтангов, — выходит на сцену актер. Это — герой. Глаза его пылают страстью. Он говорит монолог. Искреннее страдание звучит в каждом его слове. По щекам текут слезы. Но он не прячет их от зрителя. Он несет их на авансцену: вы видите, как я плачу, как я страдаю, как я люблю мою возлюбленную. Но вот монолог окончен. Бурные овации публики. И сквозь не просохшие еще слезы он улыбается зрителям. Он ловит летящие из зрительного зала апельсины. Он посылает воздушный поцелуй сидящей в пятом ряду прелестнице. Наконец, он усаживается на помосте, свесив {295} ноги в зрительный зал, и, преспокойно жуя апельсин, смотрит, как играют актеры следующую сцену. Наступит момент, и он снова вмешается в действие, и будет снова потрясать публику своей страстью, своей искренностью, великолепной техникой своего мастерства. Потом он уйдет за кулисы, и там его ревнивая жена — первая актриса труппы — устроит ему скандал за посланный в зрительный зал воздушный поцелуй.

И вот возникает мечта: в холодной, снегом занесенной Москве, в небольшом театрике на Арбате, воскресить старинную итальянскую commedia dell’arte. Пусть из XVI века, из далекой солнечной Италии явятся к нам «маски» итальянской комедии со своими шутками и забавными выходками, пусть пылают страсти сказочных принцев и принцесс, пусть расцветут улыбками усталые лица тех, кто придет в зрительный зал!

Вахтангов, разумеется, вовсе не думает восстанавливать внешние формы и приемы итальянской комедии. Зачем? Каждой эпохе свойственны свои собственные формы в области искусства. При помощи современных средств театральной выразительности он хочет воскресить не внешние формы, а сущность, внутреннюю природу, дух старинной итальянской комедии.

Очень много говорилось и писалось о вахтанговской иронии в «Турандот». Действительно, содержание самой сказки дается в этом спектакле как бы «не всерьез». Мягкая, ласковая, любовная ирония пронизывает собой весь спектакль. Но преподнести наивное содержание сказки Гоцци советскому зрителю тех времен с серьезным лицом было бы нестерпимой фальшью. Зритель почувствовал бы в этом неправду, и содержание сказки не увлекало бы его нисколько. В вахтанговской же интерпретации сказка-то как раз и увлекала зрителя. Ибо то, что происходило на сцене, возникало как *правда*, как сказочная правда театра, и зритель «верил» этой правде.

В «Принцессе Турандот» был ряд моментов, когда актеры умышленно подчеркивали, что на сцене — не жизнь, а только игра, и таким образом как бы разоблачали перед зрителем иллюзорную природу театра. Зачем Вахтангову нужны были эти моменты? Только для того, чтобы рядом с ними еще сильнее прозвучали мгновения искреннего актерского чувства и чтобы таким образом могущество театра, его способность вызывать в зрителе «веру» в правду сценической жизни были продемонстрированы {296} с наибольшей полнотой и силой. Иными словами, Вахтангов в этом спектакле иногда умышленно разрушал «веру» зрителя только для того, чтобы показать, как легко и просто он тотчас же может ее восстановить. По крайней мере таким был замысел Вахтангова. «Плакать разнастоящими слезами и слезы свои нести на рампу» — вот чего хотел он добиться от актеров. «Разнастоящие слезы» и ярко театральная форма их выявления — вот к чему стремился он в «Принцессе Турандот». И если в конце концов «разнастоящих слез» оказалось меньше, чем театральной иронии, веселой шутки и забавной «игры в театр», то только потому, что актеры были еще слишком молоды и неопытны, чтобы целиком реализовать все богатство творческих замыслов своего учителя.

В конце концов, даже в самой этой «иронии» Вахтангова, во всех этих театральных шалостях и разоблачениях, во всей этой веселой «игре в игру» было столько неподдельной жизнерадостности, столько искренности, столько веселости и настоящего темперамента, что все возникало на сцене внутренне оправданным и обоснованным. Если зритель и не очень «верил» во всех этих принцев и принцесс, — он, во всяком случае, верил в то, что молодым актерам очень весело и радостно их изображать и, изображая, ласково подтрунивать над их необычайно «тр‑р‑ра‑гическими» переживаниями.

«Турандот» в Третьей студии МХАТ в постановке Вахтангова — это, по сути дела, произведение *лирическое*. Сказка — только предлог. Не о принцессе Турандот, а о самих себе рассказывали в этом спектакле Вахтангов и вахтанговцы. И рассказывали они правдиво, искренне, заразительно. Они рассказывали о своей юности, о своем счастье учиться и овладевать актерским мастерством, о радости творчества, о своей любви к жизни, к искусству, к театру, о своей вере в будущее…

Хотя «Турандот» и была для молодых актеров прекрасной школой внешней техники (в речи, в движении, в умении владеть ритмом и т. п.), тем не менее одной только внешней техникой дело здесь не ограничивалось. Без определенного внутреннего состояния, без своего рода особых «переживаний» сыграть «Турандот» так, как хотел и требовал Вахтангов, невозможно. Комплексу требований в области внешней техники здесь соответствовали определенные требования в области техники внутренней. {297} Недаром у вахтанговцев выработался даже особый термин: «турандотское самочувствие». Без этого «турандотского самочувствия» хорошо сыграть в «Турандот» нельзя. Обучить требованиям внешней техники этого спектакля молодых актеров, хорошо усвоивших ряд технических дисциплин в театральной школе, вовсе не так уж трудно. Трудно другое: воспитать в них это самое «турандотское самочувствие». А без этого получается «то, да не то».

Театральное или, точнее сказать, театрально-методическое значение «Принцессы Турандот» определяется тем, что Вахтангов в этом спектакле воевал на два фронта.

Во-первых, он давал бой театральному натурализму. Однако глубоко ошибались те критики, которые в связи с «Турандот» приписывали Вахтангову «бунт» против своих учителей, то есть против всего мхатовского.

Права С. Г. Бирман, которая, говоря о «Турандот», утверждает, что «зрители ничего не увидели бы, ничего не услышали, ничего не почувствовали, если бы Вахтангов в своей молодости так страстно не полюбил Станиславского, не уверовал в его систему, не оценил значение работы *над собой*, предшествующей *работе над ролью*»[[170]](#footnote-171).

Трудно даже представить себе, каким тяжелым ударом было бы для Вахтангова, если бы Художественный театр и его руководители не приняли «Турандот»! В том-то и дело, что ему совершенно необходимо было убедить своих учителей, что он делает их дело, что он остается их учеником и выступает их продолжателем.

Второе, с чем боролся Вахтангов, — это формализм условного театра. Некоторые горе-критики, неспособные видеть дальше своего носа, усматривали в «Турандот» влияние Камерного театра и объявляли Вахтангова подражателем А. Я. Таирова. Это, разумеется, чистейший вздор! Наоборот! «Принцесса Турандот» была той ареной, пользуясь которой Вахтангов давал бой формализму условного театра в целом, не исключая никаких его разновидностей, а следовательно, и Камерному театру — может быть, ему-то как раз в особенной степени. Критики были введены в заблуждение некоторым сходством внешних форм, главным образом в области декоративного оформления. Но это внешнее сходство как раз и нужно было Вахтангову, для того чтобы иметь возможность сказать: смотрите, я беру ваши внешние формы и приемы, {298} а зазвучат они у меня совершенно по-иному; из мертвых они превратятся в живые; внутренне пустые и холодные, они станут горячими от живых актерских чувств; механическое станет органическим; внешняя техника сольется с внутренней.

А обращаясь в другую сторону, к своим учителям, Вахтангов как бы говорил им: смотрите, я возьму чуждые вам формы, я воспользуюсь приемами, которым вы не учили меня, а спектакль тем не менее вы признаете своим! Вы признаете, что он вырос из тех зерен, которые вы сами посеяли в моем сердце!

«Возрождение подлинной театральности!» — говорил Вахтангов. Слово «театральность» здесь противопоставлялось театральному натурализму и, как боевой клич, было обращено «направо», к учителям. Слово «подлинной» противопоставлялось всему формальному, ложному, ходульному, внутренне пустому и, как боевой лозунг, было обращено своим острием к так называемому «левому» искусству театральных формалистов.

Для того чтобы правильно понять значение «Принцессы Турандот», необходимо учесть, что сам Вахтангов никогда не рассматривал этот спектакль как выражение своего творческого кредо, как осуществление своих основных творческих устремлений. Да и на все работы последнего периода — на все эти общепризнанные сценические шедевры — сам Вахтангов смотрел лишь как на подготовительные опыты и предварительные упражнения. Эти работы ему нужны были главным образом ради тренировки, ради приобретения необходимых навыков, ради воспитания актеров, ради отыскания новых приемов и методов работы, без предварительной заготовки которых ему казалось немыслимым приступить к разрешению больших творческих задач. Опыт, эксперимент, проба — таков лейтмотив всех заявлений Вахтангова, связанных с постановками последнего периода. В особенности это относится к «Турандот». В своем обращении к публике первого представления Вахтангов писал: «Любая пьеса — предлог образовать в студии на полгода специальные, необходимые для данной формы занятия. Мы еще только начинаем. Мы не имеем права предлагать вниманию зрителей спектакль в исполнении великолепных актеров, ибо еще не сложились такие актеры. Для того чтобы сложились мастера сцены, требуются годы. И вот мы делаем отбор людей, мы ищем сценические законы, впитываем {299} все, что дает Константин Сергеевич, и даже не мечтаем еще о спектакле театральном (“театральный спектакль” здесь противополагается “студийному” или “лабораторному”. — *Б. З*.). До тех пор пока мы не составили труппы из воспитанных по нашему лабораторному способу мастеров, мы будем показывать лабораторные работы».

Почему же «Принцесса Турандот» — этот всего-навсего только «предлог для упражнений» — приобрела всемирную известность как одно из крупнейших театральных! достижений эпохи? Вероятно, по той же причине, по которой этюды и черновые наброски некоторых мастеров ценятся гораздо дороже больших полотен многих художников. От этого они, разумеется, не перестают быть этюдами и черновыми набросками. Свои «лабораторные опыты» Вахтангов осуществлял в предчувствии огромнейших творческих свершений. Ранняя смерть помешала ему воплотить мечты и замыслы, таившиеся в глубине его сознания. Но именно этими замыслами овеяны его предварительные опыты. Поэтому они и воспринимаются нами как произведения искусства, полные глубокого внутреннего значения.

Работая над «Принцессой Турандот», Вахтангов знал, что дни его сочтены. У него рак желудка и печени. Жить ему осталось, может быть, каких-нибудь два‑три месяца. От него это скрывают, но он догадывается. Вот почему он так спешит, торопится, работает днем и ночью: он хочет окончить во что бы то ни стало. И он заканчивает.

24 февраля 1922 года — последняя репетиция в жизни Вахтангова. Ему очень плохо, у него температура 39°, но он работает. Он сидит за режиссерским столиком в меховой шубе, голова его туго обернута мокрым полотенцем. В четыре часа ночи закончена установка света и раздается команда: «Вся пьеса от начала до конца».

Всю пьесу «проговорили» в костюмах, гримах, с оркестром, с перестановками декораций. Окончив репетицию, Евгений Богратионович отправился в свой кабинет, лег на диван, и, только когда уже совсем рассвело, он собрался с силами, чтобы дойти до извозчика, который и отвез его домой. Больше Евгений Богратионович с постели не вставал и в студии не появлялся.

{300} 27 февраля 1922 года молодой коллектив вахтанговцев находился в состоянии непередаваемого волнения. Первый спектакль «Принцессы Турандот»! И какая публика! В небольшом зрительном зале — все группы Художественного театра: основная группа во главе с К. С. Станиславским, Первая студия, Вторая студия, студия «Габима». Никого посторонних. Одни актеры. Третья студия Художественного театра сдает Художественному театру свою работу.

Можно ли забыть этот необыкновенный вечер? Можно ли забыть это море смеха, эти непрестанно возникающие аплодисменты, эти бесконечные овации в конце спектакля, эти счастливые лица необыкновенных зрителей, которых Вахтангов могуществом своего искусства на несколько часов превратил в детей!

Уже после первого акта определился такой успех, которого никто в студии не ожидал. К. С. Станиславский в первом же антракте успокоил по телефону Евгения Богратионовича, сообщив ему о том впечатлении, которое произвел первый акт на всех собравшихся. Не удовлетворившись телефонным разговором, Константин Сергеевич сам поехал к Вахтангову, чтобы лично рассказать ему о своем впечатлении. В зрительном зале, на сцене и за кулисами ждали возвращения К. С. Станиславского, чтобы продолжать спектакль.

Дальнейший ход спектакля все больше и больше увеличивал успех. Каждый момент спектакля, каждое остроумное положение или слово находили живой отклик в этой исключительной по своей чуткости аудитории.

По окончании спектакля долго не смолкали аплодисменты, а провозглашенное М. А. Чеховым «браво Вахтангову» вызвало целую бурю. Тут же была составлена телефонограмма Евгению Богратионовичу от имени всех присутствующих. К. С. Станиславский выразил желание увидеть оркестр, и тотчас же были вынесены на сцену инструменты и сыграно несколько музыкальных номеров на глазах у зрителей, после чего Константин Сергеевич обратился к собравшимся на сцене актерам с небольшой речью, в которой выразил свою радость по поводу одержанной Вахтанговым и его студией победы. «За двадцать три года существования Художественного театра таких побед было немного, — сказал К. С. Станиславский. — Вы нашли то, чего так долго, но тщетно искали многие театры».

{301} И вот на другой день после этого — официальная «премьера». Какой контраст! Там, где был гомерический хохот, теперь — лишь натянутые улыбки; там, где гремели аплодисменты, теперь — недоуменное пожатие плеч; вместо детски счастливых, радостных лиц — скептические усмешки: «Что это? Кабаре? Капустник? Балаган?» Да полно: была ли в самом деле вчерашняя победа? Не приснился ли вахтанговцам этот их необыкновенный праздник?

Нет, он не приснился, он был на самом деле. А вот «премьера» — это действительно было как дурной сон!

Но это и не удивительно! Разве для этой публики готовила Третья студия свой спектакль? Впрочем, она сама была виновата: зачем объявила такие высокие цены на билеты? Правда, она очень в то время нуждалась в денежных средствах. И все-таки этого не следовало делать. Вот и наполнили зрительный зал эти только что народившиеся нэпманы со своими роскошными дамами. О каких тут тонкостях, о каком юморе могла идти речь при такой публике? И вообще: о каком искусстве?

Вспоминается мне, кстати, один из последних моих разговоров с Евгением Богратионовичем. Это было в то время, когда он уже не вставал с постели. Незадолго перед тем была объявлена новая экономическая политика. Евгений Богратионович не сразу понял этот мудрейший акт ленинской революционной стратегии. Он восклицал с выражением отчаяния на лице:

— Что же это такое? Конец всему? Конец революции? Назад к капитализму?

И, вероятно, он пришел бы в еще большее отчаяние, если бы присутствовал на премьере «Турандот».

А потом эти ужасные рецензии! Боже мой, лишь бы не попались они на глаза Вахтангову! Вы только взгляните: «Свежее и занимательное зрелище», «постановка по принципу “все наоборот”», «слащавость, припудренность», «крайняя эстетичность, нарочитая наивность, щеголеватость, крайняя несовременность (!)» и т. д. и т. д. И так большинство рецензий, за очень незначительным исключением.

И самое ужасное в том, что критики кое в чем были правы. Недостатки, на которые они указывали, — пусть не в таком гипертрофированном виде, как они старались это представить, — все-таки существовали на самом деле. На спектакле действительно лежала печать несколько {302} подчеркнутой изысканности и чрезмерного изящества. Но шло это главным образом от внешнего оформления, автором которого был художник Игнатий Нивинский.

Я помню то отчаяние, в которое пришел Вахтангов, увидев наконец на сцене декорации «Турандот» в законченном виде. «Это не то, совсем не то…» — шептал он самому себе. И мы, его ученики, тоже понимали, что получилось «не то». Однако исправлять было поздно, приходилось мириться.

И в актерском исполнении также кое-что было не совсем «то». Иногда приходилось недостаток актерского темперамента прикрывать изяществом внешнего рисунка. Но ведь не в этом была сущность спектакля. Не в изяществе и не в эстетической изысканности. Сущность спектакля, его душа — совсем в другом. Эту его душу как раз и проглядела публика официальной премьеры, а вместе с ней и критика. Зато как чудесно раскрывались сердца зрителей предыдущего представления на все, что составляло истинную сущность спектакля! И как чудесно потом откликалась на эту сущность обыкновенная публика, смотревшая спектакль в течение более тысячи представлений! Ведь это больше миллиона зрителей!

Впрочем, как ни тяжело, как ни мучительно было играть этот ужасный второй спектакль, как ни досадно потом было читать рецензии, ничто уже не могло поколебать в сердцах учеников Вахтангова радостного сознания: Художественный театр и К. С. Станиславский приняли и оценили спектакль! — перед этим фактом все остальное меркло и казалось несущественным. Да и вера учеников Вахтангова в своего учителя была слишком сильна, чтобы так легко можно было ее подорвать. Ближайшие же спектакли, когда снова сердца зрителей радостно раскрылись навстречу тому, что струилось со сцены, окончательно уничтожили тот неприятный осадок, который оставили после себя премьера и критика. А потом… Потом началось триумфальное шествие «Принцессы Турандот» по городам Советского Союза и Западной Европы. Где только она не побывала! И где бы она ни была, везде она взрослых людей превращала в ребят, разглаживала морщины на лицах зрителей, рождала беззаботный солнечный смех.

С особенной силой для нас самих, участников этого спектакля, раскрылась его сущность во время заграничных гастролей 1923 и 1927 годов. В Таллине, в Стокгольме, {303} в Берлине, в Париже — везде мы сталкивались с одним и тем же глубочайшим изумлением: «Как? Это родилось в Советской России?» Из этого изумления возникал вывод: раз там мог родиться такой спектакль, такая веселость и жизнерадостность, — значит, «они» победят. Одни делали это открытие со страхом, другие — с радостью. Но и для тех и для других «Принцесса Турандот» была живым свидетельством жизнеспособности Советской страны. Факт хотя и парадоксальный, но несомненный: старинная театральная сказка графа Карло Гоцци агитировала за большевиков!

Утром 29 мая 1922 года коллектив Третьей студии собрался для обсуждения предстоящей гастрольной поездки. Но о поездке мало кто думал. Мысли каждого были прикованы к тому, что происходило в это время в Денежном переулке: развязка могла наступить каждую минуту.

Вдруг телефонный звонок.

Говорит Надежда Михайловна Вахтангова:

— Приходите… Скорей!..

Через десять минут все были в Денежном переулке. Евгений Богратионович умирал, окруженный учениками. Небольшая комната едва вмещала всех. Пришедший врач укоризненно покачал головой, но промолчал. Было тихо. Сидели неподвижно. Каждый задерживал дыхание, чтобы не нарушить тишину. Никто не замечал времени. Текли часы, казавшиеся минутами.

Глаза у всех прикованы к одному и тому же лицу. На исхудавшем лице — огромные, как факелы, глаза. В глазах трепещет мысль. Евгений Богратионович просит пить. Но нет, он не хочет, чтобы его поили. Он протягивает руку. Преодолевая смертельную слабость безмерным усилием, он сам берет стакан. Вот он крепко обхватил его пальцами. Кто из учеников Вахтангова не помнит эту сухую, гибкую, смуглую руку с сильными подвижными пальцами? Минутку он держит стакан неподвижно, проверяя силу мышц, и потом быстрым, точным, четким и пластичным движением — как если бы он показывал на репетиции, как нужно на сцене обращаться с вещами, — подносит стакан ко рту. Легкой тенью скользит по его лицу улыбка удовлетворения: он выполнил поставленную задачу.

Но вот он хочет что-то сказать. Язык плохо ему повинуется, его челюсти немеют, но он хочет говорить, и он {304} скажет. Он привык бороться, ибо всякое творчество — борьба. Он привык преодолевать, ибо он художник. Снова нечеловеческое усилие, и наступающая немота побеждена. Медленно, слог за слогом, звук за звуком, старательно, как на уроке дикции артикулируя губами, не двигаясь дальше, прежде чем не одержана окончательная победа над очередной согласной, Евгений Богратионович произносит несколько слов.

А за несколько дней до смерти, когда физические страдания превышали меру и Евгений Богратионович не мог принудить себя не стонать, он стоны свои облекал в музыкальную форму и даже находил в себе силу придавать этому своеобразному пению шутливый характер.

Такова была сила той могучей страсти к преодолению, которая жила в Вахтангове. Она не покинула его и в последний его час. Ученики Вахтангова были свидетелями его страстной борьбы со смертью. Но эта борьба не была беспомощной борьбой человека, одержимого страхом смерти и судорожно цепляющегося за жизнь. Вахтангов и здесь остался верен самому себе как художнику. Он боролся, как борется мастер со своим материалом, обретая огромную радость в каждом маленьком преодолении. В этот предсмертный свой час Евгений Богратионович как бы давал последний урок своим ученикам. Он учил их искусству умирать. И этот последний его урок был так же прекрасен, как и все те бесконечные часы его бесед и репетиций, когда он учил своих учеников искусству жить.

## Заключение

Вахтангов — ученик Станиславского.

Но чтобы быть верным своему учителю и хранить его наследство для будущих поколений, ученик должен не только беречь это наследство, но и приумножать его, развивать, дополнять, а если надо, то в чем-то и изменять, исправлять, улучшать — словом, идти дальше своего учителя.

Вахтангов именно так и делал.

А настоящий учитель, если он большой художник, если он мечтает о бессмертии своего учения, не может не {305} ценить именно таких своих последователей: смелых, дерзающих, непрестанно идущих вперед. Вот почему Станиславский больше всех своих учеников любил и ценил Вахтангова.

Он любил и ценил его не только за непоколебимую рыцарскую верность сущности своего учения, своей системы, не только за глубину проникновения в ее сердцевину, в ее нетленное, вечно живое «зерно»; не только за необыкновенный педагогический и режиссерский талант, — но также и за непокорство, строптивость, творческую неудовлетворенность, за готовность, безгранично почитая и любя своего учителя, восстать, если нужно, даже против него, чтобы спасти, сберечь, отстоять сущность его учения, поставить на службу новым задачам, новым потребностям и не дать тяжкой поступи времени растоптать его драгоценное зерно.

29 марта 1919 года Вахтангов писал своему учителю: «Я благодарю жизнь за то, что она дала мне возможность видеть Вас близко… С этой любовью к Вам я и умру, если бы Вы даже отвернулись от меня»[[171]](#footnote-172).

И вдруг — «бунт»! Вахтангов восстает против Станиславского, полемизирует с ним, не соглашается, спорит… Его записи в дневнике от 26 марта 1921 года дали основание некоторым исследователям говорить, что Вахтангов «отошел от Станиславского», «оторвался» от него, «изменил» ему. Так ли это?

В приведенном выше письме Вахтангов писал Константину Сергеевичу: «В искусстве я люблю только ту Правду, о которой говорите Вы и которой Вы учите». Изменил ли Вахтангов этой Правде, составляющей сущность, зерно учения Станиславского? Нет, не изменил!

Ни одно из причудливых созданий своенравной режиссерской фантазии Вахтангова не могло бы родиться таким живым, органичным, убедительным, какими они оказались, если бы Вахтангов, создавая их, не опирался на то незыблемое, вневременное, непреходящее, что составляет душу, зерно, сущность системы Станиславского, не добивался бы в своих спектаклях поэзии подлинного сценического переживания актеров, полноценной «жизни человеческого духа».

Мы уже говорили о том, что между самими учителями Вахтангова — К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко — {306} бывали периоды острой творческой борьбы. Но они боролись, оставаясь на одной общей для них основе, на одном фундаменте. И поэтому их борьба не разрушала Художественного театра, а созидала его. На этом же фундаменте стоял и Вахтангов. Его борьба против своих учителей не разрушала того наследства, которое он от них получил, а развивала его, обогащала и двигала вперед. Поэтому учителя Вахтангова никогда не видели в своем выдающемся ученике отщепенца или изменника. Они смотрели на него как на продолжателя их дела.

«Вахтангов в своем творчестве не стремился оторваться от Художественного театра, — говорил Вл. И. Немирович-Данченко на траурном заседании, посвященном памяти Вахтангова, — но он оторвался от худых традиций Художественного театра. Что это за традиции? Это тот натурализм, от которого Художественный театр сам хочет оторваться; над этим работают многие из нас, искренне желающие избавиться от плохих традиций. От этого натурализма — сорного, нудного… Вахтангов отрывался с какой-то стихийной стремительностью»[[172]](#footnote-173).

«Станиславский идеально знает актера, — писал Вахтангов, — с головы до ног, от кишок до кожи, от мысли до духа»[[173]](#footnote-174). Этому знанию Вахтангов учился у Станиславского. Благодаря этому знанию он умел проникать в глубины актерской природы, благодаря этому знанию он умел «вызвать в актере нужную эмоцию, нужный ритм, необходимую театральность».

Пусть по внешним своим формам спектакли Вахтангова резко отличались от спектаклей Художественного театра. Но ведь все внешние средства, все формы и стили — явления исторически обусловленные. Они всегда связаны с определенной эпохой, и художник, который упорно держится за однажды найденное в этой области, обыкновенно бывает глух к новому содержанию, он рискует в один прекрасный день с ужасом обнаружить, что у него в руках окостеневший труп.

Вахтангов был одним из тех, кто непрестанно движется вперед. У него было поразительное чувство современности. Он сказал однажды: «Почему “Турандот” принимается? Потому что угадана гармония: Третья студия {307} играет 22 января 1922 г. итальянскую сказку Гоцци»[[174]](#footnote-175). Здесь существенны все три момента: Третья студия, 1922 год (то есть современность) и Карло Гоцци. Между ними — гармония, а в основе этой гармонии — Станиславский, его система, требование правды, органичности, «от самой природы идущего обоснования».

Вахтангова стремились оторвать от Станиславского с двух сторон: и «слева» и «справа». Сторонники условного театра, эпигоны и подражатели мейерхольдовского толка и враги школы Станиславского старались переманить Вахтангова в свой лагерь, чтобы этим укрепить его. Но Вахтангов, преклоняясь перед гением Мейерхольда, во многом соглашаясь с ним, все же категорически отказывался войти в ряды сторонников «левого фронта».

Эпигоны и подражатели мхатовского направления, догматики школы Станиславского, чураясь малейшего отклонения от элементарного правдоподобия на сцене в сторону театральной условности, старались оторвать Вахтангова от Станиславского, чтобы, наоборот, отмежеваться от него, избавиться, ибо считали его чужаком, — он был у них как бы бельмом на глазу, живым укором их инертности, творческому консерватизму и посредственности. Им нужно было утвердить свою монополию на Станиславского, на его систему, и поэтому Вахтангова они объявляли еретиком и изменником. Но оторвать Вахтангова от Станиславского им тоже не удалось: Вахтангов крепко держал за руку своего учителя, и не было силы, которая могла бы разорвать это прочное рукопожатие.

Другую свою руку он протягивал Мейерхольду, стремясь соединить его со Станиславским. Его собственное творчество становилось ареной борьбы и слияния тех начал, которые символически воплощались в этих двух именах. В этом он угадывал будущее советского театра.

О значении Станиславского в творческой жизни Вахтангова в театроведческой литературе сказано немало. Но об обратном влиянии Вахтангова на своих учителей обычно умалчивают. А между тем это влияние заслуживает самого пристального изучения. Общеизвестна истина, что плох учитель, который не учится у своих учеников. Поэтому трудно предположить, что великие учителя Вахтангова ничего не взяли у своего выдающегося {308} воспитанника. Вл. И. Немирович-Данченко сам признал в одной из своих бесед после смерти Вахтангова, что «Художественный театр явственно ощущает, что именно Вахтангов оказал сдвиг в его искусстве».

Вопрос о влиянии Вахтангова на своих учителей требует глубокого изучения. И возможно, в результате такого изучения будет установлено, что такие шедевры режиссерского искусства, как, например, «Бронепоезд 14-69» или «Горячее сердце», были бы в чем-то другими, если бы до этого не было Вахтангова.

Вахтангов был в числе немногих деятелей театра, которые сразу же, с первых дней приняли Великий Октябрь. Едва ли можно предполагать, что этот факт вместе со страстными призывами Вахтангова («С художника спросится!») не оказал никакого влияния на общественно-политическое сознание деятелей МХАТ и не содействовал в какой-то степени преодолению скептицизма, который на первых порах затруднял идейную перестройку художественной интеллигенции того времени.

Говорят, что предсказание К. С. Станиславского о будущей роли Вахтангова в истории русского театра не смогло осуществиться, поскольку Вахтангов очень скоро после этого умер. Но и это неверно. Вахтангов умер, но «вахтанговское» продолжало жить и прочно вошло в жизнь советского театра Оно живет до сих пор, и не только живет, но и активно участвует в формировании будущего советского театрального искусства. Оно оказывает воздействие также и на развитие театрального искусства в странах социалистического лагеря и на творчество передовых деятелей театра в капиталистических странах. «Вахтанговское» — это наиболее яркая, наиболее современная форма проявления той великой правды, которую с такой силой утвердил в театральном искусстве К. С. Станиславский.

Оно прежде всего живет в лучших работах театра, который носит имя Вахтангова.

Очень труден был путь этого театра после смерти руководителя. На его пути были и большие победы, и творческие срывы, и крупные поражения. Были даже такие моменты, когда многим казалось, что едва ли этот театр выживет. Но было и немало больших творческих достижений. И театр этот не только выжил, но, вопреки мрачным предсказаниям пессимистов, существует вот уже около пятидесяти лет. Очевидно, уж очень силен был {309} творческий толчок, полученный им от Вахтангова, если, оставшись без руководителя, лишь опираясь на его творческое наследие и развивая сложившиеся при нем традиции, осиротевший коллектив смог не только просуществовать столько времени, но и стать одним из ведущих театров страны. И если проанализировать путь, проделанный Театром имени Вахтангова, то выяснится, что он всегда терпел поражения, когда в чем-либо изменял заветам своего создателя, и неизменно одерживал победы, когда строго следовал принципам вахтанговской школы.

Некоторые теоретики с понятием «вахтанговского» в искусстве почему-то всегда связывают только те принципы и особенности, которые определили собой своеобразие сценической формы «Принцессы Турандот». Говоря о «вахтанговском», они обязательно вспоминают об «иронии», об «игре в театр», о внешней нарядности театрального представления и т. п. А «Потоп»? А «Чудо святого Антония»? А «Гадибук»? А «Свадьба»? А «Воры»? А завет Вахтангова «слушать жизнь» и для каждой пьесы искать свою особую форму театрального воплощения?

Есть даже и такие искусствоведы, которые полный глубокого смысла вахтанговский принцип *праздничности* искусства отождествляют с требованием внешней нарядности, пышности, помпезности, эффектности и т. п. Я надеюсь, что никто из читателей этой книги не окажется во власти столь грубого, столь вульгарного представления о природе «вахтанговского».

Когда три года спустя после смерти Евгения Богратионовича в репертуаре советских театров стало постепенно появляться все больше и больше пьес советских авторов и на сцену Вахтанговского театра на смену таким спектаклям, как «Правда — хорошо, а счастье лучше», «Марион Делорм», «Лев Гурыч Синичкин», комедии Мериме, пришли пьесы совсем иного содержания и иной формы — такие, как «Виринея», «Барсуки», «Разлом», — то это дало повод некоторым критикам утверждать, что Вахтанговский театр сошел с вахтанговского пути. Одни констатировали это с радостью, другие — с огорчением, а некоторые ехидно посмеивались.

Однако все они глубоко заблуждались.

То обстоятельство, что вахтанговцы на определенном этапе своего роста преодолели ученический соблазн прямого подражания внешним формам и приемам в творчестве своего учителя и, прислушавшись к голосу времени, {310} резко повернули в сторону новых потребностей жизни, свидетельствовало не об отходе их от Вахтангова, а, наоборот, явилось доказательством их верности своему учителю, говорило об их творческой возмужалости, об их превращении из учеников в полноценных мастеров вахтанговской школы, способных продолжать дело своего учителя.

Путь, пройденный Вахтанговским театром со времени смерти Вахтангова до конца 30‑х годов, то есть почти до начала Великой Отечественной войны, нашел себе наиболее яркое отражение в творчестве самого выдающегося актера вахтанговской школы Бориса Васильевича Щукина. Недаром учебное заведение, призванное готовить новые кадры вахтанговцев, носит его славное имя.

Вахтангов — выдающийся ученик Станиславского, его верный последователь и продолжатель. Щукин — лучший ученик Вахтангова. Вот почему происхождение, сущность и развитие того течения в театральном искусстве, которое получило название «вахтанговского», определяется главным образом тремя драгоценными для нас именами: Станиславский — Вахтангов — Щукин.

Щукин лучше, полнее, точнее и глубже, чем кто-либо другой, реализовал «вахтанговское» в своем творчестве. И так как в самой природе «вахтанговского» заложен принцип его постоянного движения и непрерывного развития, то, будучи лучшим вахтанговцем, Щукин не мог не развивать, не двигать вперед все, что он получил от своего учителя. Так из «вахтанговского» родилось «*щукинское*», в котором продолжает жить и сохраняться то прекрасное, что звучит для нас в именах Станиславского и Вахтангова.

Ничего не канонизируя в вахтанговском наследстве, ничего не превращая в догму, Щукин умел извлекать из этого наследства каждый раз именно то, что сегодня, сейчас, в данном конкретном случае могло помочь ему наилучшим образом ответить на ту или иную потребность жизни и таким образом принять активное участие в ее поступательном движении вперед.

Вряд ли кто-нибудь глубже, чем Щукин, впитал в себя основной вахтанговский завет: «слушать жизнь» и творить «вместе с народом, творящим революцию».

Готовясь к выступлению в связи с 15‑летием Театра имени Вахтангова, Щукин записал в свой блокнот следующие полные глубокого значения мысли:

{311} «Евгений Богратионович Вахтангов был подлинно большим человеком, всесторонне одаренным и огромной силы художником, головокружительно быстро двигавшимся вперед каждый день, каждый час. Он черпал от народа новые мысли, чувства, новые силы и просторы. Величайшей чуткости художник, он, как немногие, умел видеть и слышать страну, питать свою душу новыми впечатлениями, новыми познаниями, в мелочах видеть огромное. Он взволнованно носил в себе ощущение великого, происходящего с народом. Он каждый день являлся к нам новым, выросшим против вчерашнего, переполненным неиссякаемой энергией, заряженным величием происходящих событий. Он забрасывал и заражал нас потоками новых мыслей, чувств, планов и тут же ставил перед собой и нами новые задачи, как растить себя, как готовить из себя людей и художников, достойных своей замечательной эпохи. Он торопил, он не давал нам ни минуты покоя. Он требовал от нас работы над собой и друг над другом, требовал, чтобы мы ни на секунду не отставали от жизни. Нет ничего более ненужного, жалкого и пошлого, чем “художник, застрявший во вчерашнем”. Он требовал, чтобы мы были в полном смысле слова современными художниками, видящими, слышащими, понимающими поступь народа и вместе с ним своими работами в театре создающими единое грандиозное дело».

Провозглашенный Вахтанговым принцип народности искусства сделался для Щукина высшим законом творчества. Именно поэтому он и оказался тем актером, который с наибольшей полнотой и силой раскрыл природу и сущность внутреннего мира передовых людей своего времени.

Созданная Щукиным галерея положительных образов определила собою огромное значение Щукина как новатора в театральном искусстве, применившего метод социалистического реализма к актерскому творчеству.

Революционный гуманизм получил в творчестве Щукина огромную силу художественного воплощения в ряде конкретных образов, полных истинной человечности, но чуждых всякой сентиментальности, резко противостоящих тому мягкотелому, слезливому, расплывчатому, абстрактному гуманизму, основным пороком которого служит снисходительное отношение к носителям социального зла. Щукин понимал, что человечность «вообще», доброта «вообще» — ко всем и каждому без разбора — {312} одна из важнейших форм буржуазного лицемерия, имеющих своим назначением маскировку, вуалирование звериной природы классового господства и отвлечение трудящихся от борьбы, их духовное разоружение.

Способность Щукина гармонично сочетать, превращать в одно целое эти оба начала, определяющие сущность социалистического гуманизма, и обусловила, нам кажется, успешный результат его работы над образами передовых советских людей галерею которых Щукин увенчал образом великого Ленина. Уже тогда, в самых первых ролях Щукина в советских пьесах, проглядывали черты того искусства, которое получило потом название социалистического реализма.

В этом, мне кажется, сущность того движения, того развития, которое осуществил в своем творчестве Щукин, реализуя на практике важнейшие принципы вахтанговской школы.

Вахтангов провозгласил принцип активно-творческого отношения художника к изображаемому и объявил войну натуралистическому объективизму, идеологическому и эмоциональному нейтралитету художника.

В творчестве Щукина этот принцип нашел самое яркое воплощение и дальнейшее развитие. Потенциально в этом принципе заключалось требование партийности искусства.

Для того чтобы оценить изображаемое, надо иметь определенную позицию, с точки зрения которой данный предмет подвергается оценке. Такой позицией для Щукина явилось марксистско-ленинское мировоззрение. У Щукина не было партийного билета, но марксистско-ленинская философия пропитала собой все его существо, проникла не только в его ум, но и в сердце, определила собой сверх-сверхзадачу его творчества.

С позиции этой сверх-сверхзадачи Щукин и оценивал каждый создаваемый образ, каждый поступок, каждое действие данного персонажа. Осуждал ли Щукин или оправдывал, любил или ненавидел, презирал или восхищался, — его отношение всегда было определенным, отчетливым и поэтому находило столь яркое выражение.

Всю жизнь Щукина бесконечно волновал вопрос о природе художественной правды в искусстве — не мелочной, чисто внешней натуралистической «правденки», а большой, полной глубочайшего содержания правды реалистического искусства, способного в различных сочетаниях {313} правдоподобия и условности, при помощи разнообразнейших средств театральной выразительности раскрывать сокровенную суть явлений.

Разрешая этот вопрос на практике, Щукин в каждой роли добивался все большей и большей четкости, монументальности и завершенности; он искал то идеальное взаимоотношение между частным и общим, правдоподобием и условностью, внешним и внутренним, индивидуальным и типическим, которое, образуя единство, делает произведение художественно совершенным.

Унаследовав от Вахтангова исключительную требовательность к форме, Щукин не выносил ничего случайного на сцене. Казалось, зачешись у него во время игры кончик носа, он бы терпел, но не почесал его, чтобы зритель не воспринял этот хотя и вполне «естественный», но случайный, ничего, по существу, не выражающий жест как задуманный.

В то же время Щукин не терпел на сцене ничего внутренне неоправданного, презирал всякое формалистическое кривлянье, не признавал никаких вывертов, никакого трюкачества и пустозвонства.

Щукин более, чем кто-либо из вахтанговцев, сумел приблизиться в своем творчестве к тому «вахтанговскому» искусству, которое Вахтангов назвал словом «гротеск» и которое Станиславский определил как «внешнее наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания».

Существует взгляд — в корне своем весьма циничный, — согласно которому актер, сам не обладая никакими моральными достоинствами передового человека нашего времени, может будто бы отлично играть в советских пьесах роли положительных героев, — для этого достаточно, мол, иметь талант и хорошо владеть техникой своего искусства.

Этот взгляд находится в коренном противоречии со взглядами Станиславского и Вахтангова. Слушая в 1920 году лекции К. С. Станиславского, Щукин записал: «нельзя публику, очаровывая на сцене, разочаровывать в жизни».

В сущности говоря, и отрицательный образ нельзя как следует сыграть, не будучи влюбленным в положительный идеал, живущий в сознании актера как противопоставление тому отрицательному персонажу, который он призван воплотить. Лучшие сатирические образы созданы {314} актерами, обладавшими самыми высокими качествами ума и сердца. Эти качества тем более необходимы, когда речь идет о создании образа положительного героя.

Ведь, согласно учению Станиславского, основой актерского искусства служит эмоциональная память актера. Для создания внутренней жизни образа — мира его чувств и мыслей — у актера нет и не может быть никакого материала, кроме того, который поставляет ему собственный его интеллектуальный и эмоциональный опыт. Любое чувство на сцене — только поэтический отпечаток многократно пережитого в жизни, оживление следов тех чувств, которые хранятся в эмоциональной памяти артиста. Нет этих чувств в его эмоциональной памяти — значит, не может быть и подлинного переживания на сцене. А нет переживания — значит, нет и настоящего искусства, а один только обман, более или менее искусная подделка под правду.

Щукин отлично понимал, что если актер по собственному своему опыту не знает, что такое радость коллективного труда, высокое чувство товарищества, выдержка и стойкость в борьбе, готовность подчинять свои личные интересы интересам коллектива или такие качества, как принципиальность, правдивость, прямота, чувство долга, моральная ответственность за себя и за весь коллектив и т. п., — то неоткуда ему взять эти качества, когда он находится на сцене. Если актер какие-нибудь из этих качеств попытается изобразить одними внешними средствами, чуткий зритель непременно воспримет это как более или менее искусное лицемерие, кокетство, фразерство, позу — качества, враждебные самой сущности передового советского человека, которого просто невозможно представить себе лишенным искренности, простоты и естественности.

Именно эти качества как раз и создавали особую прелесть щукинской игры в таких ролях, как Павел Суслов в «Виринее», товарищ Антон в «Барсуках», Берсенев в «Разломе», Малько в «Далеком», Рогачев в кинофильме «Летчики» и т. п. И разумеется, особенно ярко они обнаружили свое обаяние, когда Щукин выступил в роли Ленина.

Будучи бесконечно правдивыми, простыми, жизненными, реальными, эти образы в то же время были насыщены духом того романтизма, к которому так стремился Вахтангов. Для того чтобы этого достигнуть, Щукину {315} вовсе не нужно было «подниматься над жизнью» или «возвышать» жизнь до своей мечты, идеализировать или подкрашивать действительность; для этого совершенно достаточно было так любить жизнь, как любил ее Вахтангов и как любил ее сам Щукин.

Этим жизнелюбием Щукин насыщал все свои роли, и в особенности роль Егора Булычова. Своего героя он сделал человеком, не пассивно ожидающим неумолимо приближающейся смерти, и не предсмертное томление духа положил он в основу роли, а, наоборот, страстную борьбу Егора за право на жизнь, и поэтому весь спектакль наполнился этой жизнью, засверкал юмором булычовских сарказмов, бешеной страстностью его мистификаций, гневом его разоблачений.

Для того чтобы так сыграть эту роль, необходимо было пройти вахтанговскую школу, быть жестоко «битым» на репетиции чеховских «Воров», участвовать в поисках сценических средств для выражения трагикомического гротеска «Чуда святого Антония» и «Свадьбы», заразиться жизнелюбием Вахтангова в «Принцессе Турандот», овладеть силой и точностью творческого мышления Вахтангова, приобрести вахтанговское профессиональное мастерство, слив воедино внутреннюю технику искусства переживания с внешней техникой искусства представления, — словом, необходимо было сделаться самым первым, самым лучшим вахтанговцем.

Своим огромным дарованием Щукин выделился из среды своих товарищей очень рано, еще в ту пору, когда осиротевшая после смерти Вахтангова Третья студия МХАТ переживала большие трудности. И конечно же, он имел тогда полную возможность улучшить как творческое, так и материальное свое благополучие, приняв одно из многочисленных предложений о переходе в тот или иной более обеспеченный театр.

Но он решительно отвергал такого рода предложения, он устоял против всех соблазнов, неизменно сохраняя верность родному коллективу. Он был самым стойким вахтанговцем, самым принципиальным, самым скромным, всегда готовым пожертвовать своими личными интересами ради общей большой цели. Он всегда был идеальным носителем принципа «студийности» в самом высоком смысле этого слова.

Он не только сам проявлял стойкость и мужество, но увлекал и своих товарищей на преодоление всех и всяческих {316} трудностей ради основной задачи: выжить во что бы то ни стало, чтобы осуществить в искусстве свое, вахтанговское. В том, что коллектив вахтанговцев тогда не погиб, не рассыпался, сыграли огромную роль настойчивость, воля и личный пример Бориса Васильевича.

Как и Вахтангов, Щукин обладал огромным чувством профессиональной гражданской ответственности перед зрителем. К каждому рядовому спектаклю он относился как к премьере — с той же добросовестностью, с той же затратой нервной энергии и физических сил, с тем же темпераментом, с той же любовью к своему делу. Даже болезнь не смогла снизить уровень его требовательности к самому себе. Преодолевая сердечную слабость, с капельками холодного пота на лбу, Щукин точно выполнял внешний рисунок роли, насыщая его всем богатством внутреннего содержания, и зритель, воспринимая образ и восхищаясь игрой артиста, не замечал его личных страданий. В этом он тоже следовал примеру своего учителя.

Как и Вахтангов, Щукин ненавидел и презирал отвратительные пережитки театрального прошлого, еще, к сожалению, не изжитые в нашей актерской среде. Зазнайство, лень, гениальничанье, презрение к труду, отсутствие дисциплины, позерство и ложь, эгоизм, пьянство, распущенность, мещанские интересы — все это вызывало всегда со стороны Щукина резкий отпор.

Щукин, как и Вахтангов, носил в своем сердце высокую мечту, большую человеческую «сверхзадачу». Его «сверхзадачей», как и у Вахтангова, была мечта о прекрасном человеке будущего. Он искал и воспитывал черты этого человека в самом себе, в своих учениках, в тех образах, которые он создавал на сцене. В единстве актера-человека и актера-творца, художника-гражданина и актера-мастера и заключается величие Щукина.

В этом единстве, в этой целостности причина его творческих побед, секрет внутренней силы, красоты и убедительности созданных им образов.

Так «вахтанговское» воплощалось, росло и развивалось в творчестве Щукина. Но с его смертью оно не умерло, оно не исчезло. Оно продолжало и продолжает жить в творчестве других деятелей советского театра, актеров и режиссеров. И не только тех, которые работают в театре, носящем имя Вахтангова. И не только в творчестве наиболее одаренных воспитанников училища, носящего имя {317} Щукина, но также и в лучших работах различных театров нашей страны, независимо от того, отдают себе отчет в этом деятели данного театра или нет.

Разве не звучало «вахтанговское» в лучших постановках А. Д. Попова, Алексея Дикого, А. М. Лобанова? Разве не проявлялось оно в лучших работах Ю. А. Завадского, Н. П. Акимова, Л. В. Варпаховского? Или в работах более молодых режиссеров во главе с Г. Товстоноговым, — в постановках Ю. Любимова, Евгения Симонова, А. Эфроса, А. Шатрина, Б. Львова-Анохина, Д. Алексидзе (Тбилиси), В. Герлака (Кишинев), П. Монастырского (Куйбышев), С. Казимировского (Красноярск) и многих, многих других. Эти имена для нас — современность. А для Станиславского они были тем «будущим» русского и советского театра, возглавить которое он мысленно поручал Вахтангову как своему преемнику. И он не ошибся: если его пророчество не сбылось, так сказать, в конкретно-персонифицированной форме, то в более широком, принципиальном смысле оно осуществилось, ибо принципы, которые Вахтангов утверждал в своем творчестве, завоевывают себе постепенно самое широкое признание.

Мы проследили творческий путь Вахтангова. Мы видели, какой исключительно страстной, многогранной, противоречивой и глубокой была его творческая натура и его творческая жизнь. Но сквозь все мучительные поиски, сквозь все творческие метания, противоречия, падения и гениальные взлеты — сквозь все, что составляло творческое лицо и творческий путь Вахтангова, мы всегда ясно могли прощупать руководящую линию, основной стержень — *стремление брать из жизни и давать для жизни*.

Какие бы формы и приемы Вахтангов ни изобретал, какие бы новые пути ни прокладывал, на порочный путь голого экспериментаторства он никогда не становился. Все, что он делал, он делал, не покидая ни на минуту единственно прочной основы реалистического искусства — правды подлинной жизни. Мы видели, что Вахтангов нередко в своих творческих поисках подходил к граням, за которыми таились большие опасности для него как для художника, но он счастливо избегал их, хотя иногда подходил к самому краю той или иной пропасти. {318} Здоровое реалистическое чутье и унаследованная от учителей любовь к актеру всегда спасали Вахтангова и выводили его на правильную дорогу. Он находил новые пути, новые формы, новые приемы и методы, и все это оказывалось ценным и нужным, потому что вырастало на здоровой почве тех требований, которые выдвигала жизнь.

Творя солнечную театральность «Принцессы Турандот», вычеканивая гротескные фигуры буржуа и мещан в «Чуде святого Антония» и в «Свадьбе», извлекая из недр своей творческой фантазии уродливые химеры «Гадибука», Вахтангов неизменно творил на материале подлинной жизни, во имя этой жизни, из нее и ради нее. Поэтому, какими бы приемами он ни пользовался — импрессионистическими или экспрессионистическими, натуральными или условными, бытовыми или гротескными, — приемы всегда оставались только приемами, они никогда не приобретали самодовлеющего значения, и искусство Вахтангова, таким образом, всегда было в существе своем глубоко реалистическим.

Разумеется, едва ли правильно было бы характеризовать мировоззрение Вахтангова как последовательно материалистическое. Но творчество его до краев было наполнено любовью и сочувствием к угнетенному и борющемуся за свое освобождение человечеству. Все его помыслы были направлены на разрешение проблемы земного человеческого счастья, на разрешение вопроса о том, почему между людьми живут вражда, злоба и насилие и что нужно сделать, чтобы уничтожить это зло. Вахтангов страстно верил в человека, в возможность человеческого счастья не на далеком небе, а здесь, на земле.

Стремление понять и разрешить противоречие между потенциальной красотой человеческого сердца и тем унизительным состоянием, в котором пребывает человечество, — среди насилия, жестокости, угнетения и рабства, — это стремление красной нитью проходит через творчество Вахтангова.

Приходит социалистическая революция. И Вахтангов все яснее и отчетливее начинает понимать, что только путь борьбы может привести человечество к счастью. Мелкобуржуазные гуманистические иллюзии рушатся одна за другой. Вахтангову становится ясно, что человечество резко делится на две неравные части: на эксплуатируемых и эксплуататоров. И вот он вооружает свое {319} творчество, чтобы прославлять первых и бичевать, клеймить позором и презрением вторых. Для изображения тех и других у него разные приемы, разные сценические средства: для первых — живое человеческое чувство и простота естественной формы, для вторых — театральный гротеск, показывающий людей-кукол, окостеневших в бесчувственном, бездушном, жестоком своем существовании.

Наконец, говоря о Вахтангове-художнике и Вахтангове-мыслителе, нельзя обойти молчанием диалектический склад его ума и совершенно исключительную его интуицию. Он обладал изумительным чувством жизни и чувством времени в их диалектической сущности. Всякий догматизм был глубоко чужд Вахтангову. Именно это и делало его необыкновенным, удивительным руководителем.

Все эти особенности Вахтангова обусловили собой тот факт, что он оказался одним из первых в ряду деятелей искусства, глубоко и искренне принявших социалистическую революцию с первых же ее шагов.

Путь Вахтангова — это путь лучшей части как нашей, так и зарубежной интеллигенции. Это путь Ромена Роллана, Анри Барбюса, Александра Блока и многих, многих других. Это путь людей, обладающих большим человеческим сердцем, способных остро чувствовать социальную несправедливость и ненавидеть социальное зло. Каждый из этих людей в той или иной форме пережил период пацифистских иллюзий, период наивной веры в возможность переделать мир, не прибегая к насилию. Лучшие из этих людей, пережив крушение своих надежд и поняв неизбежность борьбы, пришли в конце концов к законченному коммунистическому мировоззрению. К этому мировоззрению шел и Вахтангов. И он пришел бы к нему, если бы остался жить. На основе этого мировоззрения он смог бы наконец воплотить в жизнь свою страстную мечту о большом, подлинно народном искусстве.

# **{321}** Мейерхольд

## У кого учиться?

Я благодарен своей судьбе за то, что она послала мне возможность в течение двух лет находиться в близком творческом соприкосновении с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом — быть свидетелем его работы, подвергаться его творческому воздействию, находиться в числе его учеников.

Как это случилось?

29 мая 1922 года умер Е. Б. Вахтангов. Осиротела Третья студия МХАТ. Вместе с ней осиротел и я.

Правда, в качестве актера я к тому времени чувствовал себя уже довольно прочно стоящим на ногах. В этом отношении Вахтангов успел хорошо вооружить своих учеников: если роль отвечала моим творческим возможностям, я знал, как за нее приняться.

С педагогикой у меня тоже дело обстояло неплохо: уже более трех лет я преподавал основы актерского мастерства под руководством Вахтангова {322} и в этой области чувствовал себя в достаточной степени уверенно.

Но ведь моей мечтой было стать режиссером. А вот тут-то как раз я и не ощущал нужной уверенности. Вахтангов в то время еще только собирался начать специальные занятия по режиссуре с небольшой группой студийцев, и навыков в этой области ни у кого из нас еще не было. Поэтому не удивительно, что перед лицом поставленной тогда передо мной большой и трудной режиссерской задачи я чувствовал себя в достаточной степени беспомощным и растерянным.

Дело в том, что незадолго до своей смерти Вахтангов поручил мне работу над комедией Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше». Этот спектакль должен был явиться для меня чем-то вроде дипломной работы по режиссуре. Предполагалось, что я буду осуществлять ее под непосредственным руководством своего учителя.

Но дело обернулось иначе. Мои режиссерские замыслы Вахтангов выслушивал и проверял, лежа в постели, но ни на одной репетиции он побывать уже не мог, и в работе с актерами я выкручивался сам, как умел. Вскоре Вахтангов умер, и я совсем оказался предоставленным самому себе.

Правда, когда работа была закончена, ее подробно разобрал такой авторитетный критик и педагог, как Вл. И. Немирович-Данченко, и отнесся он к моему первому опусу в общем довольно благожелательно, да и у публики спектакль имел известный успех, — даже включен был в репертуар заграничной поездки Третьей студии, — но все это, по чести говоря, мало меня успокаивало, и я со страхом думал о следующей работе. Я чувствовал, что мне надо еще учиться и учиться. Но где учиться? К кому пойти?

И вот тут-то в моем сознании и стало все чаще и чаще возникать имя Мейерхольда.

Ведь я привык во всем доверять своему учителю — Вахтангову, а Вахтангов говорил о Мейерхольде как о режиссере выдающемся, необычайном, даже гениальном.

Я помню, с каким волнением Евгений Богратионович ожидал прихода Мейерхольда в Третью студию.

Первая встреча двух выдающихся режиссеров состоялась на спектакле «Чудо святого Антония» Метерлинка. В происходившей после спектакля дружеской беседе {323} Мейерхольд поделился с Вахтанговым и его учениками своими впечатлениями. Он по достоинству оценил спектакль, отметил и его доведенную до гротеска острую сатирическую форму, и скульптурную лепку мизансцен, и чеканную точность режиссерского рисунка, и необычайную выразительность актерской жестикуляции — знаменитую в этом спектакле «игру рук». Он обрадовал также Вахтангова своим заявлением, что он давно уже знает его и внимательно следит за ним.

Он, оказывается, заметил Вахтангова еще тогда, когда Первая студия МХТ приезжала в Петербург со своим знаменитым в то время «Сверчком на печи» Диккенса, где Вахтангов играл роль фабриканта игрушек Тэкльтона. Мейерхольд выделил тогда Вахтангова из числа других участников спектакля, будучи удивлен такими столь близкими его собственному художественному вкусу особенностями игры, как гротескная острота образа, четкость движений, пластическая выразительность и точность рисунка, — словом, теми качествами, которые свидетельствовали о *мастерстве внешней формы*, о великолепной *технике*.

Именно в этом пункте сошлись вкусы и устремления обоих режиссеров, именно здесь оказались они единомышленниками. С огромным увлечением, развивая и дополняя друг друга, говорили они о необходимости сочетать в актерской игре точность внешней формы с творческим импровизационным самочувствием артиста.

В этом сочетании Вахтангов видел торжество актерской техники, высшую ступень актерского мастерства. И с этим вполне соглашался Мейерхольд.

## Противоречивые впечатления

Вахтангов познакомил меня с некоторыми записями в своем дневнике. Там было сказано, что «каждая… постановка Мейерхольда — это новый театр», «каждая его постановка могла бы дать целое направление».

«Мейерхольд дал корни театрам будущего, — писал Вахтангов, — будущее и воздаст ему»[[175]](#footnote-176).

{324} Эти слова глубоко запали в мое сознание. Но я понимал, что от зорких глаз Вахтангова не укрылись также и слабые стороны в творчестве Мейерхольда. Вахтангов утверждал, что Мейерхольд, в отличие от Станиславского и Немировича-Данченко, совсем не знает актера. Это, разумеется, очень тяжкое обвинение для режиссера. А Вахтангов именно так и написал: «совсем не знает»! О Станиславском же у него было сказано, что он, наоборот, «идеально знает актера — с головы до ног, от кишок до кожи, от мысли до духа»[[176]](#footnote-177).

Мне казалось, что Вахтангов, унаследовавший от своего учителя это глубокое знание природы актерского искусства, в какой-то мере передал его и нам, своим ученикам. Поэтому меня не особенно беспокоила эта сторона режиссерского творчества. Я остро чувствовал свою слабость в другом: мне не хватало владения формой, умения найти решение спектакля в целом, почувствовать его стиль, его своеобразие, его целостный образ.

О Мейерхольде же Вахтангов говорил, что у него поразительно именно «чувство пьесы», что «он быстро решает ее в том или другом плане» и что «план всегда таков, что им можно решить ряд однородных пьес»[[177]](#footnote-178).

Вот почему я все больше и больше стал думать о том, чтобы найти возможность поучиться у Мейерхольда. В течение некоторого времени я колебался. Дело в том, что помимо суждений Вахтангова о Мейерхольде у меня были и свои собственные впечатления от его творчества. И, надо признаться, они не полностью совпадали с тем, что я слышал от Евгения Богратионовича. Однако я настолько привык верить каждому слову своего учителя, что скорее готов был обвинить себя в недостаточном понимании, чем заподозрить Вахтангова в какой-нибудь ошибке.

О дореволюционном творчестве Мейерхольда я знал только понаслышке. Его первые постановки после Великого Октября — «Зори» Верхарна и «Мистерия-буфф» Маяковского, эти его боевые, программные спектакли, призванные пробить брешь в твердыне косных, омертвевших форм традиционного театра, — прошли, к сожалению, как-то мимо моего внимания. Разумеется, я с интересом вслушивался в различные толки об этих спектаклях, — {325} среди них звучали и восторженные и резко негодующие голоса, — однако сам я посмотреть их так и не удосужился. Во-первых, я всецело поглощен был заботами и делами Третьей студии, а во-вторых, слишком отрицательно относился ко всему, что в какой бы то ни было степени связано было с футуризмом. Ультралевое искусство отталкивало меня и в живописи, и в поэзии, и в театре. Я не мог без возмущения смотреть картины, изображавшие бессмысленное нагромождение всевозможных кубов, плоскостей и полушарий, меня раздражали раздробленные на геометрические части человеческие лица и фигуры, я ненавидел все заумное и непонятное в искусстве, а в этих двух мейерхольдовских спектаклях, как я понял из разговоров, было немало футуристического, нарочито условного и надуманного, и поэтому мне не хотелось идти их смотреть.

Первый мейерхольдовский спектакль, который довелось мне увидеть, был «Великодушный рогоносец» Кроммелинка Впечатление он оставил во мне хотя и сильное, но двойственное и довольно сумбурное, в конечном счете скорее отрицательное чем положительное.

Прежде всего мне резко не понравилась пьеса. Я не понимал (и до сих пор не понимаю), зачем революционному пролетариату тех лет нужно было показывать этот малопристойный буржуазный фарс, в котором патологическая ревность героя пьесы нашла себе столь парадоксальное выражение (как известно, герой пьесы Кроммелинка, чтобы избавиться от мучений ревности, заставил любимую жену пропустить через свою постель все мужское население деревни).

И все же в приемах сценического воплощения пьесы было нечто такое, что в известной степени смягчало чувство моральной неловкости у зрителя, переключая его внимание с чересчур фривольных, откровенно фарсовых сценических положений на другое: на неожиданные приемы актерской игры, на великолепную технику исполнения, на стремительную динамику спектакля, который поэтому способен был не только отталкивать и ошеломлять зрителя, Но и захватывать его и даже восхищать. Источник коренился, мне кажется, в бешеном режиссерском темпераменте, которым, как динамитом, был начинен этот необычайный спектакль. Это проявлялось во всем. В смелости и новизне выразительных средств, в ритмах и темпах, в особых приемах актерской техники.

{326} Одетые в одинаковые синие комбинезоны (в так называемую «актерскую прозодежду»), без гримов и париков, оставаясь внешне самими собой, молодые талантливые артисты (Игорь Ильинский, М. И. Бабанова, В. Ф. Зайчиков и другие), остроумно используя для своих мизансцен стоявшую на совершенно оголенной сцене деревянную конструкцию («станок для актерской работы»), каким-то образом сочетали в своем исполнении приемы цирковой эксцентрики, акробатическую ловкость и подвижность с горячим увлечением, неподдельной наивностью и эмоциональной заразительностью игры.

Я ушел со спектакля ошеломленный, взбудораженный, переживая внутреннюю борьбу между всеми «за» и «против». Аналогичная борьба происходила в те дни и в зрительном зале театра, когда на сцене шел «Великодушный рогоносец», и в тогдашней печати. Равнодушных не было. Спектакль вызывал яростные споры.

Все это происходило еще при жизни Вахтангова. Увлеченный работой в Третьей студии, я очень скоро забыл свои впечатления от первого знакомства с творчеством Мейерхольда и вспомнил о них только тогда, когда через год после смерти Вахтангова во весь рост возник передо мной тревожный вопрос: куда идти доучиваться?

## Решение принято

К этому времени Мейерхольд успел поставить еще два спектакля: «Землю дыбом» М. Мартине и С. Третьякова и «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина. Я решил их посмотреть.

На «Землю дыбом» я шел с некоторым предубеждением. И не удивительно: среди той части московской театральной интеллигенции, которая группировалась вокруг старых академических театров, об этом спектакле говорили тогда с явным раздражением и брезгливой насмешкой. Я же в то время вращался главным образом именно в этой среде. Однако я все-таки пошел на спектакль.

Впечатления, которые я пережил тогда в этом нетопленном и неуютном зале бывшего фешенебельного кабака (где еще так недавно кафешантанные танцовщицы изысканно томились и замирали в малопристойных позах модного танго), — до сего дня хранятся в моей памяти {327} одно из самых сильных потрясении, пережитых мною под воздействием театра.

Представление разворачивалось на совершенно обнаженной сцене с голыми, грязными кирпичными стенами. Никаких декораций! Никакой иллюзии! И в то же время — самая полная иллюзия! Казалось, сама жизнь, сама суровая действительность тех лет властно завладела подмостками театра, изгнав оттуда всю мишуру, всю бутафорию сцены, все средства театрального обмана.

Разве можно забыть момент скорбного и торжественного молчания, когда под звуки монотонно пульсирующего мотора красный гроб с телом погибшего героя устанавливался на самом настоящем грузовике, въехавшем перед тем на голую сцену, освещенную мощным лучом военного прожектора?

Гроб, разумеется, был пуст. Но все остальное было настоящим, подлинным, лишенным всякой условности: подлинными были кирпичи стен, обрамлявших с трех сторон сцену, настоящим был пыхтевший на сцене грузовик, подлинным был обтянутый красным кумачом гроб, настоящим был прожектор, освещавший сцену из глубины зрительного зала, настоящими казались и находившиеся на сцене люди. Где здесь жизнь и где театр?

Зрители верили, что в гробу лежит тело погибшего за свободу героя пьесы, и звуки сдерживаемых рыданий нарушали траурную тишину. В лице вымышленного героя переделанной С. Третьяковым пьесы Мартине («Ночь») зрители мейерхольдовского спектакля — рабочие, красноармейцы, их жены, сестры, их дети — оплакивали самых настоящих, самых реальных героев — своих знакомых, друзей, родственников, — отдавших свои жизни за Советскую власть, за счастье трудового народа. Я не помню другого спектакля, где бы жизнь и искусство в такой степени были слиты в одно целое.

Или разве можно забыть тот здоровый, мощный, ядреный хохот, который наполнял собой зрительный зал театра, когда через всю сцену, зажав рукой нос, денщик императора проносил ведро с нарисованной на нем короной?.. Разумеется, все понимали, что ведро наполнено неприглядными физиологическими последствиями того ужаса, который пережил царь перед лицом надвигающейся революции… Понимали и… безудержно хохотали, сотрясая ветхие стены бывшего кафешантана.

И не беда, что «тонко чувствующие» рафинированные {328} эстеты, случайно забредшие в этот внешне столь неприглядный и неприютный театр, где так холодно, что даже снег, принесенный на галошах, не таял, — недоуменно и презрительно пожимали плечами при виде столь вульгарного натурализма, — разве эти чистоплюи могли понять, что именно в этот самый момент в зрительном зале театра творилось великое дело — собравшийся народ каленым огнем своего смеха выжигал из себя раба?!

Взволнованный, взбудораженный до дна своей души уходил я с этого спектакля. Мне казалось, что я присутствовал при рождении нового искусства, искусства героического, подлинно революционного и глубоко народного.

Вспоминая свои тогдашние впечатления, я теперь отдаю себе отчет в том, что в спектакле «Земля дыбом» кое-что могло казаться примитивным, рассчитанным на восприятие зрителя, не искушенного в понимании художественных тонкостей. Однако для меня очевидно также и то, что именно «Земля дыбом» оказалась спектаклем, положившим начало одной из важнейших линий в развитии советского театрального искусства — линии народно-героического театра. «Земля дыбом» явилась родоначальницей целой серии спектаклей аналогичного жанра как на сцене самого театра Мейерхольда, так и на различных сценах других советских театров.

Такие спектакли, как «Земля дыбом», «Первая Конная», «Последний решительный», «Мятеж», «Рычи, Китай!», «Оптимистическая трагедия», «Разлом», «Любовь Яровая», «Бронепоезд 14-69» и другие им подобные, решительным образом ломали тесные рамки камерного искусства и выводили советский театр на ту вольную широкую дорогу, о которой мечтал еще Пушкин, говоря о необходимости преобразования русской сцены в духе «народных законов драмы Шекспировой».

Именно эти спектакли с наибольшей силой воздействовали на массы, вдохновляли советских людей на героическую борьбу за Советскую власть, за коммунизм, содействовали воспитанию народа в духе революционных идеалов ленинской партии.

Впечатления, полученные от «Земли дыбом», в значительной степени подготовили ответ на стоявший передо мной вопрос: куда идти? Конечно же, к Мейерхольду! «Смерть Тарелкина» устранила последние колебания.

Я не помню деталей этого спектакля, — время смешало их в одно неделимое воспоминание, которое можно {329} характеризовать только такими общими определениями, как яростная динамика, азарт балаганной эксцентрики, страстная клоунада, начиненная динамитом злобных сарказмов, неистовым ликованием сатирического хохота.

Нет, это вовсе не было формализмом! Это звучало как злобно-радостная пляска победителя над трупом поверженного врага. Это был осиновый кол, который Мейерхольд могучими ударами своего таланта вколачивал в презренную могилу проклятого прошлого. Разве это формализм? Если бы это было формализмом, разве позавидовал бы я с такой силой исполнителям этого спектакля — Орлову, Зайчикову, Терешковичу, — игравшим с таким увлечением, с таким азартом и темпераментом?

А ведь все дело как раз и заключалось именно в том, что мне вдруг неудержимо захотелось получить возможность говорить и действовать на сцене именно так, как говорили и действовали эти актеры. Мне хотелось получить возможность так же энергично и увлеченно, смело и горячо бросать слова своей роли прямо в зрительный зал, как это делал Ц. Н. Орлов, произнося монологи Расплюева. В конце концов именно этот порыв и заставил меня принять окончательное решение: чуть ли не на другой день после спектакля я отправился к Мейерхольду.

Всеволод Эмильевич принял меня необычайно ласково и в высшей степени доброжелательно отнесся к моей просьбе. Однако тут же выяснилось и серьезное затруднение. Если бы вопрос шел просто о моем переходе из Третьей студии в Театр имени Мейерхольда, он был бы решен моментально. Но я не хотел покидать отчий дом: я хотел остаться в Третьей студии и в то же время работать у Мейерхольда. Всеволод Эмильевич заявил, что он не может решить этот вопрос единолично и должен обсудить его в правлении театра. Через несколько дней я получил ответ с отказом. Но я не успокоился. Я написал Мейерхольду пространное послание, в котором заверял его в искренности моего горячего желания быть ему «нужным и полезным, как и чем только могу».

Я выражал надежду, что ученики Мейерхольда «не будут настолько жестокими, чтобы требовать моего разрыва с тем домом, где я родился», то есть с Третьей студией. Вопрос вторично был поставлен на заседании правления Мейерхольдовского театра, и, как я узнал потом, положительное решение было принято в конце концов по настоянию Мейерхольда.

## **{330}** Его репетиции

С большим волнением шел я в первый раз к новому месту своей работы, чтобы присутствовать на репетиции Мейерхольда.

Незадолго до моего прихода Мейерхольд приступил к работе над «Лесом» Островского. Немногочисленные застольные читки и беседы к этому времени уже прошли, поэтому режиссерской экспликации я не слышал, а попал сразу на одну из первых репетиций на сцене. Все, с чем я столкнулся, показалось мне в высшей степени странным и непривычным.

Актеры в пальто и головных уборах толпились за кулисами в небольшом фойе, оборудованном под буфет. Если мне не изменяет память, стены этой неуютной комнаты были выкрашены клеевой краской, и, кроме самых простых стульев и буфетной стойки, в ней не было никакой мебели. Зато здесь было несколько теплее, чем в зрительном зале и на сцене. Кроме этой убогой комнаты, актерам в сущности говоря, некуда было деваться. Казалось, такая обстановка после привычного уюта, безукоризненной чистоты и идеального порядка в отлично отапливаемых помещениях МХАТ и Третьей студии не должна была бы мне понравиться.

А между тем она мне понравилась. В этом самоограничении, в этом особом стиле спартанской богемы, в этом внешнем аскетизме была и своя романтика.

Заглянув на сцену, скупо освещенную откуда-то пробившимися лучами дневного света, я ахнул: совершенно голая сцена Мейерхольдовского театра, лишенная привычных элементов сценического убранства — всех этих кулис, паддуг, софитов, задников, — произвела на меня впечатление в высшей степени странное. Еще больше удивился я, увидев на этой пустой сцене подвешенную на тросах конструкцию — как бы спускающуюся мягким полукругом сверху вниз, почти от колосников до пола сцены, узкую дорогу. Как потом выяснилось, по этой дороге Несчастливцев с Аркашкой должны будут совершить свое путешествие к имению помещицы Гурмыжской «Пеньки».

Но вот пришел наконец и сам Мастер — так принято было называть Мейерхольда в театре его имени. Сцена осветилась прожекторами, и началась репетиция.

И что меня поразило больше всего — это метод работы {331} Мейерхольда с актерами. Он был совершенно не похож на то, к чему я привык на репетициях Вахтангова.

Вахтангов, разобрав вместе с актерами данный кусок пьесы и поставив перед каждым исполнителем определенную задачу, до поры до времени всем предоставлял возможность совершенно свободно импровизировать в поисках нужных движений, интонаций и даже мизансцен; время от времени он вмешивался в актерскую игру, но только затем, чтобы своим замечанием дать определенное направление этой свободной импровизации, стимулировать собственную творческую фантазию исполнителя, указать ему правильную дорогу для его творческих поисков, причем все это отнюдь не лишало актеров творческой самостоятельности, наоборот, имело своей целью всячески возбуждать, будоражить творческую природу артиста. К методу режиссерского показа Вахтангов прибегал очень редко — только в тех случаях, когда был уверен, что его показ будет воспринят правильно, то есть творчески, а не механически.

Иначе работал Мейерхольд. В ходе репетиции он редко что-либо объяснял актерам или делал какие-нибудь замечания по погоду их игры, — нет, он главным образом *показывал*. Шаг за шагом, реплика за репликой, движение за движением он проигрывал за актера данное место роли. Актер должен был повторить. Когда актеру удавалось более или менее убедительно воспроизвести показ, Мейерхольд переходил к следующему куску. Если же, по его мнению, актер недостаточно хорошо его скопировал, он говорил: «Нет, не так!» — и, не объясняя, почему именно не так, показывал данное место еще раз. Но долго на одном месте Мейерхольд обычно не задерживался: если данное место у актера после двух показов не выходило, он шел дальше, полагая, по-видимому, что нужный результат сам собой родится в ходе дальнейших репетиций.

Но — увы! — мне впоследствии нередко приходилось быть свидетелем того, что нужный результат так и не возникал. Но сами по себе режиссерские показы Мейерхольда были удивительными по совершенству произведениями искусства. Быть их зрителем всегда доставляло мне огромнейшее наслаждение. И не удивительно, что многие не занятые в данной репетиции актеры могли по многу часов просиживать в зрительном зале, наслаждаясь мастерством этих показов.

{332} Вот уж где была полнейшая гармония между содержанием и формой, их нерасторжимое единство! В показах Мейерхольда поражало именно это соединение безукоризненной правды, органичности исполнения с его техническим совершенством. Несмотря на то, что показам Мейерхольда свойственны были гиперболизация и гротеск, ничто в них не казалось нарочитым, неестественным, внутренне неоправданным. И поистине парадоксальным казался тот факт, что Мейерхольд, отрицавший переживание на сцене, яростно полемизировавший с принципами школы Художественного театра, отвергавший систему Станиславского, сам, выходя на сцену, демонстрировал идеальные образцы актерского искусства, полностью отвечающего требованиям отвергаемой им школы. Каждый показ Мейерхольда мог служить превосходным примером реализации всех важнейших принципов системы Станиславского. Тут всегда налицо были и определенное отчетливо выраженное действие, и правда физического поведения, и все необходимые оправдания, и органика, рождаемая единством внутреннего и внешнего, и огромная творческая сосредоточенность на определенном объекте, и воздействие на партнера и мускульная свобода, и мысль, и видения, и вера в правду вымысла, и магические «если бы», и сверхзадача — словом, все, из чего состоит система.

Особенно меня поражало удивительное сходство с показами Вахтангова. Вообще между Вахтанговым и Мейерхольдом — их лицами, фигурами, манерами — было немало общего. Кроме того, у них была одна общая манера показывать: эластичная походка, характер отдельных движений, поворотов и ракурсов, точность пластического рисунка, физическая ловкость, своего рода элегантность при выполнении физических задач — все это, будучи в равной мере свойственно обоим выдающимся мастерам, иной раз создавало между ними столь разительное сходство, что мне в моменты мейерхольдовских показов прямо-таки становилось не по себе: я не мог отделаться от ощущения, что передо мной на сцене — мой покойный учитель. Нечего говорить, что это еще прочнее, еще глубже привязывало меня к Мейерхольду.

Однако, несмотря на это удивительное сходство, нетрудно было в то же время обнаружить огромную разницу в способе использования приема показа.

Механическим подражанием Вахтангов никогда не {333} удовлетворялся. Он немедленно менял задание, если актер воспроизводил не сущность показанного, а только его внешнюю голую оболочку. При этом Вахтангов всегда исходил из творческих особенностей каждого актера: он показывал не вообще, а именно для данного актера, имея в виду своеобразие внутренних и внешних качеств его сценической индивидуальности. Наконец, для Вахтангова режиссерский показ вовсе не был единственным средством воздействия на актера. Если показ не давал нужного результата, если актер «не брал» то, что ему предлагалось, Вахтангов не впадал в отчаяние: в его руках было множество других способов разбудить творческую потенцию актера.

Совсем иначе обстояло дело у Мейерхольда. Показывая актеру определенное место его роли, он как бы говорил ему: сделайте так, как я вам показал! Если актер был очень талантлив и обладал известной творческой смелостью, он проникал в *сущность* показанного, ухватывал ту мысль, то чувство, то содержание, которые владели Мейерхольдом в момент показа. Но выражал эту сущность *своими* средствами, исходя из *своего* понимания роли, *своих* актерских данных. В этом случае подражание было не механическим, а творческим, и Мейерхольд оставался доволен. Из зрительного зала на сцену летел резкий, характерный возглас: «Хоррр-шо!»

Но если актеру не удавалось воспроизвести показ творчески, если его игра оказывалась весьма посредственным продуктом внешнего подражания блестящему режиссерскому показу, у Мейерхольда опускались руки. Как добиться от актера нужного результата, не пользуясь методом показа, он не знал. В этом случае для него возможны были только два исхода: или переменить актера, или примириться с посредственной, а иной раз и прямо-таки бездарной игрой.

А ведь случалось, что у Мейерхольда и не бездарные актеры играли очень плохо. И не удивительно. Мейерхольдовские показы иногда были настолько великолепны, что даже талантливый, но скромный актер невольно терялся. Он думал: «Ну, куда ж мне так сыграть!» И вместо творческого заражения получался творческий зажим.

В связи с этим мне вспоминается один эпизод. Работая над «Лесом», Мейерхольд удивительно ярко показывал различные моменты из роли Несчастливцева — русского Дон-Кихота, как любил называть его Всеволод Эмильевич. {334} Роль эту репетировал артист, обладавший превосходными внешними данными, но средними актерскими способностями.

На одной из репетиций, сидя в зрительном зале, я буквально изнемогал от досады: исполнителю роли Несчастливцева удавалось реализовать из всего, что показано было Мейерхольдом, не больше одной десятой. Эта бледная копия имела так мало общего с гениальным оригиналом, что я испытывал чувство отчаяния. А Мейерхольд между тем не останавливал актера, не делал никаких замечаний, ничего от него не добивался.

Я наконец не выдержал и воскликнул:

— Всеволод Эмильевич, ведь это же совсем, совсем не то, что вы показывали!

— Да‑да, совершенно верно! — ответил Мейерхольд. — Не понимает!.. Не понимает!.. — И, подумав, прибавил: — Что поделаешь! У нас нет другого актера на эту роль. Но ничего! Придет время, явится актер, который сыграет как нужно. Мой замысел когда-нибудь найдет себе достойного исполнителя.

Ах, как мне хотелось тогда сказать Мейерхольду: «Всеволод Эмильевич, дайте мне на несколько дней эту сцену, и я добьюсь, что он будет играть во много раз лучше! Я постараюсь приблизить его игру к вашему замыслу».

Но не сказал. Не осмелился. А между тем я был уверен в успехе. Я знал, что при помощи приемов внутренней техники по системе Станиславского, которыми вооружил меня Вахтангов, я сумел бы добиться от данного актера существенных результатов, и великолепный мейерхольдовский замысел был бы в какой-то степени спасен.

Ну разве не странно: молодой педагог вахтанговской школы чувствовал себя в работе с актерами сильнее одного из самых выдающихся режиссеров эпохи? Но это не было ни самомнением, ни дерзостью. Просто знание законов органического творчества, открытых гением Станиславского, давало мне в руки оружие, от овладения которым в силу ложного предубеждения добровольно отказывался Мейерхольд. И если у меня не хватило смелости предложить Мейерхольду свои услуги и доказать таким образом преимущество той школы, к которой я принадлежал, то вскоре мне представился другой случай продемонстрировать силу и значение системы Станиславского. Но теперь я должен был это сделать уже не в качестве режиссера или педагога, а в качестве актера.

## **{335}** Победа

На одной из первых репетиций «Леса» Мейерхольд подозвал меня к себе и спросил:

— Какую роль вы хотели бы сыграть в этой пьесе?

Я, не задумываясь, ответил:

— Восмибратова.

И тотчас же заметил, что мой ответ несколько озадачил Мейерхольда.

— Вот как! — сказал он и, подумав добавил: — А не лучше ли вам взять Милонова?

— Нет, — ответил я, — Милонов меня совсем не увлекает. Я хотел бы попробовать Восмибратова.

— Ну что ж, попробуйте, — раздумчиво и неуверенно произнес Мейерхольд, — эту роль сейчас репетирует другой актер. Но вы ходите на репетиции, запоминайте рисунок, я вас как-нибудь вызову на сцену.

— Спасибо, Всеволод Эмильевич!

— А может быть, все-таки Милонова?

— Нет, Всеволод Эмильевич, если позволите, я буду работать над Восмибратовым.

— Ну как хотите!..

На этом разговор закончился.

Однако я очень скоро понял, какую трудную задачу взвалил на свои плечи.

Дело в том, что для сомнений у Мейерхольда имелись весьма веские причины. Перед ним находился благовоспитанный молодой человек, несколько застенчивый, небольшого роста, худенький, с весьма небогатыми голосовыми средствами и требовал себе роль Восмибратова. А Восмибратов представлялся Мейерхольду в виде здоровенного, толстого купчины. Разница, можно сказать, разительная! Особенно меня угнетали мои конечности. Впрочем, ноги — еще ничего: можно на них накрутить портянки и надеть огромные сапоги. А вот что делать с руками? Ведь у Восмибратова должны быть не руки, а лапищи. И я с ненавистью разглядывал кисти своих рук, малым размером которых до того времени очень гордился.

А тут до меня дошла еще и довольно обидная острота в мой адрес, сказанная Вл. И. Немировичем-Данченко.

Владимир Иванович, узнав, что я репетирую у Мейерхольда роль Восмибратова, сказал: «Захава — Восмибратов? Какой же он Восмибратов? Он — *Пятибратов*!»

{336} Однако делать было нечего, — взялся за гуж, не говори, что не дюж. И я начал исправно посещать репетиции и наматывать на ус все, что касалось роли Восмибратова. Все показы Мейерхольда я старался понять в духе привычной для меня школы, раскрыть внутреннюю сущность каждого движения и каждой интонации Мейерхольда, главное — перевести их на язык действия, расшифровать их подтексты.

Все это я аккуратно записывал в свою тетрадь с ролью. Потом тщательно все проверял, развивал и дополнял. Пользуясь этими записями, я по многу раз внутренне проигрывал каждый кусок роли, и мне казалось, что в моем воображении возникают актерские краски — жесты, интонации, движения, — которые, не будучи внешней копией мейерхольдовских показов, тем не менее по-своему выражают то содержание, которое вкладывал в них Мейерхольд.

Но меня мучил вопрос: удовлетворит ли такая игра Всеволода Эмильевича? Его ближайшие ученики уверяли, что Мейерхольд требует скрупулезно точного воспроизведения своих показов и не терпит ни малейшего отклонения от предложенного образца. Но странное дело: я почему-то не верил этому, мне казалось невероятным, чтобы такой большой художник, как Мейерхольд, мог отказаться от живой, убедительной, органичной для данного актера сценической краски, выражающей его же, Мейерхольда, идею, только потому, что эта краска самостоятельно найдена самим актером. Наоборот, я был убежден, что Мейерхольд с радостью будет приветствовать всякое проявление творческой инициативы со стороны актера, если эта инициатива будет иметь своей целью выявление сущности его режиссерских заданий. Мне почему-то казалось, что Мейерхольд должен *скучать* в этой атмосфере слепого повиновения. Я думал, что если он не разрушает эту атмосферу, то только потому, что не знает, как это сделать.

Как бы то ни было, но я поставил перед собой задачу: самостоятельно проработать роль, пользуясь методом, которому меня научил Вахтангов. Работал я не покладая рук. И мне казалось, что работа идет успешно. Я даже почувствовал, что у меня сама собой рождается какая-то внешняя характерность: тембр голоса, манера говорить, манера жестикулировать, манера делать свое лицо наивно-глуповатым, чтобы за внешней простоватостью скрыть хищную и хитрую сущность моего героя.

{337} Радуясь всем этим находкам, я в то же время не мог избавиться от мысли: а понравится ли все это Мейерхольду? Ведь проверить это в общении с партнерами я не мог. Работа моя целиком протекала дома, наедине с самим собой. В театре тоже я только внутренне мог проигрывать свою роль, следя критическим оком за игрой другого актера и отчаянно волнуясь при мысли, что Мейерхольд в любую минуту может вызвать меня на сцену и предложить сыграть тот или иной эпизод.

Я отлично понимал, что мой первый выход на сцену явится для меня экзаменом, в результате которого будет решен не только вопрос о моей судьбе в роли Восмибратова, но, может быть, и вообще вопрос о моей дальнейшей работе в Театре Мейерхольда.

Да и независимо от этого просто не хотелось ударить лицом в грязь, уронить себя в глазах недоверчиво смотревшего на меня коллектива. Вот почему на каждую репетицию я приходил тщательно подготовленным, собранным, внутренне мобилизованным и думал только о том, чтобы в решительный момент не струсить. А Мейерхольд меня все не вызывал и не вызывал, и я с каждой репетиции уходил разочарованным и утомленным напрасным ожиданием. Напомнить же Мейерхольду о его обещании не осмеливался. Наконец решительный момент наступил.

Шла репетиция одного из самых знаменитых эпизодов мейерхольдовской постановки «Леса», носившего многообещающее название «Пеньки дыбом». Содержание этого эпизода составляли самые невероятные трюки, при помощи которых Несчастливцев с Аркашкой пытались получить у Восмибратова незаконно присвоенные им деньги помещицы Гурмыжской. Чего они только для этого не предпринимали! Они и пугали купца, и стыдили, и угрожали. Аркашка — Игорь Ильинский, сняв с себя штаны, оказывался в лохматом театральном трико с длинным хвостом и, изображая черта, с вилами в руках, наскакивал на Восмибратова. Несчастливцев, величественно кутаясь в большой черный плащ, в огромной, широкополой испанской шляпе на голове и с бутафорскими орденами на груди, стоя ногами на кресле, бросал свои гневные реплики, в то время как Аркашка бил палкой по железному листу, изображая гром. Все эти средства должны были разбудить чувство чести и достоинства в купце Восмибратове. Им это в конце концов удавалось. Со слонами: «Бери на свою советь, бери сколько хочешь!» — {338} Восмибратов гневно швырял на пол одну за другой толстые пачки бумажных денег. «Я не препятствую, бери!» — приговаривал он, извлекая все новые пачки из недр своего обширного кафтана, из карманов широчайших шаровар, а под конец даже из-за голенищ своих огромных сапог. В результате на полу вырастала изрядная куча.

Так была поставлена эта сцена Мейерхольдом несколько дней тому назад, и я имел возможность основательно поработать над ней дома. Сегодня же была назначена повторная репетиция этого эпизода. Несмотря на все мое восхищение мейерхольдовским рисунком этой сцены, я почувствовал, что не все в этом рисунке является до конца оправданным. Особенно искусственным показалось мне то обстоятельство, что все карманы Восмибратова набиты пачками денег. В самом деле: зачем купец будет таскать с собой такой огромный капитал? Про себя я решил, что, если мне доведется репетировать эту сцену, я внесу в нее какие-то свои поправки. Какие именно — я представлял себе не очень ясно, но все же какие-то смутные предположения шевелились в моей голове.

С ними я и пришел на репетицию. Но одно обстоятельство невольно отвлекало мое внимание от существа протекавшей работы. В театре было холодно, и актеры работали в пальто. Я также сидел в зрительном зале в шубе. Однако у меня перед другими было существенное преимущество, которое еще до начала репетиции было по достоинству оценено всеми актерами: шуба на мне была совершенно новая, в тот день я надел ее в первый раз. Если же принять во внимание, какие тогда были времена, а также мой более чем скромный в то время бюджет, то нетрудно будет понять и мое тогдашнее празднично-приподнятое настроение. Нелегко определить, что меня в этот день больше волновало: моя обновка или возможность вызова на сцену. Тем более что в эту возможность я почти потерял всякую веру.

И вот как раз в тот момент, когда я меньше всего этого ожидал, прозвучала команда: «Весь эпизод сначала! Роль Восмибратова репетирует Захава!» И уже, обращаясь непосредственно ко мне, Мейерхольд спросил: «Захава, можете?» «Да, конечно, Всеволод Эмильевич!» — ответил я с готовностью, в то время как сердце у меня ушло в пятки и по спине пробежал противный холодок.

Но делать было нечего, пришлось идти на сцену. Бутафор хотел снабдить меня пачками царских кредиток, {339} но к его удивлению, я взял всего четыре пачки, а от остальных наотрез отказался.

Началась репетиция. Я с радостью почувствовал, что уже с первыми репликами страх во мне постепенно вытесняется искренним увлечением существом тех задач, которые я наметил для себя дома. Незаметно подошел кульминационный момент сцены, а вместе с ним пришло и его определенное решение. Оно пришло неожиданно для меня самого как результат творческого подъема. Это был один из тех редких моментов, которые доставляют актерам неизъяснимое наслаждение и остаются потом в их памяти на всю жизнь.

«Я не препятствую, бери!» — воскликнул я, с силой бросая на пол толстую пачку денег, и гордо посмотрел на своего обидчика: вот, мол, мы какие!

«Бери! Еще бери!» — прокричал я опять и, швырнув вторую пачку, снова сделал паузу, как бы говоря: знай наших!

Ах, вам и этого мало?!. «Еще бери!» — полетела третья пачка, за ней четвертая…

И все!.. Больше денег у меня не было. Что же делать? Недолго думая, я снял с себя свою новую шубу, двумя руками высоко поднял ее над своей головой и швырнул на пол с такой силой, что с плохо подметенной сцены высоко взвился плотный столб густой пыли: «На, бери!!!»

В зрительном зале послышался одобрительный смех. Я разошелся еще больше. Вслед за шубой полетел и мой пиджак. Потом, усевшись на пол, я снял один за другим свои воображаемые сапоги (ведь репетиция шла без костюмов), поднялся на ноги и швырнул поочередно оба воображаемых сапога к ногам своих партнеров: «На, бери!» Потом скомандовал своему сыну: «Садись!» Коваль-Самборский, игравший Петра, быстро подхватил мое намерение и, опустившись на землю, высоко задрал ноги. Я стащил и с него воображаемые сапоги и отправил их в общую кучу: «На, бери!» И когда отдавать уже стало нечего, ударил себя кулаком в грудь и, широко расставив руки, победоносно заявил: «Вот я какой человек!»

— Захава, хоррр-шо! — донеслось до меня из зрительного зала резкое, характерное мейерхольдовское восклицание.

А когда репетиция окончилась, Всеволод Эмильевич, обращаясь к актерам, сказал:

{340} — Не то удивительно, что Захава хорошо сыграл эпизод, а то удивительно, что он новую шубу не пожалел.

После этого я был назначен на роль Восмибратова в основной состав и участвовал во всех репетициях вплоть до премьеры.

## «Лес» и его значение

Премьера «Леса» состоялась 19 января 1924 года и, как известно, имела грандиозный успех. А Мейерхольдовский театр тогда в успехе очень нуждался, так как старые спектакли — «Великодушный рогоносец», «Земля дыбом», «Смерть Тарелкина» — к тому времени почти совсем перестали делать сборы и театр находился в катастрофическом материальном положении. С появлением же на его сцене «Леса» положение резко изменилось. До самого конца сезона «Лес» ставился почти ежедневно и всегда шел при переполненном зрительном зале.

Публика принимала спектакль в высшей степени активно: частые взрывы смеха, аплодисменты, вызовы режиссера среди действия, мелькающие в зрительном зале носовые платки в трогательных местах — все это говорило об огромной силе воздействия.

Особенным успехом пользовался знаменитый эпизод с гармошкой. Под таким названием приобрела широкую известность чудесная лирическая ночная сцена между Петром и Аксюшей. В этой сцене Петр, ведя печальный диалог с любимой девушкой, время от времени наигрывал на гармошке задушевную, грустную мелодию старинного вальса «Две собачки». Сочетание текста с необыкновенно удачно найденной музыкой рождало эффект необычайной силы: мало кто в зрительном зале удерживался от слез. И я не помню ни одного спектакля, когда Мейерхольду после этого эпизода не пришлось бы выйти на настойчивые вызовы взволнованной публики.

Интересно при этом вспомнить, что какой-то оборотистый деляга, пользуясь неожиданным успехом всеми забытого старинного вальса, очень быстро приспособил его к наскоро сочиненному сентиментально-пошловатому тексту и состряпал таким образом злободневную песенку под названием «Кирпичики». Эта песенка быстро приобрела широкую популярность, и тогда критики стали упрекать {341} Мейерхольда в том, что он якобы ради достижения Дешевого успеха или же с целью «приближения Островского к современности» вставил в спектакль общеизвестную злободневную песенку.

Помимо эпизода с гармошкой большой успех имела и другая сцена Петра с Аксюшей, которую влюбленные молодые люди вели, то и дело высоко взлетая в воздух на стоявших посреди сцены «гигантских шагах»; с не меньшим успехом шел и эпизод «Пеньки дыбом», а также финальные сцены спектакля.

Резкие, негодующие голоса людей, решительно не принимавших спектакль, тонули в бурной реакции зрительного зала, покоренного дерзновенной выдумкой Мейерхольда. К сожалению, голоса ненавистников этого спектакля приобрели в дальнейшем неограниченный приоритет в советском театроведении. Они объявили мейерхольдовский «Лес» наиболее типичным образчиком воинствующего формализма и ярчайшим примером варварского обращения с классическим наследием. Они замалчивали при этом огромное значение положительных сторон этого спектакля в развитии советского театрального искусства. В таком искаженном виде мейерхольдовский «Лес» многие годы фигурировал в учебных программах по истории советского театра и соответствующим образом преподносился студентам театральных вузов.

Право же, хочется воскликнуть по этому поводу: если «формалистический» спектакль вызывает восторг у сотен зрителей, рождая в их душе ненависть к деспотизму и горячее сочувствие человеческому стремлению к свободе, если он способен возбуждать неудержимый смех над тем, что заслуживает осмеяния, и исторгать слезы сочувствия подлинному человеческому горю и страданию, то да здравствует такой «формализм»!

О, я очень далек от мысли о безупречном совершенстве этого спектакля, об отсутствии в нем следов творческих заблуждений Мейерхольда, его ошибок, внутренних противоречий, всякого рода излишеств и преувеличений! Все это в нем было, и в немалом количестве! Но окончательный приговор над художественным произведением должен определяться не отсутствием в нем недостатков, а наличием достоинств, их размером, характером и значением. А достоинства этого спектакля, если рассматривать его в историческом аспекте, то есть учитывая потребности и особенности восприятия зрителей середины 20‑х годов, {342} поистине огромны. И характер этих достоинств гаков, что нельзя о них говорить, не испытывая чувства восторга перед их создателем. Что же касается их значения в развитии советского театра, то оно становится ясным по мере изучения лучших произведений советского театрального искусства, во многих из которых нетрудно найти следы положительного влияния этой постановки. Главное ее достоинство — *современность*. Мейерхольд этим спектаклем попал в самую точку, «в жилу», в сердцевину внутренних потребностей зрительного зала того времени. Он угадал самую суть этих потребностей, он ответил на невысказанные запросы, на неосознанные желания широкой зрительской массы.

И право же, нужно совсем не уважать эту зрительскую массу, чтобы при столь необычайном успехе спектакля обвинять его ни больше и ни меньше как в безыдейности! А так именно и поступили враги мейерхольдовского «Леса». Они утверждали, что в спектакле нет идейного содержания, что Мейерхольд якобы выхолостил социальное содержание пьесы, что он упростил, обеднил, превратил в жалкие схемы полнокровные образы комедии, лишил их бытовой правды и психологической многогранности, заменил все это бесчисленными трюками и эстрадными номерами и, превратив таким образом глубокую комедию великого драматурга в ярмарочно-балаганное представление, привел ее, как они выражались, «к деидеологизации».

Верно ли это? Разберемся по порядку. Да, Мейерхольд действительно пользовался в этой постановке между прочим и приемами русского народного балагана. Но что в этом плохого? Устанавливая основные принципы спектакля, он ссылался еще и на традиции испанской драмы, приводил в пример также и некоторые приемы китайского театра — словом, брал отовсюду, где находил для себя подходящий материал, с помощью которого он надеялся выразить то, что ему хотелось.

Во внешнем оформлении Мейерхольд действительно отказался от каких-либо средств сценической иллюзии. Но он сделал это в твердой уверенности, что зритель при помощи своих ассоциативных способностей сам создаст в своем воображении нужную действительность. Он был убежден, что для этого достаточно небольшого количества, как он выражался, «бросков», то есть намеков, возбудителей фантазии зрителя, — таких, например, как гигантские {343} шаги, висящая в воздухе дорога, голубятня, качели, развешанное белье, беседка и т. д.

Нельзя не согласиться, что Мейерхольд довольно непочтительно обошелся с композиционным построением комедии Островского и проявил известное режиссерское самоуправство, разделив непрерывное действие четырех актов пьесы на тридцать три небольших эпизода, перетасовав при этом часть эпизодов таким образом, что первый и второй акты как бы вошли друг в друга.

Однако сделал он это не из озорства и не из желания утвердить свое право на режиссерский каприз или произвол, а под воздействием страстного своего увлечения пушкинским призывом к реформе русской драмы в духе шекспировского театра.

Можно, конечно, сказать: ну и ставил бы пьесы Шекспира или пушкинского «Бориса Годунова»! Зачем же уродовать произведение, написанное совсем по другим законам?

Это, конечно, правильно! Но ведь Мейерхольду нужно было не просто поставить тот или иной спектакль. Он был новатором, он был экспериментатором и страстным реформатором театра, искателем новых путей, — ему нужно было наглядно показать преимущества большой шекспировской формы перед традиционной формой буржуазной драмы. Ему нужно было доказать эти преимущества, убедить в них при помощи наглядного эксперимента. Ставя «Лес» в принципах шекспировского театра, Мейерхольд как бы говорил: смотрите, как выиграла комедия Островского в результате ее переработки по законам шекспировской драматургии! Смотрите, насколько динамичное стал спектакль! Насколько он стал богаче всякого рода впечатлениями!..[[178]](#footnote-179)

К этому Мейерхольд присоединил еще особый прием, который получил название «игры с вещью». При помощи этого приема он достигал удивительных эффектов, раскрывая по-новому внутренний смысл многих сцен, кусков, реплик и даже отдельных образов. Пусть в своем увлечении этим приемом он иногда терял чувство меры и в результате перегрузил спектакль обилием всякого рода «физических действий», но, право же, это не столь уж большой грех, особенно если принять во внимание значение сделанного им открытия для дальнейшего развития {344} театрального искусства: ведь прием, найденный Мейерхольдом и столь убедительно им продемонстрированный в «Лесе», очень быстро нашел себе признание в театральной среде, и теперь нет режиссера, который бы им не пользовался, хотя очень немногие отдают себе отчет в его первоначальном происхождении.

Впрочем, о значении творчества Мейерхольда как новатора, обогатившего советский театр целым рядом новых приемов сценической выразительности, мы будем говорить позднее. Сейчас важно установить, что все находки Мейерхольда, сделанные им в процессе работы над «Лесом», все приемы и достижения, даже ошибки — словом, все, что он делал, ставя этот спектакль, было, вопреки утверждению некоторых критиков, *подчинено одной идее, одной определенной цели, или, употребляя термин Станиславского, одной общей сверхзадаче*.

В чем же эта сверхзадача заключалась?

Центром спектакля Мейерхольд сделал Аксюшу. В ней подчеркнул он такие черты, как страстность и решительность, смелость и свободолюбие. Достиг он этого при помощи приема, о котором мы упомянули выше, говоря об «игре с вещью».

Аксюша в спектакле Мейерхольда — человек труда. Ее видели то катающей белье, то развешивающей это белье во дворе усадьбы, то накрывающей на стол для приема гостей, — казалось, она ни минуты не посидит спокойно. А если и выберется свободная минутка, то она и ее заполнит энергичным, радостным движением в азартном вольном полете на гигантских шагах… Чудесная девушка! И то, что она, разговаривая с Булановым, стремительно двигалась по сцене, развешивая белье и небрежно отвечая ему через плечо, только ярче выражало ее презрение к партнеру и увеличивало симпатию к ней советского зрителя. Когда же она, водя разговор с Гурмыжской, бросала ей резкие, короткие реплики, катая в это время белье и стуча скалкой по столу, то мы понимали, что она действительно имеет право гордиться тем, что, работая с самого раннего детства, «ни разу не поклонилась, не протянула руки богатым родственникам».

Ни на одну минуту мейерхольдовскую Аксюшу не покидало сознание своего достоинства и своей внутренней свободы.

Однако некоторые критики утверждали, что это противоречит Островскому. Говорили, что у Островского Аксюша {345} вовсе не протестантка, не смелая бунтарка, как у Мейерхольда, а только маленький человек, стремящийся устроить свое небольшое личное счастье. Некоторые считали, что мейерхольдовская характеристика Аксюши как протестантки является искусственным продуктом стремления режиссера осовременить образ, что Аксюша в спектакле Мейерхольда скорее напоминает комсомолку 1924 года, чем девушку эпохи Островского, всецело зависящую от своей госпожи.

Но ведь комсомолки 1924 года не на пустом месте выросли, у них и в капиталистическую эпоху было немало предшественниц. И среди них не последнее место принадлежит героиням произведений Островского.

Катерина, Варвара, Параша, Кручинина — разве они «маленькие люди»? Они прежде всего *гордые* люди. И это прекрасно понял Мейерхольд. Именно это свое понимание он и положил в основу спектакля, сверхзадачей которого сделалось таким образом *стремление увлечь зрителя красотой и силой живущего в русском народе свободолюбия*.

Именно это вычитал Мейерхольд в комедии Островского. Именно это, казалось ему, должно сделать спектакль современным, ответить сокровенной потребности советского зрителя, человека, недавно сбросившего с себя кандалы и не успевшего еще остыть после борьбы, выразить внутреннее ликование, восторг, гордость победителя. Навстречу этим прекрасным чувствам и было направлено воздействие спектакля; именно эти чувства он разжигал в душе зрителя, поднимая их на самый высокий уровень человеческих переживаний, и этим доставлял огромную радость зрителю…

Именно за это и награждал широкий зритель своими горячими аплодисментами создателя спектакля, а вовсе не «за новое отношение к Островскому» или «более смелую трактовку классических произведений». Тогдашнему зрителю, в отличие от театральных критиков, было очень мало дела до всякого рода «трактовок» — он воспринимал спектакль наивно и непосредственно, как яркое театральное представление, созвучное его тогдашнему настроению.

Он хохотал смехом победителя над сатирическими масками своих побежденных классовых врагов и горячо сочувствовал тому страстному протесту, который то и дело прорывался в поведении мейерхольдовской Аксюши и {346} уже совсем открыто звучал в Дерзких выходках Геннадия Несчастливцева и Аркашки.

Итак, самое тяжкое обвинение — обвинение в безыдейности — самым решительным образом приходится отвергнуть.

К сожалению, упреки в некотором упрощении образов, в их «плакатности», в превращении живых людей реалистической комедии в театральные маски следует признать до известной степени справедливыми. Несправедливым мне кажется лишь обвинение в сознательном стремлении к такому упрощению. Я думаю, что Мейерхольд вовсе к этому не стремился. Ему просто не удалось этого избежать. Это скорей беда его, чем вина.

Впрочем, зрителю, как известно, нет никакого дела до того, почему получилось так, а не иначе. Раз получилось не так, как нужно, несет ответственность режиссер. Он отвечает решительно за все, из чего складывается спектакль, — уж такая у него должность! Но человек, который видел не только результат, но и самый процесс работы Мейерхольда над «Лесом», не может не испытывать досады, слушая эти упреки. Ведь в режиссерских показах Мейерхольда никакого упрощения не было! Они были безупречны как со стороны внешней выразительности, так и со стороны психологической правды. В актерском воспроизведении они, действительно, нередко теряли либо то, либо другое: или психологическую правду, или театральную выразительность. А подчас и то и другое вместе. Качество актерской игры — это ахиллесова пята мейерхольдовского «Леса». Если оставить в стороне блестящую игру Игоря Ильинского в роли Аркашки, то придется признать, что игра актеров в этом спектакле редко поднималась выше уровня посредственности, а ниже этого уровня опускалась довольно часто.

В чем здесь причина? Некоторые критики обвиняли Мейерхольда в злом умысле, считая порочными самые его замыслы. Но нет, замыслы у Мейерхольда большей частью были великолепными. Беда заключалась в том, что они далеко не всегда находили нужное воплощение в актерской игре. Потому ли это происходило, что Мейерхольд, как утверждал Вахтангов, совсем не знал актера, или потому, что его мало увлекал тяжелый и неблагодарный труд режиссера-педагога, стремящегося разбудить в актере процесс самостоятельного органического творчества, — судить не берусь. Знаю только одно: если {347} бы актеры хоть наполовину выполняли творческие задания Мейерхольда, мейерхольдовский «Лес» был бы настоящим чудом. Впрочем, это относится также и ко многим другим его спектаклям. Неоднократно отмечалось, что в «Лесе» Мейерхольд стремился к сатирическому заострению отрицательных образов. Он провозгласил требование: актер должен быть адвокатом или прокурором по отношению к тому, кого он играет. Но разве это плохо? Разве это не перекликается с принципом Чернышевского, который, как известно, требовал, чтобы художник произносил приговор над изображаемой действительностью?

Да, Мейерхольд стремился в своей постановке содрать маску красивости с усадебно-помещичьего быта. Жесткой мочалкой безжалостной сатиры он тщательно смывал с физиономий различных дармоедов румяна внешнего благообразия, чтобы обнаружить их подлинную звериную — классовую природу. Плохо ли это?

Правда, иногда это сатирическое заострение образов, вошедшее теперь в повседневную практику советского театра, в спектаклях самого Мейерхольда выражалось в вульгарном актерском переигрывании, в грубом нажиме, который в свою очередь был следствием механического воспроизведения мейерхольдовских показов. Это давало основание говорить о формализме в творчестве самого Мейерхольда, обвинять его в пренебрежении принципами реалистического искусства.

Однако Мейерхольд вовсе не отвергал реализм в актерском творчестве, наоборот, он искренне к нему стремился. Но путь, которым он шел в работе с актером, был ненадежным и не всегда приводил его к желаемой цели. А между тем кратчайший, наиболее эффективный путь к достижению подлинно реалистического актерского искусства был в то время уже проложен гениальными открытиями Станиславского. Нужно было только воспользоваться ими. Однако сделать это было для Мейерхольда задачей далеко не простой. Хотя он относился к Станиславскому с огромным уважением, я бы сказал, с какой-то восторженной почтительностью, и проявлял при этом живейший интерес к его системе, удовлетворение этой естественной его любознательности встречало на своем пути довольно серьезные препятствия. Книги Станиславского в то время не были еще опубликованы. Непосредственного творческого общения между Мейерхольдом и Станиславским не существовало. Приходилось довольствоваться {348} отрывочными сведениями, питаться информацией малокомпетентной и не всегда добросовестной. Нужно учесть, что Мейерхольда окружали люди, преимущественно отрицательно относившиеся к системе, стоявшие на враждебных Станиславскому позициях «школы представления». Полемизируя со Станиславским, они нередко искажали систему, приписывая Станиславскому взгляды, которых он никогда не исповедовал. В то же время они превозносили биомеханику Мейерхольда как самый передовой, архиреволюционный метод театрального искусства и, противопоставляя ее системе Станиславского, своими неумеренными восторгами и крикливой рекламой затрудняли серьезное обсуждение вопроса и выявление того подлинно ценного, что в биомеханике несомненно имеется.

Теперь этот вопрос может быть рассмотрен со всей объективностью, и я позволю себе высказать на этот счет некоторые соображения.

Итак, что же такое биомеханика?

## Биомеханика

Вскоре после моего поступления в Театр Мейерхольда мне довелось однажды присутствовать на занятиях студентов ГВЫРМа — так назывались Государственные высшие режиссерские мастерские, где под руководством Мейерхольда готовились кадры молодых режиссеров.

Урок, на котором я присутствовал, протекал в форме самостоятельных семинарских занятий студентов. Один из них прочитал реферат на тему об основных принципах биомеханики. После этого состоялась небольшая дискуссия. Сам Мейерхольд сидел в сторонке, внимательно слушал, но участия в диспуте не принимал.

Из прослушанного реферата я впервые узнал, что в основу биомеханики было положено учение известного американского психолога Джемса.

Основная мысль этого учения выражалась в формуле: «Я побежал и испугался». Смысл этой формулы расшифровывался так: я не потому побежал, что испугался, а потому испугался, что побежал. Это означало, что рефлекс, вопреки общепринятому мнению, предшествует чувству, а вовсе не является его следствием. Отсюда делался вывод, что актер прежде всего должен разрабатывать {349} свои движения, тренировать свой нервно-двигательный аппарат, а не добиваться от себя «переживаний», как этого требовала, по мнению Мейерхольда, система Станиславского.

Я выступил в прениях и в своем выступлении просил докладчика объяснить, почему же, когда показывает что-нибудь Всеволод Эмильевич, я не только вижу, что он «побежал», но и верю, что он действительно «испугался», а вот когда его показ воспроизводит на сцене автор реферата, то я хотя и вижу, что он «побежал», но совершенно не верю, что он «испугался». Почему же формула Джемса оказывается верной для Мейерхольда и неверной для его ученика? Не означает ли это, что она вообще неверна или по крайней мере не совсем точно выражает существующую в природе закономерность?

И не потому ли — продолжал я допытываться — всякое движение, показанное Всеволодом Эмильевичем, выглядит всегда оправданным и убедительным, что в его сознании, в его психике всякий раз, прежде чем он осуществит то или иное движение, непременно происходит хотя и очень короткий, но чрезвычайно интенсивный внутренний процесс, который тут же завершается вспышкой в его сознании определенного творческого решения, а это решение в свою очередь вызывает определенный творческий позыв, предчувствие, радостное предвкушение удачно найденной сценической краски (движения, жеста, интонации), в результате чего все это вместе взятое и выявляется вдруг в блистательном режиссерском показе? Я спрашивал: не в этом ли коротком внутреннем процессе весь секрет успеха?

Если это так, то понятно, почему ученик Мейерхольда не достигает того результата, который так радует нас в показах его учителя: ошибка его в том, что он опускает, игнорирует этот предварительный внутренний процесс, он пытается автоматически вслед за полученным заданием осуществить показанное Мейерхольдом движение. В его сознании в этот момент нет решительно ничего, кроме желания возможно точнее скопировать внешнюю форму режиссерского показа и чувства страха, что это ему не удастся.

Я доказывал, что все дело именно в этом предварительном внутреннем процессе. Я говорил: раскройте тайну этого процесса, изучите его, поймите его законы, научитесь этими законами пользоваться, их применять, и вы в {350} меру своего таланта овладеете тем искусством, которым так великолепно владеет ваш учитель! Разница будет только в том, что он все это делает бессознательно, не отдавая себе отчета в процессах, происходящих в его психике в момент творчества, вы же будете добиваться нужного результата ценой сознательных усилий, направленных на то, чтобы, пользуясь знанием естественных законов творчества, разбудить в себе творческий процесс. Именно этому и учит система Станиславского.

Говоря таким образом, я поглядывал на Мейерхольда и видел, что он слушает меня с интересом и, как мне казалось, не без сочувствия.

Я не помню точно, чем закончился этот интересный урок. Помню только, что сам Мейерхольд так и не принял участия в дискуссии, которая осталась незавершенной. А на последующих занятиях в ГВЫРМе я уже не присутствовал.

Но что я с большим удовлетворением Для себя отметил, познакомившись с теорией биомеханики, это то, что Мейерхольд вовсе не был против живых чувств на сцене, как это казалось мне раньше. Теперь я думал: хорошо, пусть будет «побежал и испугался», а не «испугался и побежал», но ведь так или иначе все же *испугался*! Значит, требование чувства, переживания остается. Спор, следовательно, идет не о том, нужно ли переживать на сцене, а только о последовательности этапов, о том, что раньше: чувство или движение. Но Мейерхольд и не подозревал, до какой степени близко он подходил тогда к Станиславскому, запрещая своим ученикам думать о переживаниях, добиваться от себя чувств. Он, вероятно, очень удивился бы, узнав, что это запрещение является одним из основных принципов школы Станиславского.

А между тем Станиславский уже в то время не уставал без конца повторять своим ученикам: не надо ничего переживать, не думайте о чувствах, не играйте их, а действуйте, не ожидая чувств, — действуйте и верьте: чувство придет само!

Действие — вот основной принцип, основное требование, лейтмотив всей системы. Кто этого не понял, не понял и систему.

В последние годы жизни и творчества Станиславского этот принцип стал звучать так: прежде всего действуйте физически, действуйте своим телом. «Жизнь человеческого тела» — путь к «жизни человеческого духа».

{351} Казалось бы, полное сближение с Мейерхольдом! Невольно даже возникает вопрос: создавая свой знаменитый метод «простых физических действий», не испытывал ли Станиславский на себе некоторого влияния Мейерхольда?

Недаром один из выдающихся учеников Мейерхольда — Игорь Ильинский — увидел «известный стык между мейерхольдовской биомеханикой и методом физических действий Станиславского»[[179]](#footnote-180).

Я думаю, что на самом деле «стыка» нет! Имеется только некоторое сближение позиций — сближение, но не «стык», не слияние; сходство, но не тождество.

В чем же разница? На первый взгляд она кажется ничтожной, едва заметной! Но если вдуматься, она вырастет до весьма солидных размеров. Окажется, что эта разница совпадает с той, какая существует между понятиями «движение» и «действие».

Мейерхольд считал, что движение влечет за собой чувство («побежал и испугался»), а Станиславский говорил иначе: физическое действие является возбудителем чувства. С точки зрения Станиславского формулу Джемса следовало бы изменить и вместо «я побежал и испугался» говорить: «я убегал и испугался».

Разница между позициями Мейерхольда и Станиславского сводится, таким образом, к разнице в содержании глаголов «бежать» и «убегать». Бежать — это физическое *движение*, а убегать — физическое *действие*. Произнося глагол «бежать», мы не мыслим при этом ни определенной цели, ни определенной причины, ни тех или иных обстоятельств. С этим глаголом связано наше представление об определенной системе мускульных движений, и только. Ведь бежать можно ради самых разнообразных целей: и чтобы скрыться, и чтобы догнать, и чтобы спасти кого-то, и чтобы предупредить, и чтобы потренироваться, и чтобы не опоздать, и т. п. Когда же мы произносим глагол «убегать», мы имеем в виду целенаправленный акт человеческого поведения, и в нашем воображении невольно возникает представление о какой-то опасности, которая служит причиной этого действия.

Прикажите актеру *бежать* на сцене, и он сможет выполнить это приказание, ни о чем больше не спрашивая. Но прикажите ему *убегать*, и он непременно спросит — {352} куда, от кого и по какой причине. Или же он сам, прежде чем выполнить приказание режиссера, должен будет ответить самому себе на все эти вопросы, то есть, другими словами, оправдать заданное ему действие, ибо убедительно выполнить любое действие, предварительно не оправдав его, совершенно невозможно. А для того чтобы оправдать действие, нужно привести в деятельное состояние свою мысль, фантазию, воображение, оценить «предлагаемые обстоятельства», поместить самого себя в центр этих обстоятельств и поверить в правду вымысла. Если все это сделать, можно не сомневаться — нужное чувство придет.

Очевидно, вся эта внутренняя работа и составляла содержание того короткого, но интенсивного внутреннего процесса, который совершался в сознании Мейерхольда, перед тем как он что-либо показывал. Поэтому его *движение превращалось в действие*, между тем как у его ученика оно так и оставалось только движением: механический акт не становился целенаправленным, волевым, творческим, ученик «бежал», но не «убегал» и поэтому совсем не «пугался».

Движение само по себе — акт механический, и сводится он к сокращению определенных групп мышц. И совсем другое дело — физическое *действие*. Оно непременно имеет и психическую сторону, ибо в процесс его выполнения сами собой втягиваются, вовлекаются и воля, и мысль, и фантазия, и вымыслы воображения, а в конце концов — и чувство. Вот почему Станиславский говорил: физическое действие — капкан для чувства. Теперь, мне кажется, разница между позицией Мейерхольда и позицией Станиславского в вопросе об актерском творчестве и его методе становится более ясной: метод Мейерхольда механистичен, он отрывает физическую сторону человеческой жизни от психической, от процессов, происходящих в сознании человека; система же Станиславского исходит из признания неразрывного единства физического и психического, опирается на принцип органической целостности человеческой личности.

Разница, как мы видим, весьма существенная.

Однако если рассматривать биомеханику Мейерхольда не как творческий метод, а только как систему тренировочных упражнений в области сценического движения, то нельзя не признать, что в таком качестве она способна приносить существенную пользу. На это справедливо {353} указывает в своих мемуарах Игорь Ильинский. Он приводит следующие примеры упражнений, введенных Мейерхольдом в программу учебных занятий по биомеханике.

«Актер должен определенным приемом взвалить себе на плечо тело лежащего партнера и унести его. Должен свалить это тело на пол. Бросать несуществующий диск и стрелять из лука. Дать (определенным приемом) пощечину и принять ее. Вспрыгнуть на грудь партнеру и принять этот прыжок. Прыгнуть на плечо к партнеру, который должен бежать с сидящим на его плече.

Были упражнения и более простые. Взять за руку партнера и отвести его в сторону, оттолкнуть партнера, схватить за горло и пр. и пр.»[[180]](#footnote-181).

Говоря о воспитательном значении этих упражнений, И. В. Ильинский совершенно справедливо отмечает: «Все эти упражнения… приучали актеров и учеников к полному пластическому расчету, к глазомеру, к целесообразным и координированным по отношению к партнеру движениям и ряду приемов, которые при различных варьированиях помогли актеру в будущих постановках более свободно и выразительно двигаться в сценическом пространстве». «Разве не ясно, — спрашивает Игорь Ильинский, — скажем, что человеку, который знает и изучил множество танцевальных па, гораздо легче импровизировать и танцевать под музыку, бесконечно варьируя и видоизменяя эти па, чем человеку, вообще не умеющему танцевать?»

При этом Ильинский подчеркивает: «Мейерхольд ставил в основу биомеханики *целесообразность* и *естественность* движений. Он хотел, чтобы биомеханика была свободна от навязчивого стиля и манер. Только *естественность и целесообразность*!» И в этом Игорь Ильинский безусловно прав. Биомеханика Мейерхольда была в равной степени враждебна и балетной пластике драматических актеров старшего поколения на амплуа героев плаща и шпаги, и манерной стилизации движений у артистов Камерного театра, и засоренной бытовым мусором вялой пластике актеров ложно понятого мхатовского направления. Создавая свою биомеханику, Мейерхольд как бы преодолевал также и свое собственное эстетическое, стилизаторское прошлое. Биомеханика несомненно содействовала {354} созданию современной сценической пластики на основе реалистических требований мужественной простоты, лаконичности, четкости, ловкости и целесообразности. В сущности говоря, именно мейерхольдовская биомеханика, как определенная система упражнений, и легла в основу современного воспитания советских актеров в области сценического движения во всех наших театральных учебных заведениях, включая и Школу-студию МХАТ.

Таким образом, биомеханика, как метод актерского тренажа в области сценического движения, вошла в число тех ценностей мейерхольдовского наследия, которые вросли в повседневную творческую практику советского театра и участвуют теперь в создании его будущего. Правда, об источнике этих ценностей теперь уже мало кто помнит. Но тем больше оснований громко об этом заявить.

## Эксперименты

Вслед за «Лесом» я оказался свидетелем и участником еще двух мейерхольдовских постановок: «Д. Е.» и «Учитель Бубус».

«Д. Е.» — это, в сущности говоря, не пьеса. Это, скорее, политическое обозрение, своего рода ревю или агитационный скетч, составленный из почти ничем не связанных между собой коротких эпизодов по мотивам двух романов: «Трест Д. Е.» И. Эренбурга и «Туннель» Б. Келлермана.

Премьера спектакля состоялась 15 июня 1924 года. Критика единодушно отмечала удивительный факт: несмотря на отсутствие полноценного драматургического материала, Мейерхольду удалось объединить множество коротких разрозненных эпизодов в единое художественное целое и создать интересное, яркое, волнующее театральное зрелище.

Идейный замысел спектакля построен был на противопоставлении гнилой, разлагающейся «цивилизации» Запада полной здоровья, спокойной уверенности и бодрости молодой культуре Советской республики…

Сенсационным в этом спектакле явилось его внешнее оформление. Движущиеся стены — этого еще в театре никогда не было! Впрочем, мало сказать — движущиеся, — иногда это были стремительно мчащиеся, бешено несущиеся по сцене огромные деревянные щиты.

{355} Их было штук восемь. Внешним своим видом они напоминали стены товарных вагонов: они были сделаны из такого же мелкого теса и окрашены были в точно такой же темно-красный цвет. Двигались они на роликах. Катили их бежавшие сзади невидимые публике рабочие или актеры. Стенки эти как бы сами собой съезжались, разъезжались, соединяясь в самые разнообразные комбинации, создавая мгновенно то или иное место действия: улицу, кафе, парламент, спортивное поле — словом, все, что требовалось по ходу спектакля. Но функция этих движущихся стен не ограничивалась только тем, чтобы быстро менять места действия, — она заключалась еще и в том, чтобы, сочетаясь с подвижным светом, сообщать всему спектаклю стремительность, ритм, темп, динамику. Даже грохот, с которым катились по сцене эти стенки, определенным образом воздействовал на зрителя. Критики отмечали, что театр в данном случае бросал вызов кинематографу и, соревнуясь с ним, едва ли не оказывался победителем.

Особенно эффектно была поставлена сцена погони. Человек, убегавший от своих преследователей, бежал с первого плана сцены в глубину. В это время с обеих сторон, слева и справа, навстречу друг другу стремительно мчались две стенки. Убегавший должен был проскользнуть между ними в тот момент, когда они сходились настолько, что между ними оставалась только узкая щель. После этого стенки, перекрывая одна другую, скрывали на одно мгновение беглеца от зрителя, а когда через секунду между щитами снова образовывалось пространство, беглеца уже не было, он исчезал неизвестно куда, — получалось, что стенки в своем стремительном движении как бы слизывали его со сцены, и пораженный зритель громко выражал свой восторг. Эффект был необычайный. А между тем трюк этот в техническом отношении был необыкновенно прост: убегавший, проскользнув между щитами и будучи на мгновение скрыт ими от зрителя, делал резкий поворот в сторону и, спрятавшись за одним из щитов, убегал вместе с ним за кулису, — вот и все!

Образы в этом спектакле строились в двух планах: принадлежавшие к буржуазному миру трактовались в плане острого социального гротеска, — это были театральные маски; советские же персонажи — люди социалистического мира — игрались просто и естественно, в плане строгого жизненного правдоподобия. Невольно вспоминался {356} вахтанговский прием характеристики «двух миров». Так как действующих лиц было очень много, актерам приходилось играть по нескольку ролей, причем некоторым актерам, как, например, артисту Э. Гарину, приходилось почти моментально превращаться из одного образа в другой, и при этом несколько раз подряд. Для этого он должен был на мгновение скрываться за стенкой и через секунду появляться вновь в совершенно другом гриме, другом костюме и с другой характерностью. Эту мгновенную трансформацию Гарин осуществлял с большим мастерством.

Впрочем, того эффекта, на который был рассчитан этот прием, все же не получилось. Как это ни странно, причина была в том, что некоторые артисты в этом спектакле очень хорошо играли все свои роли, и поэтому факта трансформации зритель просто-напросто не замечал: ему казалось, что каждая роль исполняется другим актером, и только уже потом, в антракте, просматривая программу, он искренне удивлялся, но актеры этой реакции воспринять уже не могли.

Мне в этом спектакле поручены были две роли: председателя французского парламента и английского лорда. Роль председателя мне очень понравилась, а от второй роли, когда спектакль уже пошел, я всячески старался избавиться, что в конце концов мне и удалось.

Дело заключалось в том, что по ходу фантастического сюжета спектакля Англия переживала социальную катастрофу, в результате которой в стране наступил страшный голод. И я в качестве одичавшего от голода английского лорда должен был в огромном котле, стоявшем посреди сцены, варить суп из мяса другого лорда. При этом я должен был помешивать этот суп большим половником и время от времени пробовать его, выражая при этом явное удовольствие.

Однако я, несмотря на все мои старания, решительно никакого удовольствия не испытывал. Наоборот, когда я подносил ложку ко рту с этим страшным варевом, меня начинало слегка поташнивать. Мне казалось при этом, что и зрители испытывают такое же чувство физиологического отвращения, что, по моему убеждению, находилось в редком противоречии с задачами искусства и с законами эстетического восприятия.

Вот почему я обратился к Мейерхольду с настоятельной просьбой освободить меня от этой роли. Объяснять {357} ему истинную причину моей просьбы я не стал, а сослался на то, что эта роль мне не удалась. Просьба моя была уважена, и я от необходимости питаться на глазах публики человеческим мясом был освобожден.

Роль же председателя французского парламента, наоборот, несмотря на свои малые размеры (всего один небольшой эпизод), доставила мне немало радостей.

Играя эту роль, я должен был руководить заседанием парламента. Для этой цели режиссер вооружил меня двумя звонками: маленьким колокольчиком и большим колоколом. Когда шумели депутаты, сидящие на правых скамьях, я обязан был приветливо им улыбаться и звонить в маленький колокольчик; когда же шум возникал среди левых депутатов, я должен был, грозно на них взирая, пользоваться большим колоколом. Если не считать нескольких реплик, то в этом, в сущности говоря, в заключалась вся моя роль.

Когда работа подходила к концу, я испытывал чувство неудовлетворенности. Все как будто было на месте, — я прочно усвоил два указанных мне противоположных отношения: к левым — одно, к правым — другое, нашел два‑три характерных жеста, манеру держаться, соответствующую осанку, уже даже некоторый юмор стал просачиваться, и постановщик как будто был доволен, а все-таки сам я продолжал оставаться неудовлетворенным: чего-то существенного не хватало.

Подошла предгенеральная репетиция в гримах и костюмах. Я сидел в своей уборной и гримировался. Наклеил парик, усы, бородку и стал в раздумье перед зеркалом строить всевозможные гримасы. Гримасничая, я случайно выдвинул нижнюю челюсть вперед таким образом, что нижние зубы оказались впереди верхних. Мне показалось, что в зеркале отразилось нечто занятное. Я попробовал, держа челюсти в таком положении, произносить отдельные реплики и вдруг почувствовал, что некоторый пафос, свойственный французским ораторам, которого я от себя сознательно добивался, теперь сделался почему-то более органичным, естественным и моя речь без всякого с моей стороны нажима приобрела, приподнято-патетический характер. Мне это понравилось. Продолжая смотреть в зеркало, я попробовал ласково улыбнуться, как делал это на сцене, глядя на правых депутатов. Улыбка сделалась значительно выразительнее, ярче, чем прежде. То, что получилось, я подчеркнул несколькими {358} штрихами гримировальной кисти. Потом нахмурился и посмотрел в зеркало тем грозным взглядом, которым привык смотреть на левые скамьи. Ура! В глазах появилась такая свирепость, какой я в себе никогда не подозревал. Я оставил зеркало в покое и стал репетировать отдельные реплики, сопровождая их жестами и принимая соответствующие позы. И вдруг ощутил необычайную легкость. Все, что до сих пор было наработано, само собой стало сливаться в одно целое: мысли, чувства, интонации, жесты, движения, манеры, мимика… Я вдруг почувствовал, что становлюсь другим человеком. Это был момент рождения «зерна» образа, творческое перевоплощение. Радость моя была безграничной. Я снова вернулся к зеркалу и стал импровизировать. Я произносил монологи, которых в моей роли совсем не было, и чувствовал, что теперь в этом образе могу жить сколько угодно в любых обстоятельствах…

Так я репетировал наедине с самим собой до тех пор, пока звонок не пригласил меня на сцену.

Никакого волнения перед выходом я не испытывал. Наоборот, я сгорал от нетерпения: мне хотелось возможно скорее проверить найденное на публике.

Успех был полный. В зрительном зале то и дело вспыхивал смех. Я чувствовал, что до зрителя доходит каждый мой взгляд, малейшее движение глаз или бровей. Я испытывал необычайное наслаждение… Так я узнал, что даже маленькая роль может сделаться для артиста источником больших творческих радостей и открытий.

Однажды я отважился на довольно серьезный эксперимент. Когда я окончательно укрепился в роли и почувствовал свою власть над зрительным залом, мне стали мешать эти разные по размерам председательские звонки. Я понял, что они призваны играть *за* меня или *вместо* меня. Ведь их назначение — выражать различное отношение председателя парламента к различным политическим группировкам. Но зачем же тогда нужна моя игра? Это в конце концов даже унизительно! Нет, я не хочу, чтобы за меня играли вещи! Я актер и сумею сам *актерскими средствами* выразить все, что нужно. Тем более что эти звонки мешают зрителю поверить в достоверность происходящего на сцене. Ведь зритель прекрасно знает, что ни в одном парламенте мира председатель не пользуется двумя разными по размерам звонками. И таких огромных звонков, какой мне дан, чтобы останавливать {359} левых депутатов, тоже в парламентах не бывает. Эти два звонка — аллегория. Но аллегория слишком примитивная. Для нее не нужен живой актер. Для нее вполне достаточно было бы куклы. Но я не кукла и не хочу ею быть! Я живой человек! Я актер! Я способен выразить сатирическую мысль полнее, богаче по краскам, ярче и убедительнее, чем это сделала бы самая лучшая марионетка, вооруженная хотя бы десятью звонками.

Наконец я не выдержал и решил произвести опыт. На одном из спектаклей, когда Мейерхольда не было в театре, я сунул большой звонок под кафедру, за которой торжественно восседал, и начал орудовать одним маленьким звоночком.

И что же?

Эксперимент вполне себя оправдал. Публика принимала мою игру не только не хуже, чем когда я действовал двумя звонками, но даже значительно лучше. Все последующие спектакли я играл по-своему. Дежурившие на спектаклях ассистенты Мейерхольда угрожали мне гневом Мастера, но я стоял на своем. Наконец однажды Мейерхольд оказался во время этой сцены в зрительном зале. Я ждал грозы. Но грозы не последовало. Мейерхольд промолчал. Я боялся, что он после этого изменит ко мне свое отношение. Но и этого не случилось: он по-прежнему был со мной ласков я доброжелателен.

Нужно сказать, что вообще в течение всего периода моей работы в театре Мейерхольда и даже потом, когда я снова и окончательно вернулся в Вахтанговскую студию, — я со стороны Всеволода Эмильевича всегда встречал самое лучшее, самое чуткое к себе отношение.

Некоторые хорошо знавшие Мейерхольда ближайшие его ученики предупреждали меня: Мейерхольд очень переменчив, и чем большее благоволение он оказывает кому-нибудь, тем с большей жестокостью потом отталкивает от себя прежнего фаворита. Смотрите, как бы и с вами не произошло того же! Сейчас он очень расположен к вам, но поверьте, это ненадолго!

Так готовили меня доброжелатели к возможным неожиданностям. Однако этих неожиданностей не последовало. И по сей день я бережно храню в своем сердце чувство благодарности к Мейерхольду за то, что он так чудесно, так по-отечески нежно пригрел меня в тяжелые дни моего горького творческого сиротства и помог мне прочно стать на ноги.

{360} Третьим спектаклем, в котором мне пришлось играть у Мейерхольда, был «Учитель Бубус» А. Файко. В этой пьесе мне была поручена одна из ведущих ролей — роль крупного европейского негоцианта ван Кампердаффа. Политический смысл пьесы Алексея Файко сводился к сатирическому разоблачению идейных позиций прекраснодушной, но дряблой и трусливой мелкобуржуазной интеллигенции с ее абстрактным гуманизмом, неопределенностью политических позиций, соглашательством и склонностью к внешне эффектной, но по существу совершенно пустой морально-политической декламации. Носителем всех этих качеств являлся в пьесе сам учитель Бубус.

Непритязательная, но веселая пьеса Файко была написана в жанре легкой комедии или, как утверждали некоторые критики, политического фарса. Мейерхольд же стремился создать спектакль большого идейно-политического масштаба и старался расширить тематику пьесы при помощи театральных средств.

Условное «вещественное оформление» спектакля было необычайно эффектным. Сцена была обрамлена своеобразным полукруглым занавесом, составленным из подвешенных вплотную друг к другу бамбуковых шестов. Действующие лица могли выйти из-за кулис в любом месте, раздвинув эти шесты, которые, постукивая друг о друга, создавали своеобразный звуковой эффект. В центре сцены бил настоящий фонтан.

Над всем этим бамбуковым оформлением возвышалась большая раковина, где помещался рояль и сидел пианист, в распоряжении которого находилась партитура, составленная из произведений Шопена и Листа. Музыка в этом спектакле звучала непрерывно, сопровождая действие наподобие того, как это делалось когда-то в немом кинематографе; словесный материал пьесы, таким образом, становился своего рода речитативом, а движения актеров строго подчинялись определенному музыкальному ритму.

В основу актерского исполнения был положен особый прием, который Мейерхольд назвал «предыгрой». Заключался он в том, что актер должен был при помощи мимической игры подготовлять зрителя к восприятию того или иного сценического положения.

Нового в этом приеме, в сущности говоря, ничего не было. Актеры пользовались им испокон веков. Да и сам Мейерхольд, объясняя этот прием, ссылался обычно на {361} знаменитую мимическую паузу А. П. Ленского в роли Бенедикта («Много шума из ничего» Шекспира). Станиславский же моменты подобной «предыгры» называл «гастрольными паузами» и тоже придавал им большое значение.

Новым в данном случае было возведение этого приема в ранг особого принципа, которому должна была подчиниться актерская игра на протяжении всего спектакля. Но это привело к злоупотреблению приемом. Было утрачено чувство меры, и спектакль оказался перегруженным мимическими паузами. И хотя каждая из этих пауз в отдельности была очень интересна и выразительна, результат в целом оказался отрицательным. Спектакль шел в чрезмерно замедленном темпе. Обилие мимических пауз сообщало актерской игре какую-то ложную многозначительность. То и другое никак не вязалось с жанром пьесы, и легкая комедия Файко трещала под тяжестью театральных приемов: великолепное внешнее оформление из индийских бамбуков, музыка Шопена и Листа, актерская «предыгра» — все это усложняло и отяжеляло пьесу, превращенную Мейерхольдом в предлог для режиссерских изысканий.

Был, мне кажется, в этом спектакле и еще один существенный недостаток. Во всяком случае, я тогда его остро чувствовал.

Речь идет о таких моментах, когда театр, сатирически изображая различные проявления морального разложения в буржуазном обществе, начинает вдруг смаковать их с плохо скрытым удовольствием и невольно увлекает на этот скользкий путь также и своих зрителей. В этом случае вместо сатиры получается нечто прямо ей противоположное.

Так, мне запомнился, например, в «Д. Е.» тщательнейшим образом разработанный танец, для которого эпитет «эротический» был бы слишком скромным. Что же касается «Бубуса», то мне особенно запомнились репетиции любовных сцен между героиней пьесы Стефкой (ее играла З. Н. Райх) и великосветским хлыщом и авантюристом бароном Фейервари (в исполнении В. Н. Яхонтова). Эти сцены Мейерхольд отделывало особенным увлечением и необыкновенной тщательностью. Казалось, что он прямо-таки купается во всех этих тонкостях изысканнейшего дендизма и изощреннейшей эротики.

Сидя на репетициях «Бубуса», нельзя было не восхищаться {362} умением Мейерхольда выжимать все, что только можно выжать, из таких аксессуаров салонного спектакля, как цилиндр, трость, веер, перчатки, цветок… Пластикой, связанной с элементами светской парадной одежды — такими, как фрак, смокинг, плащ, — Мейерхольд владел в совершенстве. Само по себе это неплохо. Плохо было то, что все это в какие-то моменты превращалось вдруг в самоцель, становилось предметом любования. Мейерхольд поворачивался теперь ко мне какой-то другой, незнакомой мне раньше стороной. Это был уже не тот Мейерхольд, который еще при жизни Вахтангова зашел однажды в Третью студию, одетый в помятую синюю прозодежду актеров своего театра, с небрежно сдвинутой на затылок простой рабочей кепкой на курчавой голове. Теперь я невольно вспомнил изысканнейший ультрадекадентский портрет Мейерхольда работы художника Б. Григорьева, где Мейерхольд изображен во фраке, цилиндре и белых перчатках в какой-то странно изломанной позе. Вспомнил я также Мейерхольда в роли великосветского Мефистофеля лорда Генри в дореволюционном кинофильме по роману Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». И мне казалось теперь, что на репетициях «Бубуса» Мейерхольд не без удовольствия погружался в тот мир, от которого хотел оторваться, который презирал и стремился развенчать. Что делать? Таково одно из многих противоречий в творчестве этого удивительного художника!

Печально то, что эти противоречия вместе с положительными достижениями его таланта тоже вошли в практику советского театра. Подражая Мейерхольду, различные режиссеры один за другим стали услаждать советского зрителя соблазнами «разлагающейся культуры» буржуазного мира.

И нельзя при этом не отметить, что рецидивы такого рода искусства в последнее время снова стали возникать на сценах различных театров нашей страны. Мы имеем возможность наблюдать, как иногда социально значительная тема и дорогая для советского зрителя идея эксплуатируются для демонстрации всевозможных атрибутов «красивой жизни» буржуазного Запада: костюмов, сшитых по последнему слову европейской моды, полуодетых или почти совсем раздетых молодых актрис, остроумных и обаятельных хулиганов и всякого рода развлекательных сцен в плане кабацкой лирики. Иногда эти сцены {363} ставятся «на российский манер» с гитарным надрывом цыганских песен, иногда — на декадентский лад с завываниями джазовой «музыки» и порнографическими изломами вычурных танцев в стиле самой изысканной импортной эротики, а проще сказать — полупохабщины.

Все это делается, конечно, под прикрытием благородной задачи разоблачения морально разлагающегося буржуазного общества (в отдельных исторических пьесах — белогвардейщины, купечества и т. п.). Однако идейно-воспитательный эффект оснащенных такого рода «разоблачениями» спектаклей, естественно, оказывается часто противоположным тому, на какой рассчитывали его создатели.

«Учитель Бубус» — неудачная постановка Мейерхольда. И все же работа над этим спектаклем принесла его участникам существенную пользу. Это была экспериментальная сценическая лаборатория. Помнится, один из критиков правильно заметил, что едва ли в эту лабораторию следовало пускать постороннюю публику, да еще за плату: ведь эксперимент в целом все-таки не удался! Однако в процессе его осуществления отдельные, частного порядка удачи несомненно имели место, и актеры, работая над этим спектаклем, могли многому научиться, многое понять в технологии своего искусства, многое в себе развить путем тренировки.

Все это я испытал на самом себе. Работая над своей ролью под музыку, я укреплял и развивал в себе чувство ритма, приобретал способность добиваться точного пластического рисунка, четкости движений; стремясь овладеть приемом «предыгры» и концентрируя для этого свое внимание на мимической стороне актерской техники, я глубже познавал законы этой техники и учился быть выразительным без слов.

Критика оценила мою работу над ролью ван Кампердаффа положительно. Но для меня главное было не в этом. Главное для меня заключалась в одобрении самого Мейерхольда, который сказал однажды: «Захава — биомеханический актер».

В его устах это была наивысшая похвала.

Я возразил:

— Позвольте, Всеволод Эмильевич, но ведь я совсем не учился биомеханике!

— Это не важно! — ответил Мейерхольд — Вас научил Вахтангов. Каким путем, это все равно. Важно, что мы добиваемся одного и того же.

{364} Я торжествовал: мне удалось понравиться Мейерхольду, ни в чем не изменяя Вахтангову. Иначе говоря: ни в чем не изменяя *методу Станиславского в вахтанговской его интерпретации*. Этого именно я и добивался.

В заключение рассказа о моей двухлетней работе у Мейерхольда — небольшой эпизод.

Действие пьесы Файко происходит в Голландии. Впрочем, Голландия здесь дана в высшей степени условно, — важно только, что это какая-то капиталистическая страна.

В ходе одной из репетиций Мейерхольд показал мне какую-то «реакцию». Я не понял, — движение показалось мне неоправданным, и я запротестовал:

— Всеволод Эмильевич, я не понимаю, почему…

— Ничего, ничего, голубчик, — перебил меня Мейерхольд, — не волнуйтесь, в Голландии всегда так!..

При этом он хитро и весело мне подмигнул…

## Несбывшаяся мечта

Работая в Театре имени Мейерхольда, я не переставал активно жить интересами Третьей студии. То, что я получил от Мейерхольда, казалось мне настолько ценным и важным, что во мне все больше и больше росло желание добиться такой же возможности творческого общения с Мейерхольдом и для всего коллектива вахтанговцев.

За полтора года до своей смерти (10 ноября 1920 года) Вахтангов, приглашая Мейерхольда посетить Третью студию, писал ему: «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…»

Желание Евгения Богратионовича, чтобы Мейерхольд что-нибудь осуществил в Третьей студии, я хранил в своей памяти как завещание. И теперь я решил во что бы то ни стало выполнить его и привести Мейерхольда в Третью студию.

И мне это в конце концов удалось. Хотя и не очень часто, но все же время от времени Мейерхольд стал заглядывать в уютный зеленый особняк на Арбате, где обосновалась Третья студия. Чувствовалось, что он делал это с явным удовольствием. Когда он приходил, ему {365} подсовывали какую-нибудь трудную сцену из готовящегося спектакля и просили помочь молодой режиссуре с ней справиться. Старшее поколение вахтанговцев хорошо помнит эти мейерхольдовские репетиции. Некоторые сцены в таких спектаклях Третьей студии, как «Марион де Лорм» или «Лев Гурыч Синичкин», носили на себе отчетливые следы благотворного воздействия опытной руки выдающегося мастера сцены.

Каждый приход Мейерхольда в Третью студию был для ее коллектива большим праздником. А коллектив к тому времени стал уже понемногу забывать вахтанговские традиции, когда на каждую репетицию неизменно являлась вся труппа, а не только исполнители данной сцены. И вот теперь снова, как при Вахтангове, в небольшом зрительном зале собирались студийцы в полном своем составе, и снова возникала та чудесная атмосфера общего увлечения, в которой так легко расцветают и раскрываются таланты. Опять, как при Вахтангове, незаметно протекали часы взволнованных репетиций, которые, как тогда, нередко затягивались далеко за полночь.

Отношение Мейерхольда к Третьей студии было поистине трогательным. Казалось, что Мейерхольд носит в себе как бы чувство нравственной обязанности, своего рода творческого и морального долга по отношению к Вахтангову и его ученикам.

А студия Вахтангова после смерти своего руководителя переживала период в высшей степени тяжелый. После неудачной постановки в 1924 году гоголевской «Женитьбы» возникал даже вопрос о ликвидации Третьей студии, и Мейерхольд активно помогал вахтанговцам отстоять свое право на самостоятельное существование.

Интересно при этом отметить, что в Вахтанговской студии Мейерхольд работал несколько иначе, чем в своем собственном театре. Здесь он чувствовал себя как бы заместителем Вахтангова и старался поэтому работать не по-мейерхольдовски, а по-вахтанговски. И это ему удавалось. Он почти не выходил на сцену. Очень мало показывал. Сидя за режиссерским столиком в зрительном зале, он оттуда подбрасывал исполнителям свои замечания и советы, как кочегар подбрасывает горючее в топку, и от этих его замечаний и советов пламя актерского творчества разгоралось на сцене все ярче и ярче.

В своем театре Мейерхольд не мог бы так работать, — его актеры к такому методу не были приучены. И мне {366} со стороны отчетливо было видно, что возможность работать таким способом доставляла Мейерхольду немалое удовольствие. Ему нравилось, что каждое его указание, каждая его мысль легко находили отклик и дальнейшее развитие у жадных и восприимчивых актеров, привыкших к самостоятельному творчеству.

Я сидел на мейерхольдовских репетициях в Третьей студии с таким самочувствием, какое бывает у хозяйки, когда гостям нравится приготовленное ею кушанье. Я то и дело посматривал на взволнованные лица товарищей по студии и как бы говорил им: «Ну что? Каково! Нравится? Ну то-то!» Однако сам я еще не был удовлетворен полностью. Мне мало было эпизодических и довольно случайных приходов Мейерхольда в Третью студию. Я хотел, чтобы эти приходы сделались регулярными и систематическими. Я хотел, чтобы Мейерхольд целиком поставил с вахтанговцами какой-нибудь большой спектакль.

Впрочем, и это казалось мне недостаточным. Я знал, что еще в 1920 году между Мейерхольдом и Станиславским при участии Евгения Богратионовича состоялся разговор о возможности их творческого сотрудничества на базе Третьей студии. И вот я решил: пришло время реализовать эту мысль. Она сделалась моей страстной мечтой. В ее осуществлении я видел как бы символическое выражение вахтанговской идеи о будущем русского и советского театра, развитие которого, по мысли Вахтангова, неизбежно должно привести к объединению, к синтезу того прекрасного, что добыто усилиями этих двух выдающихся деятелей театра и что символически звучит в их именах. Иначе говоря — к синтезу глубокой правды жизни и настоящей, подлинной театральности!

В применении к актерскому искусству это означало единство и взаимопроникновение «*чувства правды*» и «*чувства формы*» — «истину страстей», подлинность сценических переживаний, выраженных непременно в яркой, технически совершенной, предельно *выразительной* театральной форме. Это означало единство внутренней и внешней техники, способность сообщать каждому от чувства правды найденному переживанию сценическую выразительность, подчиненную *стилю* данного спектакля.

Это учение Вахтангова глубоко запало в сознание каждого его ученика, и поэтому мне нетрудно было увлечь своей мечтой коллектив Вахтанговской студии. Руководство студии через меня обратилось с соответствующим {367} предложением к Мейерхольду, и он тотчас же согласился. Станиславский находился в это время за границей, и ему от имени студии было послано письмо. Привожу текст этого письма с незначительными сокращениями:

«Глубокоуважаемый и дорогой Константин Сергеевич!

С большим волнением и тревогой решаемся мы писать Вам. Наша судьба и судьба нашей студии в Ваших руках. От Вас, дорогой Константин Сергеевич, зависит, останется ли вахтанговское детище бесплодным или оно будет использовано для важных и высоких целей, стоящих перед современным русским искусством.

Мы только фундамент. На этом фундаменте можно строить, и построенное на нем не разрушится. Евгений Богратионович слишком рано ушел от нас, и у нас еще не выросли, не окрепли те силы, с помощью которых мы могли бы строить самостоятельно. Но фундамент может быть использован. Те блестящие артистические силы, которыми по праву гордится Художественный театр, не вечны. Они уйдут, и что же тогда останется? Первая студия выросла и окрепла, но она уже превратилась в театр с вполне сложившимися актерами и традициями. Она живет накопленным багажом умений, знаний и приемов, а искусство нуждается в дальнейшем движении. Громадные достижения в области развития форм театрального искусства принадлежат В. Э. Мейерхольду, но он строит свое великолепное здание на песке, и оно разрушится прежде, чем будет закончена постройка. Он не знает, как под эту постройку подвести фундамент: он не знает актера, не знает приемов внутренней техники К. С. Станиславского.

Десять лет своей короткой жизни потратил Евгений Богратионович Вахтангов на то, чтобы построить фундамент, пользуясь Вашим учением о театре и актере, и вот‑вот уже начал нащупывать пути, методы и приемы для того, чтоб связать этот фундамент с исканиями и устремлениями современного театра, но ранняя смерть лишила нас нашего учителя, и дело его осталось незавершенным. Оно требует своего завершения, оно настойчиво хочет жить. Люди, его осуществляющие, готовы идти на все жертвы, чтоб не дать ему погибнуть. Они умели жертвовать в прошлом, они сумеют это делать и в будущем.

Мы одновременно обращаемся к Вам и к В. Э. Мейерхольду. {368} Мы одновременно обращаемся к двум величайшим художникам театра. Мы хотим соединения их в совместной работе. Мы верим в историческую необходимость такого соединения. Миссию Третьей студии мы видим в том, чтобы быть местом этой исключительной по своему значению встречи. Достойное употребление мы сделаем из дела нашего учителя, если окажемся достойными послужить делу этого сотрудничества.

Мы не хотим быть “театриком”, мы не хотим модничать, мы не хотим ненастоящее выдавать за настоящее. Евгений Богратионович никогда ничего не делал в угоду моде, он искал новое и удовлетворялся только тогда, когда находил новое на основе вечного. Он не шел на компромиссы. Основы вечного он узнал от Вас. Поэтому мы хотим быть с Вами.

Мы зовем Мейерхольда потому, что видим в нем мастера новых форм театра. Искать новые формы завещал нам наш учитель.

Дорогой Константин Сергеевич, согласитесь на то, о чем мы Вас просим! Верьте нам, мы сумеем окружить Вас любовью. Мы сумеем создать атмосферу для Вашей работы. Мы откажемся от всего личного, чтобы служить нашей идее. Мы принесем Вам свою молодость, свое увлечение, все то, чему учил нас Евгений Богратионович. Владимир Иванович (Немирович-Данченко. — *Б. З*.) говорит, что Третья студия имеет свою вахтанговскую “театральную культуру”, что игра наших актеров даже в спектаклях, сделанных нами самостоятельно после смерти Евгения Богратионовича, имеет “какой-то особенный аромат”. Если это верно (мы сами себе не судьи), — все это мы отдаем Вам. Приходите к нам! Всеволод Эмильевич дал свое согласие и ждет Вашего ответа. С трепетом нетерпения и надежды ждем его и мы. Знайте, Константин Сергеевич, что Ваше “согласен” заставит биться бесконечной радостью пятьдесят молодых сердец. Нам нужно Ваше согласие теперь же, чтобы к Вашему приезду все сорганизовать и приготовить. Оно важно также и Всеволоду Эмильевичу, чтобы он мог учесть свою работу у нас при составлении планов будущего года».

В августе 1924 года группа вахтанговцев посетила Станиславского и имела с ним продолжительную беседу о возможности его совместной работы с Мейерхольдом в Третьей студии.

{369} Спустя несколько дней после этого посещения я отправился на отдых в деревню и оттуда написал Мейерхольду подробный отчет об этом свидании. Письмо это сохранилось. Привожу его с некоторыми сокращениями:

«Дорогой Всеволод Эмильевич!

Три дня тому назад я уехал из Москвы на две недели. Перед отъездом был с товарищами у Константина Сергеевича. Принял он нас очень любезно. Письмо наше получил. После обычных приветствий тотчас же спросил Ваш телефон и очень огорчился, узнав, что Вас нет в Москве.

Наши переговоры с Константином Сергеевичем пока ни к каким положительным результатам не привели. Однако мы надежды отнюдь не теряем.

Настроение у Константина Сергеевича, по-видимому, мрачное, подавленное. Он не знает, что нужно делать, а потому считает за лучшее пока что следовать указке Вл[адимира] Ив[анови]ча. “Художественный театр гибнет: его нужно спасать, — говорит Конст[антин] Серг[еевич]. — Я с Владимиром Ивановичем очень сильно расхожусь по целому ряду вопросов, но для спасения Худ[ожественного] театра нужно, чтоб мы с ним были вместе, и поэтому, если я даже буду с Вл[адимиром] Ив[ановичем] по данному вопросу диаметрально противоположного мнения, я все-таки скажу, что нужно поступить так, как указывает Владимир Иванович. […]”.

Несомненно, что перспектива работы вместе с Вами увлекает Константина Сергеевича чрезвычайно. Когда он говорит об этом, он весь оживляется. Его вообще увлекает мысль о работе бессрочной, о возможности пробовать, искать, делать эксперименты. Он стосковался по хорошей работе, по желающим учиться актерам, по внимательным ученикам. Интерес к Вам у него очень большой. Говорит о Вас с большим уважением и как бы даже с некоторой гордостью (“ведь он все-таки мой ученик”).

“Но для того чтобы мне работать у Вас с Мейерхольдом, — говорит Конст[антин] Серг[еевич], — мне нужно уйти в это дело с головой, отдать ему последние свои силы, свои нервы, свою энергию”. По-настоящему, утверждает Конст[антин] Серг[еевич], он должен Третью студию сделать основным, главным местом своей работы. Может ли он это сделать? Ведь он должен, он обязан нести на своих плечах и Худ[ожественный] театр, и Студию Худ[ожественного] театра (теперь единственную), и свою {370} собственную (оперную) студию. Может ли он все это бросить, может ли он бросить людей и дело, с которыми его связывают 25 лет жизни и работы? А на все это только-только хватит времени. Как тут быть? “Если я к Вам буду лишь изредка наведываться, чтоб прочитать одну-другую лекцию, — это будет надувательством, я ничего не сделаю и ничему Вас не научу, — говорит Конст[антин] Серг[еевич]. — Вот если бы Вы, молодежь (то есть Третья студия), взялись бы помогать делу воссоздания Худ[ожественного] театра, а не стремились бы во что бы то ни стало сохранить свое маленькое студийное дело (все равно ничего не выйдет), да привели бы сюда, то есть в Худож[ественный] театр, Мейерхольда, вот тогда бы…”.

Я пытался доказать Константину Сергеевичу утопичность, нежизненность такого предложения, старался объяснить Константину Сергеевичу, почему мы, Третья студия, не идем в Художественный театр. […]

“Ну, что же делать? Не верите — насильно тянуть не будем. Делайте сами как знаете”, — так сокрушался Константин Сергеевич…

“Вы без нас погибнете, мы без вас погибнем”, — вот, мрачный итог, которым заключил Константин Сергеевич нашу беседу.

Когда я стал развивать перед ним ту мысль, что территория Третьей студии является единственной, где может быть по-настоящему осуществлено сотрудничество Мейерхольда и Станиславского, он как бы вскользь бросил фразу: “Территория слишком мала”. Из этой фразы, а также по некоторым другим намекам можно заключить, что Константин Сергеевич имеет в виду говорить с Вами об осуществлении проектируемого сотрудничества не на территории Третьей студии, а на более обширной территории самого МХТ, а в связи с этим, весьма возможно, будет пытаться примирить Вас с Вл[адимиром] Ив[анови]чем, ибо он, по-видимому, рассматривает Ваши отношения с Вл[адимиром] Ив[анови]чем лишь как результат личных между Вами недоразумений и не усматривает всей глубины расхождения по существу.

Поэтому было бы чрезвычайно желательно, если бы Вы, дорогой Всеволод Эмильевич, теперь же написали бы Константину Сергеевичу с тем, чтобы несколько поднять в глазах Константина Сергеевича Третью студию в качестве территории Вашего сотрудничества, ибо, как нам {371} кажется, Вы не совсем разделяете мнение Константина Сергеевича о недостаточных размерах этой территории и вряд ли предпочтете для этой цели более обширную территорию МХТ.

Дело в том, что, несмотря на как будто печальные результаты наших переговоров с Конст[антином] Серг[еевичем], мы отнюдь не считаем дело безнадежным. У нас есть еще время до начала сезона, которое мы постараемся использовать ради поставленной задачи. Константин Сергеевич все же дал согласие бывать у нас в порядке нашего гостеприимства. Когда Вы приедете, мы сорганизуем Вашу встречу с Конст[антином] Серг[еевичем] у нас в студии, на что он также очень охотно согласился… Если же Вы найдете возможным написать Константину Сергеевичу теперь же, это тоже несомненно будет иметь большое значение.

Пока же ясно только то, что все окончательно выяснится только осенью, и если окажется, что завоевать Конст[антина] Серг[еевича] для нашего дела невозможно, нам останется лишь с грустью примириться с этим и положиться на свои собственные силы, на багаж, полученный нами от Евгения Богратионовича, и на Вашу, дорогой Всеволод Эмильевич, неоценимую для нас дружбу и помощь»[[181]](#footnote-182).

Осенью выяснилось окончательно, что моей мечте о соединении Станиславского и Мейерхольда на общей работе в Третьей студии не суждено осуществиться.

Между тем над головой Третьей студии собирались черные тучи. Неудачная постановка гоголевской «Женитьбы» и возникшие слухи о внутренних неладах и трениях в коллективе давали основание сомневаться в целесообразности ее самостоятельного существования. Наконец разразилась гроза, — перед студией была поставлена дилемма: или слияние с Художественным театром, или полная ликвидация. Но ультиматум этот оказался благотворным для студии: он содействовал внутреннему объединению коллектива, решительно заявившего, что он не хочет сливаться, что он верит в свой особый, «вахтанговский» путь, в свое особое творческое призвание. Эта вера дала сплотившемуся коллективу силы для энергичной борьбы за право на самостоятельное существование. {372} Тогдашний нарком народного просвещения — А. В. Луначарский и в этом случае проявил свойственные ему прозорливость и чуткость. В отчаянной мольбе молодого коллектива звучала такая воля к жизни, которую он не мог не оценить. В результате Третья студия, отделившись от Художественного театра, сохранила свое право на существование в качестве самостоятельного театрального организма как Государственная академическая студия имени Евг. Вахтангова.

О том, как это произошло, я надеюсь подробно рассказать в другой своей работе. Сказанного же здесь, я думаю, достаточно, чтобы объяснить, почему вахтанговцы вынуждены были поставить крест на своем намерении объединить на своей территории двух выдающихся режиссеров. Пришлось ограничиться осуществлением программы минимум, то есть привлечением на постановку одного Мейерхольда в надежде, что те начала в театральном искусстве, которые связаны с именем Станиславского, будет в какой-то мере представлять весь коллектив вахтанговцев. Руководству Вахтанговской студии стало известно, что Мейерхольд давно мечтает о постановке пушкинского «Бориса Годунова». Студия этим воспользовалась и быстро добилась положительных результатов: Мейерхольд согласился ставить «Бориса», а мне было предложено помогать ему в качестве ассистента. Радости моей не было границ.

## «Борис Годунов» в Третьей студии

Еще до встречи с актерами Мейерхольд несколько раз беседовал со мной о плане постановки.

Первую беседу он сразу же начал с вопроса об оформлении спектакля. И тут же на клочке бумаги набросал схему той конструкции, которая, по его мысли, должна лечь в основу декоративного оформления. Мейерхольд предполагал, что эта конструкция будет состоять из двух длинных, довольно узких станков, или, как он их называл, «тротуаров», расположенных один за другим параллельно рампе. Первый станок должен был находиться на расстоянии одной трети глубины сцены, а второй, значительно более высокий, на расстоянии двух третей глубины.

{373} Пространство между полом сцены и первым тротуаром, а также между самими тротуарами должны были заполнить особым образом обработанные наклонные плоскости, призванные играть чисто декоративную роль. Предполагалось, что действие будет происходить только на тротуарах, которые в отдельных сценах могут связываться друг с другом лесенками, лежащими на соединяющей тротуары наклонной плоскости, и таким образом действующие лица смогут переходить с одного тротуара на другой.

Далее: предполагалось, что в щели между тротуарами и наклонными плоскостями будут снизу подаваться архитектурно-декоративные детали для отдельных сцен, такие, как стенка, забор, арка, дверь, окно и т. п. Имелось в виду также, что в этих щелях будут иногда появляться и люди, причем предполагалось, что зритель будет их видеть иногда только до пояса, а иной раз — даже одни только головы. При помощи такого приема Мейерхольд рассчитывал разрешить массовые сцены с очень ограниченным количеством участников.

Впоследствии он говорил художнику спектакля С. П. Исакову, что действующие лица в этом оформлении приобретут такую же четкость и выразительность, как человеческие фигуры на офортах Жака Калло.

Художник С. П. Исаков, разрабатывая впоследствии макет, значительно развил предложенную Мейерхольдом конструкцию, предложив добавить спереди еще одну наклонную плоскость, которая, перекрывая просцениум и рампу, доходила бы почти до колен сидящих в первом ряду зрителей. Такое дополнение увеличило бы зрительно глубину очень скромной по своим размерам тогдашней сцены Вахтанговской студии и сообщило бы всей конструкции больший размах, большую величавость. Было решено, что в щели между этой добавочной наклонной плоскостью и следующей, которая к ней непосредственно примыкает, смогут появляться хоругви церковного шествия, дики и шлемы движущегося войска и т. п.

Поверхность наклонных плоскостей, соединяющих тротуары, С. П. Исаков предложил обработать под старинный пергамент, и Мейерхольд с этим согласился.

Предполагалось, что действие пьесы будет протекать совершенно непрерывно, так как перемены декораций будут очень несложными и их можно будет осуществлять при открытом занавесе на глазах публики.

{374} Мейерхольд утверждал, что режиссерские неудачи, неизменно сопровождавшие до сих пор постановки «Бориса Годунова», объясняются главным образом громоздкостью сложного натуралистического оформления, всегда неимоверно отяжелявшего спектакль и замедлявшего его темп, в то время как все построение пушкинской трагедии, ее стиль и характер требуют необычайной легкости и стремительности.

Основная тенденция Мейерхольда при работе над внешней стороной спектакля очень ярко проявилась в следующем эпизоде.

Ему очень нравилась зачеркнутая в пушкинской рукописи великолепная сцена Григория с Злым чернецом, и он решил включить эту сцену в спектакль. Она, как известно, написана в совершенно другом стихотворном размере, чем вся трагедия. Ее стихотворный ритм напоминает веселый, праздничный перезвон церковных колоколов. Отсюда возникла мысль местом действия этой сцены сделать не ограду монастыря, как указано у Пушкина, а монастырскую звонницу, так как предполагалось, что в начале этой картины Григорий будет звонить в колокола.

Художник спектакля Сергей Петрович Исаков незадолго до своей смерти рассказал мне историю работы по оформлению этой сцены. Сначала он подробно и тщательно разработал в макете проект декорации в виде верхушки звонницы с висящими в ней колоколами. Но Мейерхольд отверг этот проект, считая его чересчур громоздким, и предложил ограничиться спускающимися с колосников веревками, имея в виду создать впечатление, это эти веревки где-то очень высоко, за пределами сцены прикреплены к языкам невидимых зрителю колоколов. К нижним концам некоторых веревок Мейерхольд предложил привязать деревянные клавиши, как это делалось иногда на колокольнях, чтобы звонарь мог работать не только руками, но и ногами. «Все остальное сделает свет», — говорил Мейерхольд, имея в виду сконцентрировать освещение на пляшущей фигуре Григория, вытанцовывающего свои искусные колокольные рулады.

Было ясно, что такое решение этой сцены, будучи в декоративном отношении предельно простым (всего-навсего одни веревки!), было бы гораздо выразительнее, темпераментнее, масштабнее, чем построенная на сцене звонница, которая по своим размерам неизбежно оказалась {375} бы сооружением в той или иной степени условно-театральный, игрушечным.

У меня сохранились очень краткие, конспективные записи моих предварительных бесед с Мейерхольдом. Они отчетливо свидетельствуют о том, что вопросу о ритме спектакля Мейерхольд придавал первостепенное значение. Он говорил, что ритм в этом спектакле должен быть «быстростремительным», и настойчиво рекомендовал мне тщательно изучить, как он выражался, «общий склад» пьесы, или ее «музыкальную конструкцию». Он говорил: «Запретите себе наблюдать статику, наблюдайте только динамику!» И объяснял: «Овладеть материалом Пушкина можно, только ища в темпах».

Говоря о процессе создания режиссерской экспликации, Мейерхольд рекомендовал: «прежде чем пускать в ход свою фантазию, прежде чем начать что-нибудь сочинять, сначала нужно обуздать свою фантазию, ибо самое опасное, если она начнет капризничать». Он говорил:

— Нужно создать самоограничение, создать план. Для этого некоторое время следует заниматься нащупыванием путей, прежде чем получишь право сказать: теперь мне дозволено начать стройку.

На вопрос, когда же режиссер может наконец приступить к практической работе, Мейерхольд отвечал: когда будет ясна мысль! И мимоходом замечал: вздор, когда говорят — ему легко, потому что он талантлив! Приемы создаются в результате учебы, навыков, тренировки. А то, что руководит в момент организации работы (Мейерхольд намеренно избегал слова «творчество»), это мысль. И восклицал: — Нет талантливого и неталантливого, есть умное и глупое! «Прометей» Скрябина есть результат находящейся в постоянном движении мысли!

— Отдельные части, — говорил Мейерхольд, — произведут впечатление только тогда, когда они спаяны между собой. Что является цементом? Опять-таки мысль. Когда обнаруживается наличие «задней мысли», это хорошо.

Когда я это слушал, я думал: не о «подтексте» ли Станиславского здесь идет речь? Или, может быть, о «втором плане» Вл. И. Немировича-Данченко? Слово же «мысль» я чаще всего слышал из уст Вахтангова, который при этом ссылался на того же Вл. И. Немировича-Данченко.

— Неправильно начинать с частей, — говорил Мейерхольд, — нужно сначала охватить *общее*. Можете все ремарки зачеркнуть, но конструкцию пьесы знать обязаны.

{376} Мейерхольд неустанно повторял:

— Мысль, программа, идея, тенденция…

В моем блокноте записан еще и такой его афоризм: «Постановка — это задание в области мысли, которое я осуществляю всеми способами, свойственными театру».

Итак, ритм и мысль — вот что на первой план выдвигал Мейерхольд. Это мне нравилось. Я не видел здесь никакого противоречия с тем, чему я учился у Вахтангова. Но это была теория. Практика, однако, не вполне с ней совпадала. Я спрашивал Мейерхольда: какая же мысль будет положена в основу постановки «Бориса»? Но отчетливого ответа не получал. Я только чувствовал, что в пушкинской трагедии ему в высшей степени импонировал образ Самозванца. Он не только восхищался им как великолепным созданием пушкинского гения, но и в социально-историческом плане рассматривал его как лицо положительное. Несмотря на авантюризм Самозванца, он казался тогда Мейерхольду носителем исторически прогрессивной миссии.

Желая найти научное подкрепление своей позиции, Мейерхольд просил меня проконсультироваться по этому поводу с весьма авторитетным в то время советским историком, академиком М. Н. Покровским. Я посетил М. Н. Покровского, но он не смог вооружить меня никакими научно-историческими материалами, которые подтверждали бы правильность концепции Мейерхольда.

Тем не менее нужно было начинать работу. Я с нетерпением ожидал первой встречи с исполнителями. Основные роли распределены были следующим образом: Борис Годунов — Б. В. Щукин, Самозванец — В. И. Москвин, Пимен — А. Д. Попов, Шуйский — И. М. Толчанов, Мисаил — В. Г. Кольцов, Варлаам — О. Н. Басов. Роль Марины Мнишек репетировали А. А. Орочко, Ц. Л. Мансурова и В. Г. Вагрина.

Первая репетиция ярко живет в моей памяти.

За длинным столом чинно расселись исполнители. Сзади них устроились незанятые в пьесе актеры. Во главе стола — Мейерхольд.

Началась читка по ролям. Боже мой, какой это был невероятный зажим! Со страху ли перед Мейерхольдом, от благоговения ли по отношению к Пушкину, от робости ли перед стихотворным текстом или же по всем этим причинам сразу, но читать актеры начали так тихо, так невнятно, так неразборчиво, что никто ничего не понимал, — {377} на одном конце стола совершенно не было слышно то, что читалось на другом.

Некоторое время Мейерхольд терпел. Потом стал вставлять замечания, касающиеся отдельных моментов трагедии, преимущественно критического характера в адрес Пушкина: он отмечал места, которые считал у автора не особенно удачными. Меня это сначала несколько шокировало, ибо я относился ко всему, что написал Пушкин, как к неприкосновенной святыне, но скоро понял, что это был со стороны Мейерхольда педагогический прием. Он хотел снять это религиозное благоговение, которое превращало читку пьесы в какое-то полумистическое радение. Когда же это не помогло, он остановил читку и уже прямо заявил, что так продолжаться не может, что при таком настроении исполнителей работать над пьесой нельзя, что коленопреклоненная позиция по отношению к тексту и автору является крайне неблагоприятной для актерского творчества, и потребовал, чтобы читали смело, громко и внятно. Этот энергичный призыв имел известные положительные последствия, но добиться полного освобождения на этот раз все-таки не удалось. Однако мысль о необходимости свежего, непосредственного, вполне свободного критического подхода к любому авторскому тексту глубоко запала в мое сознание.

Беседуя с актерами об образах, Мейерхольд выдвинул принцип, который он назвал «парадоксальным подходом». Состоял он в том, что делались всякого рода предположения, касающиеся образов и отдельных сцен, резко противоположные общепринятым взглядам или тому, что само собой напрашивается в первый момент. В этом Мейерхольд видел средство преодоления рутины. Он говорил актерам: «Не надо при этом бояться конфликта, который первоначально возникнет между вами и текстом». А я в это время думал: «Нет ли переклички между “парадоксальным подходом” Мейерхольда и принципом Станиславского: “Хочешь сыграть доброго, ищи, где он злой!”»

Мейерхольд резко критиковал обычный способ изображения на сцене персонажей русских исторических пьес. Он говорил, что все эти цари и бояре, как правило, выглядят на сцене не живыми людьми, а куклами, — кажется, что шубы и кафтаны приросли к их телу и уже нет никакой возможности их раздеть или вообразить голыми. «Нужно подсмотреть Бориса в щелочку, когда он в бане!» — восклицал Мейерхольд.

{378} После первой читки по ролям Мейерхольд поручил мне подготовительную работу над отдельными сценами в их последовательности, а сам сразу же занялся сценой у фонтана. Сделанные мною пометки в режиссерском экземпляре дают некоторое представление о трактовке Мейерхольдом этой сцены. Исполнителю роли Самозванца он говорил:

— Чтоб не было человека, специальность которого любовные сцены.

— Хотя он и осуществляет любовную сцену, но он человек.

— Никаких любовных речей!

— Категорически воспрещается тремоло.

— Через красоты стиха, не смакуя их.

Декорация этой картины должна была представлять собой сооружение, состоящее из куска каменной ограды с вделанными в нее резервуаром и львиной мордой. Предполагалось, что из львиной пасти будет струиться вода. «Вот и фонтан», — говорил Мейерхольд. Марину Мнишек он вооружил веером, а потом заменил его стеком.

Самозванец выходил слегка вразвалку, всем своим видом подчеркивая свою полную независимость, и держал в руке горсть слив.

— Ведь дело происходит в саду. Мог же он мимоходом сорвать несколько слив, — оправдывал Мейерхольд свою выдумку. Выйдя на сцену, Самозванец осматривался и в это время попеременно то бросал себе в рот новую сливу, то энергично выплевывал косточку. Это занятие он не прекращал и на первых фразах своего монолога. Получалось примерно так:

«Вот и фонтан» *(плюнул, косточку)*; «она сюда придет» *(бросил в рот сливу)*.

«Я, кажется, рожден не боязливым» *(плюнул)*;

«Перед собой вблизи видал я смерть» *(бросил в рот сливу)*… И так далее.

— Он же хулиган! — говорил Мейерхольд; и действительно, перед нами возникал образ бравирующего своей лихостью и удальством парня, которому, что называется, «море по колено».

Но что это только бравада, а не настоящее мужество, выяснялось немедленно. Со словами: «Что значит сей неодолимый трепет?» — Самозванец вглядывался в темноту: «Иль это дрожь желаний напряженных? Нет — это страх», — и он неожиданно вскакивал на забор и, уже сидя {379} на заборе, продолжал: «День целый ожидал я тайного свидания с Мариной…» и т. д.

А перед самым выходом Марины он по указанию Мейерхольда делал паузу, которая заполнялась действием, обозначенным в экземпляре ремаркой: «*Медленный поворот, зачарован стуком ее каблучков*». Когда же из-за кулис раздавался ее шепот: «Царевич!» — Самозванец, сказав реплику: «Она!.. Вся кровь во мне остановилась», по команде Мейерхольда: «Гоп!» — перемахивал через забор, и, когда Марина наконец появлялась, на сцене никого не было. Беспомощно оглядываясь вокруг себя, Марина спрашивала: «Димитрий! Вы?» — и тогда над забором возникала голова Самозванца со словами: «Волшебный, сладкий голос!» В ходе дальнейшей сцены Самозванец сначала усаживался на заборе, потом, постепенно смелея, перебрасывал ноги и наконец спрыгивал вниз.

«Часы бегут, и дорого мне время», — говорила Марина, и весь последующий ее монолог должен был идти под знаком такой режиссерской ремарки: «*Темп. Установка на согласные*».

А против монолога Самозванца, который начинается словами: «Нет! полно: я не хочу делиться с мертвецом любовницей, ему принадлежащей» — написано: «*На эротическом ковре — деловой разговор*». После слов: «А хочешь ли ты знать, кто я таков?» — следует ремарка: «*Осмотрелся*». А перед словами: «Изволь, скажу» — «*Встрепенулся*». Характер же поведения Самозванца на протяжении всей последующей части монолога, когда он признается Марине в своем обмане («я бедный черноризец» и т. д.), определяется ремаркой: «*Шепотом*». После же слов: «И поляков безмозглых обманул» — рукой самого Мейерхольда вписано: «*Ха‑ха‑ха*!» И после следующей фразы: «Довольна ль ты признанием моим?» — еще раз: «*Ха‑ха‑ха*!» А следующая реплика Марины: «О стыд! о горе мне!» — подкрепляется ремаркой: «*Головой в статую*».

Гневный монолог Марины: «Чем хвалится, безумец!» — должен был сопровождаться попытками Самозванца остановить ее или заставить говорить тише. С этой целью Мейерхольд время от времени вписывает для Самозванца: «*Тее! Тее*!» А для Марины помечает: «*Игра со стеком*».

Для последующего монолога Самозванца, в котором он клянется Марине никому не выдать своих «тяжких {380} тайн», Мейерхольд дает такое указание исполнителю: «*Быстро, под влиянием ритма Марины*». И обращает особое внимание исполнителя на значение доминирующего в этом монологе звука «н». Он предлагает удваивать, утраивать этот звук:

«Клян‑н‑нусь тебе, что н‑н‑никогда, н‑н‑нигде,  
Н‑н‑ни в пиршестве, за чашею безумства,  
Н‑н‑ни в дружеском, заветном разговоре,  
Н‑н‑ни под ножом, н‑н‑ни в муках истязаний  
Сих тяжких тайн н‑н‑не выдаст мой язык».

В результате такой читки удваивалась и утраивалась страстность отрицания, эмоциональная насыщенность монолога.

А против следующих за этим монологом насмешливых слов Марины: «Клянешься ты!» — значится мейерхольдовская ремарка: «*На цыганский манер*». Это значит, что слово «клянешься» актриса должна была произнести примерно так: «кэлэнешься». Степень обидной насмешки от этого увеличивалась необычайно.

После этого наступал центральный монолог Самозванца, этот непревзойденный шедевр пушкинской поэзии, начинающийся словами: «Тень Грозного меня усыновила…» Этот монолог долго не получался у исполнителя. Тогда Мейерхольд предложил ему такой прием: развернуть плечи, слегка отставить одну ногу, а руки убрать за спину и, крепко обхватив каждую из них кистью другой чуть пониже локтя, крепко, что есть силы, сжимать их; говорить через сжатые зубы, подчеркивая в каждой фразе звук «р», которым не случайно так богата каждая строка этого изумительного монолога. Например:

«Димитр‑р‑рием из гр‑р‑роба нар‑р‑рекла».

И удивительное дело: монолог у В. И. Москвина пошел. И помогло ему, как это ни странно, сильное мускульное напряжение. Я думал: вот тебе и «мускульная свобода», которую так настойчиво мы культивировали в соответствии с системой Станиславского! И тут я понял: мускульная свобода не в том, чтобы всегда иметь расслабленные мышцы, а в том, чтобы иметь такое напряжение, какое в каждом отдельном случае необходимо: ни больше и ни меньше. Иногда же, оказывается, душевное состояние героя для своего выявления требует очень сильного напряжения мышц, и тогда его бояться вовсе не следует.

Со словами: «Прощай навек…» — Самозванец должен был вскочить на ограду и последующие слова («Игра войны {381} кровавой» и т. д.) произносить, сидя на ней верхом и скрестив на груди руки. Весь конец этого монолога, начиная со слов: «Теперь иду — погибель иль венец мою главу в России ожидает», он должен был говорить шепотом.

Против слов Марины:

«А если я твой дерзостный обман  
Заранее пред всеми обнаружу?» —

рукою Мейерхольда написано: «*Медленно*!» А для Самозванца в качестве реакции на эти слова значится опять: «*Тее*!!!»

Работе над сценой у фонтана Мейерхольд посвятил несколько больших репетиций и работал с явным удовольствием. Исполнитель роли Самозванца его очень радовал. Нужно сказать, что В. И. Москвин по своим артистическим данным чрезвычайно подходил к этой роли: некрасивое, но очень обаятельное, покрытое веснушками русское лицо, увенчанное густой копной рыжих волос; средний рост, крепкое телосложение, низкий с хрипотцой голос и превосходный темперамент — все это как нельзя лучше соответствовало требованиям роли.

С большим увлечением Мейерхольд занимался также и сценой в келье Чудова монастыря. О Пимене он говорил так: «Мумия. Хорошая ощутимость скелета. Два горящих глаза. Темп быстрый».

Мейерхольд требовал от исполнителя, чтобы тот искал Пимена «не говорящего, а делающего». Он утверждал, что говорить Пимен должен «рассеянно». И поскольку о зарезанном младенце он, по-видимому, рассказывает не в первый раз, Мейерхольд ставил перед актером в этом месте требование «привычной темпизации рассказчика».

Вообще всю эту сцену Мейерхольд решал в плане бытовой жизненной правды. Он с негодованием говорил о таком исполнении, когда «актеры в костюмах читают стихи». Поэтому действующие лица должны были, по замыслу Мейерхольда, говоря текст, выполнять целый ряд всевозможных бытовых физических действий. Так, например, Григорий, пробудившись после сна и произнося свой монолог о Пимене, должен был умыться и привести себя в порядок. В режиссерском экземпляре точно размечено, на каких словах он берет ушат и кувшин, на каких — льет воду, в каком месте засучивает рукава, когда достает полотенце, когда вытирает лицо и когда выливает воду в ведро.

Пимен же, говоря свои пространные монологи, должен {382} был, согласно режиссерским ремаркам, то потереть занывшее плечо, то зевнуть, то размять уставшие от долгого писания пальцы правой руки, то прислушаться, как скребется мышь, то подчистить упавшую на рукопись чернильную кляксу; во время же своего рассказа об убийстве царевича он должен был стащить с себя и тщательно заштопать прохудившийся валенок. Все это снимало актерскую игру с ходуль ложной театральности, уничтожало обычную в этой сцене декламационность и сообщало ей необходимую степень простоты и правды.

Любопытна также мейерхольдовская ремарка к заключительному монологу Григория в этой картине («Борис, Борис! все пред тобой трепещет…» и т. д.): «*Весело. Хулигански. Парень, который держит в руке камень*».

О сцене в корчме Мейерхольд говорил, что «Пушкин умышленно написал ее так, чтобы она своей вульгарностью выпадала из пьесы». Поэтому он считал возможным пользоваться при ее постановке грубоватыми приемами площадного народного театра, которыми, как известно, владел в совершенстве.

Так, например, монахи у него пили вино из огромных чаш, в которых, по уверению Мейерхольда, плавало множество мух и пауков. Поэтому монахи должны были непрерывно отдувать этих насекомых к краям чаши, чтобы они не попадали им в рот. Но одна муха все-таки попадала в рот Варлааму и застревала у него в горле, отчего он начинал отчаянно давиться и громко икать, издавая очень смешной звук, который Мейерхольд с видимым удовольствием многократно показывал. О. Н. Басов, репетировавший роль Варлаама, мучительно стеснялся скопировать этот звук, но Мейерхольд был неумолим и упорно настаивал на точном воспроизведении своего показа, поощряя Басова словами: «Ну смелее, смелее!..»

Интересно был поставлен выход приставов. Заявив, что «сильной игре должна предшествовать сильная предпосылка» и что Григорий в этой сцене должен походить на «затравленного зверя, который ориентируется», Мейерхольд на протяжении всего куска до выхода приставов установил пять раз повторяющийся за кулисами пронзительный свист. На каждый из них Григорий должен был реагировать. Это создавало атмосферу тревоги и содействовало все большему нервному возбуждению Самозванца.

В моей памяти сохранился также и финал сцены в корчме. Нужно сказать, что хозяйку корчмы Мейерхольд {383} трактовал как соучастницу Григория, которая, поняв ситуацию, добровольно, не сговариваясь с Самозванцем, взяла на себя задачу помочь ему в осуществлении побега. Исходя из этого замысла была выбрана и соответствующая исполнительница. Роль была поручена Н. П. Русиновой. Статная, круглолицая, чернобровая русская красавица, — можно было не сомневаться, что такая хозяйка легко завоюет симпатию зрителей.

Трактовка роли хозяйки была тесно связана с мейерхольдовским замыслом финала картины. Но сначала несколько слов о ее внешнем оформлении. Оно было очень скромным. Прямо перед зрителями — стенка с окном. Под окном — скамья. Перед скамьей — стол. Вот и все.

Действующие лица перед прыжком Самозванца в окно располагались в таком порядке: монахи и странники на первом плане — слева и справа у порталов; хозяйка — у левого края стола; Григорий — перед столом в центре.

Когда стражники после слов Варлаама: «Да это, друг, уж не ты ли?» — бросались к Самозванцу, он выхватывал кинжал, — они шарахались от него, а он поворачивался спиной; хозяйка, мгновенным движением подвинув стол на себя, освобождала Самозванцу путь к окну; он прыгал в окно, и хозяйка тотчас же задвигала стол обратно, на прежнее место; бросившиеся за Самозванцем стражники и монахи, наткнувшись на стол, валились друг на друга.

Мейерхольд терпеливо добивался, чтобы все это было проделано в одно мгновение. Хозяйка должна была сделать два движения подряд без малейшей паузы: стол назад — стол вперед. «Р‑р‑раз‑два», — командовал Мейерхольд. Он повторял эту команду без конца, добиваясь, чтобы В. И. Москвин научился выскакивать в окно между командой «Раз!» и командой «Два!». Никакой паузы между ними Мейерхольд не делал. «Нужно успеть! — приказывал он исполнителю. — Р‑р‑раз‑два!». И если Москвин не успевал и натыкался на стол, Мейерхольд с неумолимой жестокостью требовал: «Еще раз!» И снова пронзительно и резко звучала команда: «Р‑р‑раз‑два!»

Когда же нужный результат был достигнут, нельзя было не испытать чувства восторга перед искусством необыкновенного мастера: эффект был поразительный!

Все эти воспоминания, связанные с работой Мейерхольда над «Борисом Годуновым», живут в моей памяти, окрашенные глубоким чувством благодарности за все, что Я получил от него. А получил я немало, это была для {384} меня великолепная школа: с каждой репетиции я уходил обогащенным новыми познаниями, новыми открытиями в области режиссерского искусства.

Однако с моими воспоминаниями о работе над «Борисом Годуновым» связаны не только радостные моменты, но также и момент большого огорчения.

Основанием для него послужила работа над центральной сценой трагедии — над знаменитым монологом царя Бориса — «Достиг я высшей власти…». Режиссерскую разработку этого монолога Мейерхольд поручил мне. С чувством большой ответственности приступил я к выполнению этого задания. Работали мы с Б. В. Щукиным очень дружно, с огромным увлечением и добросовестностью. Наконец наступил момент, когда нам обоим стало казаться, что у Бориса Васильевича что-то получается, и нам захотелось показать наши достижения Мейерхольду.

Мы знали, что у Мейерхольда для этой сцены кое-что заготовлено. Он поделился с нами своим замыслом, и замысел этот казался нам увлекательным. «Напрасно мне кудесники сулят дни долгие», — говорит Годунов.

— Значит, перед этим он общался с кудесниками, — сказал Мейерхольд, — так почему бы нам не показать его в их окружении. Пусть они причитают над ним и нашептывают ему свои наговоры, пусть они скачут вокруг него и прыгают, пусть они потчуют его своими лекарствами и натирают его своими мазями… О, это будет чудесная сцена!

И Мейерхольд поручил мне раздобыть в Ленинской библиотеке нужные тексты старинных причитаний, назначить для этой сцены исполнителей и поработать сними. Эта работа тоже в какой-то степени была мною проделана. Наконец наступил день, когда я должен был показать Мейерхольду и сцену колдунов и самый монолог.

Мейерхольд сначала прослушал монолог и как будто остался доволен. Потом попросил показать ему колдунов. И вот вокруг царя Бориса засуетились, запрыгали и запричитали все эти знахари и вещуньи, хромые и горбатые уроды, древние старцы и зловещие старухи…

Я был убежден, что Мейерхольд найдет способ в нужный момент убрать со сцены всю эту компанию, и только тогда начнется монолог Бориса. Каково же было мое удивление, когда в самый разгар этой вакханалии колдунов Мейерхольд, адресуясь к Б. В. Щукину, вдруг скомандовал: «Монолог! Читайте монолог!» Щукин начал {385} читать, но, разумеется, разобрать что-либо во всей этой сумятице было невозможно: как ни старался Щукин перекричать колдунов, монолог тонул во всех этих причитаниях и выкриках, — из всего текста можно было разобрать только несколько отдельных фраз.

Но, к нашему удивлению, Мейерхольд, по-видимому, был очень доволен. Я не выдержал и обратился к нему:

— Всеволод Эмильевич! Но ведь монолог совсем пропал! Его же совсем не слышно!

— Ничего, ничего, — ответил Мейерхольд, — это неудачный монолог у Пушкина…

Я был в совершенном отчаянии. С этим я примириться никак не мог. Хотя я и успокаивал себя, говоря, что мы общими усилиями в дальнейшем все-таки настоим на своем и так или иначе спасем монолог, но какая-то трещина все же образовалась, и в коллективе вахтанговцев стало ощущаться невольное внутреннее охлаждение к этой работе. Когда же к этому присоединились и другие причины — различные трудности организационного и финансового порядка, а также перегруженность Мейерхольда работой в своем театре, коллектив которого к тому же еще и ревновал своего руководителя к Вахтанговской студии, то все это вместе взятое привело к тому, что работа над «Борисом» стала постепенно чахнуть, пока не остановилась совсем. А жаль! Теперь, когда мысленно оглядываешься назад, становится ясно, какой интересной и плодотворной для дальнейшего развития театрального искусства могла быть эта работа, если бы, несмотря на все трудности, она все же была доведена до конца.

## Итоги и выводы

Итак, мечта о соединении Станиславского с Мейерхольдом на этот раз не осуществилась. Не была доведена до конца и работа Мейерхольда с вахтанговцами над «Борисом Годуновым».

Однако это вовсе не означает, что идея, положенная в основу несостоявшегося сотрудничества и незавершенной работы, оказалась мертворожденной. Нет, эта идея, мне кажется, не умерла, она жила на протяжении всех лет существования советского театра, содействуя его поступательному движению вперед. И если все-таки состоявшаяся {386} в конце жизни Станиславского его творческая встреча с Мейерхольдом оказалась весьма кратковременной, то два течения, представителями которых они являлись, сами неудержимо продолжали стремиться к соединению и для этого настойчиво прокладывали пути навстречу друг другу сквозь толщу всевозможных преград. Процесс этот совершался гораздо медленнее, чем он мог бы протекать, если бы желаемая встреча состоялась, однако он все же происходил, и, казалось, никакая сила не могла его остановить.

Влияние Станиславского и представляемого им течения в театральном искусстве на развитие советского театра доказывать не приходится, — оно является *основным* фактором театральной жизни нашего времени.

Однако и влияние Мейерхольда — тоже есть факт непреложный. Будучи выдающимся экспериментатором, смелым новатором, дерзновенным испытателем и разведчиком новых путей в искусстве, Мейерхольд тоже смотрел в будущее и двигал театральное искусство вперед.

Говоря о Мейерхольде, принято акцентировать наличие в его творчестве серьезных противоречий, всякого рода ошибок, заблуждений и отдельных неудач. Но, во-первых, у кого из больших художников их не было? И во-вторых, масштаб творческой деятельности Мейерхольда, мне кажется, таков, что даже ошибки его заслуживают уважения. Элементы чудачества и озорства, несомненно присутствовавшие в его творчестве, я думаю, теперь можно совсем уже не принимать в расчет. Что же касается результатов плодотворных экспериментов Мейерхольда, то, я думаю, не будет преувеличением сказать, что наряду с величайшими достижениями школы Станиславского эти эксперименты явились огромным вкладом в строительство советского театрального искусства и по сей день участвуют в его прогрессивном развитии.

Нам уже приходилось отмечать то обстоятельство, что едва ли в истории советского театра найдется много более или менее значительных по своему идейно-художественному качеству спектаклей, которые не испытали на себе хотя бы косвенного влияния мейерхольдовского творчества.

Говоря об этом влиянии, мы, разумеется, совсем не имеем в виду деятельность всякого рода подражателей, эпигонов и вульгаризаторов, без которой, как известно, не обходится, к сожалению, никакое новаторство и которую {387} применительно к Мейерхольду принято почему-то особенно подчеркивать, как будто не существует догматиков и начетчиков, уродующих систему Станиславского. Нет, в данном случае речь идет вовсе не об этом вредном племени: мы имеем в виду подлинных художников театра и то глубокое воздействие, которое они испытывали со стороны Мейерхольда в результате переплавки в горниле их собственной творческой личности бесценных крупиц чистого золота, добытых путем тщательной промывки золотоносной руды мейерхольдовского творчества.

Размах и смелость творческих дерзаний Мейерхольда поистине грандиозны. Он ничего не хотел подновлять, латать, штопать… Ему нужны были новые одежды. А для того чтобы создать новые, нужно было старые содрать и уничтожить. И он раздел сцену, оголил ее до отказа. Потом снова стал одевать и нашел для нее одежды простые и удобные, легкие и просторные. И теперь мы пользуемся плодами его усилий, забывая, кому мы этим обязаны.

Одевая сцену по-новому, Мейерхольд сначала довольствовался только голыми конструкциями, этими «станками для игры». Они не были призваны обозначать место действия и создавать какую бы то ни было иллюзию, — иллюзии Мейерхольд боялся в то время, как черт ладана. Но зато конструкции были очень удобны для выразительных мизансцен, для разнообразных движений и ракурсов. После них плоский, неподвижный планшет сцены стал казаться скучным, бедным, неинтересным.

Однако в голом виде эти сооружения просуществовали недолго: скелеты абстрактного конструктивизма скоро стали обрастать мясом иллюзорных деталей, и таким образом создалась в конце концов современная реалистическая декорация, опирающаяся на костяк скрытой от зрителя конструкции.

Сначала Мейерхольд раздел не только сцену, он раздел и актеров. Надев на них общую для всех безликую «прозодежду», он лишил их грима и театрального костюма.

Все это совершалось под общим девизом: «Долой из театра иллюзию!» Но убрать из театра иллюзию — значит уничтожить самый театр, ибо сценическая иллюзия и театр неразрывны.

Начиная с «Леса», Мейерхольд стал постепенно одевать актеров: появились грим и костюм. Но страх перед иллюзией создавал неразрешимые, а подчас и забавные противоречия.

{388} — Пусть будут парики и бороды, — скрепя сердце соглашался Мейерхольд, — но пусть они не выглядят как настоящая растительность! Пусть парикмахер делает их из чего хочет, но только не из настоящего волоса!

Так родился парик из золотой канители у священника — отца Евгения (которого Мейерхольд сделал из помещика Милонова) и знаменитый зеленый парик из морской травы у Буланова, ставший впоследствии едва ли не главной мишенью для нападок на спектакль.

Для меня же в качестве Восмибратова решено было сделать растительность из крашеной овчины: парик был выкрашен в черный цвет, борода — в ярко-красный. Но я по секрету от Мейерхольда добился того, что красный цвет был несколько смягчен и превратился в более естественный — рыжий, а переход от черного цвета на голове к рыжей бороде был сделан по моей просьбе не резкий, а постепенный, что тоже содействовало большему правдоподобию.

Но основная неприятность была впереди. Пока спектакль шел зимой, эту овчину на голове и на лице еще можно было как-то терпеть. Но когда наступило лето, мои страдания сделались совершенно невыносимыми. Тогда я спросил парикмахера, нельзя ли добиться имитации овчины при помощи соответствующей завивки обыкновенных волос. Он ответил: «Попробую», и смастерил мне великолепную растительность «под овчину». Я ликовал: из зрительного зала подделку обнаружить было невозможно, подмены не заметил даже сам Мейерхольд. Получилось таким образом нечто весьма парадоксальное: при помощи натурального средства была достигнута иллюзия отсутствия иллюзии.

Однако в корне неверно поступит тот, кто станет судить о творчестве Мейерхольда на основании такого рода курьезов. Булановский зеленый парик, которому театральная критика уделила чересчур много внимания, — это, в сущности говоря, совершеннейший пустяк по сравнению с тем подлинно ценным, что внес Мейерхольд в культуру советского театра. Пусть другие режиссеры расскажут о том влиянии, которое Мейерхольд оказал на их творчество. Что же касается меня, то я горжусь тем, что лучшие мои работы дают основание считать, что я не напрасно учился у Мейерхольда.

Из числа моих работ наиболее бесспорную положительную оценку советской общественности получила постановка {389} пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие». Между тем ни одна из моих режиссерских работ не испытала на себе столь очевидного влияния творчества Мейерхольда, как именно эта.

Это, разумеется, не значит, что, осуществляя в 1932 году этот спектакль, я сознательно руководствовался теми впечатлениями, которые связаны с моей работой у Мейерхольда. Нет, я просто искал те сценические средства, которые могли бы наилучшим образом выразить мое понимание горьковской пьесы.

Когда же впоследствии я пытался найти корни некоторых существенных элементов спектакля, я обнаруживал их в творчестве Мейерхольда.

В самом деле, если бы Мейерхольд не раскрыл в свое время передо мной некоторых секретов режиссерского мастерства, владея которыми можно развить, заострить или обогатить новыми красками данную автором ситуацию или человеческий характер; если бы, работая с Мейерхольдом, я не понял значения сценических аксессуаров («работы с вещью») для раскрытия подтекстов и характеристики действующих лиц (а вовсе не для «быта»); если бы я не старался проникнуть в тайну тех приемов, при помощи которых Вахтангов, а потом Мейерхольд умели из конкретной жизненной ситуации вырастить огромного значения социальный символ, способный потрясать зрителя глубиной обобщения и силой своего трагического или комического звучания; если бы я уже после своего ухода из театра Мейерхольда не видел таких шедевров его режиссерского искусства, как, например, сцена в трактире в «Доходном месте» с ее знаменитым «аутодафе», или сцена самоубийства китайского мальчика в «Рычи, Китай!», или финальная сцена смерти командира в «Последнем решительном» Вс. Вишневского; если бы всего этого не было в моем творческом опыте, то, вероятно, и в моем «Егоре Булычове» не было бы многого из того, что давало основание говорить об известной идейно-художественной значимости этого спектакля. Недаром я так невероятно волновался в тот вечер, когда спектакль смотрел Мейерхольд. Это было волнение ученика, сдававшего экзамен своему учителю.

Я долго не мог понять, почему никто из критиков моего спектакля ни в статьях, ни в устных выступлениях ни разу не отметил влияния Мейерхольда на мою работу. Но потом понял: Мейерхольд применял изобретенные {390} им приемы в условиях своего театра, я же пользовался ими в творческих условиях, сложившихся в коллективе вахтанговцев. Оказалось, что, перенесенные на вахтанговскую почву, они выглядят несколько иначе и дают другой результат, — поэтому критики могли их и не узнать.

В чем же разница?

А в том, что мейерхольдовские приемы осваивались вахтанговцами на основе школы Станиславского. Они вступали в известное взаимодействие с творческими навыками вахтанговцев, лежащими в плане внутренней техники актера. В процессе освоения эти приемы видоизменялись, ибо освоение это было не механическим, а творческим, и заключалось оно в том, что вахтанговцы внутренне их «оправдывали». Творческое оправдание каждого внешнего приема, каждого момента своего поведения на сцене — основа основ системы Станиславского. Станиславский любил говорить: «Если хотите, можете ходить по сцене хоть вверх ногами, но только оправдайте это!» И Вахтангов научил своих учеников этому искусству оправдывания. Оно вошло в плоть и кровь каждого вахтанговца, сделалось его второй натурой.

Мейерхольдовские приемы обладали многими ценными качествами: яркостью, выразительностью, сценичностью, театральностью. Одного им очень часто не хватало: органичности. А без органичности нет жизненной убедительности на сцене, нет стопроцентной правды. И тогда выступает на поверхность некоторая печать искусственности, нарочитости, подчеркнутости приема. Пройдя же через горнило актерского творческого оправдания, прием теряет этот неприятный отпечаток и, видоизменяясь, приобретает качество органичности. Именно это качество и делало, вероятно, мейерхольдовские приемы, перенесенные на вахтанговскую почву, неузнаваемыми.

Именно так, мне кажется, и должно происходить слияние в высшем синтезе двух основных театральных потоков. Ведущая роль в этом синтезе, как мы уже подчеркивали в первой части этой книги, принадлежит, разумеется, «искусству переживания». Оно — основа этого синтеза, его незыблемый фундамент. Вырастая на этой основе, «искусство представления» сохраняет все то, что является в нем положительным, нужным, и одновременно преодолевает свои слабости и недостатки.

Впрочем, и «искусство переживания» также освобождается {391} в этом синтезе от тех крайностей и заблуждений, которые бывают ему свойственны, когда оно игнорирует требования формы, стиля и внешней актерской техники.

Так рождается искусство, в котором глубина и правда жизни сочетаются с яркостью театральной формы, определенностью стиля и блеском высокой техники режиссерского и актерского мастерства.

Именно о таком искусстве мечтали вахтанговцы, пытаясь соединить в одной работе Станиславского и Мейерхольда. Именно этого они добивались, осваивая мейерхольдовские приемы в работе над «Борисом Годуновым». Сознательно или стихийно, но именно к этому стремились они и в дальнейших своих работах, пытаясь реализовать вахтанговский принцип взаимодействия чувства правды и чувства формы, именно на этой основе создавали они свои лучшие спектакли.

И я уверен, что процесс этот не ограничивается пределами Театра имени Евг. Вахтангова или какого-либо другого театра. Стихийно расширяясь, он постепенно охватил, мне кажется, все советское театральное искусство и теперь определяет его дальнейшее движение вперед.

В этом движении участвует и Мейерхольд. Он живет в ряде выдающихся постановок лучших советских режиссеров, в смелых исканиях советской театральной молодежи, в повседневной практике советских театров, где он вступает в плодотворное взаимодействие с великим наследием Станиславского.

Был в жизни советского театра печальный, но, к счастью, не очень продолжительный, теперь уже окончательно пройденный период, когда боязнь советских режиссеров оказаться в чем-либо похожими на Мейерхольда тормозила развитие советского театра, обескрыливала его деятелей и делала их искусство тусклым и бесцветным.

Советский театр в своей борьбе за коммунизм, за утверждение самых высоких идеалов, какие знало человечество, принимает на вооружение все то подлинно ценное, чем так богато было творчество выдающегося советского режиссера — Всеволода Мейерхольда.

1. Первое издание — Л., «Academia», 1927; второе — М., «Теа‑кинопечать», 1930. [↑](#footnote-ref-2)
2. Статья помещена в кн.: Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, М.‑Л., «Искусство», 1939. [↑](#footnote-ref-3)
3. Саддукей, Б. Зайцев — драматург. — «Московская газета», 1914, 27 марта. [↑](#footnote-ref-4)
4. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», М., изд. ВТО, 1959, стр. 256. [↑](#footnote-ref-5)
5. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 346. [↑](#footnote-ref-6)
6. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 365 – 368. [↑](#footnote-ref-7)
7. Сб. «Евг. Вахтангов Материалы и статьи», стр. 348 – 349. [↑](#footnote-ref-8)
8. Там же, стр. 370. [↑](#footnote-ref-9)
9. Там же, стр. 350. [↑](#footnote-ref-10)
10. Слово «красное» цензурой было вычеркнуто; оно вписано от руки автором. [↑](#footnote-ref-11)
11. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. XV. [↑](#footnote-ref-12)
12. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. XVI. [↑](#footnote-ref-13)
13. Сб. «Евг. Вахтангов, Материалы и статьи», стр. 358 – 359. [↑](#footnote-ref-14)
14. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 359. [↑](#footnote-ref-15)
15. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 309. [↑](#footnote-ref-16)
16. Там же, стр. 363. [↑](#footnote-ref-17)
17. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 17 – 23. [↑](#footnote-ref-18)
18. Приведенные диалоги взяты из дневника Вахтангова (см. сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 23 и 24). [↑](#footnote-ref-19)
19. «Русское слово», 1913, 26 сентября. [↑](#footnote-ref-20)
20. «Русское слово», 1913, 27 октября, № 248. [↑](#footnote-ref-21)
21. Л. Фрейдкина, Дни и годы. Вл. И. Немировича-Данченко, М., ВТО, 1962, стр. 35. [↑](#footnote-ref-22)
22. Из письма Вл. И. Немировича-Данченко к жене. — Там же, стр. 301. [↑](#footnote-ref-23)
23. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 81. [↑](#footnote-ref-24)
24. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 1, стр. 409. [↑](#footnote-ref-25)
25. Там же, стр. 407 – 408. [↑](#footnote-ref-26)
26. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 6, стр. 367. [↑](#footnote-ref-27)
27. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 28. [↑](#footnote-ref-28)
28. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 313 – 514. [↑](#footnote-ref-29)
29. «Советский театр», 1931, № 12, стр. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-30)
30. В защиту себя; по личному вопросу *(латин.)*. [↑](#footnote-ref-31)
31. Курсив везде принадлежит Вл. И. Немировичу-Данченко. [↑](#footnote-ref-32)
32. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 369. [↑](#footnote-ref-33)
33. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 366. [↑](#footnote-ref-34)
34. Там же, стр. 367. [↑](#footnote-ref-35)
35. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 27 – 28. [↑](#footnote-ref-36)
36. «Вахтанговец», 1937, 29 мая, № 12 (28). [↑](#footnote-ref-37)
37. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 303. [↑](#footnote-ref-38)
38. Там же, стр. 364. [↑](#footnote-ref-39)
39. Там же, стр. 215. [↑](#footnote-ref-40)
40. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 30 – 31. [↑](#footnote-ref-41)
41. Там же, стр. 31. [↑](#footnote-ref-42)
42. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 25. [↑](#footnote-ref-43)
43. Там же, стр. 31. [↑](#footnote-ref-44)
44. Сб. «Евг. Вахтангов Материалы и статьи», стр. 30. [↑](#footnote-ref-45)
45. Там же, стр. 25. [↑](#footnote-ref-46)
46. Там же, стр. 28. [↑](#footnote-ref-47)
47. Там же, стр. 26. [↑](#footnote-ref-48)
48. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 73. [↑](#footnote-ref-49)
49. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 75 – 76. [↑](#footnote-ref-50)
50. Так же, стр. 423 – 424. [↑](#footnote-ref-51)
51. «Вахтанговец», 1937, 29 мая, № 12 (28). [↑](#footnote-ref-52)
52. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 314. [↑](#footnote-ref-53)
53. Е. Вахтангов, Записки Письма. Статьи, стр. 269 – 270. [↑](#footnote-ref-54)
54. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 268. [↑](#footnote-ref-55)
55. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 269. [↑](#footnote-ref-56)
56. В. Волин, «Усадьба Ланиных» (Охотничий клуб). — «Театральная газета», 1914, 27 марта. [↑](#footnote-ref-57)
57. Николай Эфрос, «Сверчок на печи», Птг., изд. Когана, 1918, стр. 29. [↑](#footnote-ref-58)
58. Николай Эфрос, «Сверчок на печи», стр. 28. [↑](#footnote-ref-59)
59. Николай Эфрос, «Сверток на печи», стр. 1 – 8. [↑](#footnote-ref-60)
60. Алексей Дикий, Повесть о театральной юности, М., «Искусство», 1957, стр. 275. [↑](#footnote-ref-61)
61. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 41. [↑](#footnote-ref-62)
62. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 73. [↑](#footnote-ref-63)
63. А. Дикий, Повесть о театральной юности, стр. 276. [↑](#footnote-ref-64)
64. А. Дикий, Повесть о театральной юности, стр. 277. [↑](#footnote-ref-65)
65. Н. Зограф, Вахтангов, М., «Искусство», 1939, стр. 16 и 153. [↑](#footnote-ref-66)
66. Ф. Ф. Комиссаржевский руководил тогда Московским театром имени В. Ф. Комиссаржевской. Этот театр ставил пьесы преимущественно декадентского направления, культивировал условные формы и тяготел к символизму и мистике — См.: Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 303. [↑](#footnote-ref-67)
67. Н. Зограф, Вахтангов, стр. 24. [↑](#footnote-ref-68)
68. В. М. Сушкевич играл в «Потопе» роль кабатчика Стрэттона. [↑](#footnote-ref-69)
69. Сб. «Евг. Вахтангов Материалы и статьи», стр. 367. [↑](#footnote-ref-70)
70. Из моих записей лекций Е. Б. Вахтангова. — *Б. З*. [↑](#footnote-ref-71)
71. Цитирую по моим записям. — *Б. З*. [↑](#footnote-ref-72)
72. Из моих записей. — *Б. З*. [↑](#footnote-ref-73)
73. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 60 – 62. [↑](#footnote-ref-74)
74. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 287. [↑](#footnote-ref-75)
75. Там же. [↑](#footnote-ref-76)
76. М. Горький, Полное собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 29, 1955, стр. 259 – 260. [↑](#footnote-ref-77)
77. М. Горький, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 260 – 263. [↑](#footnote-ref-78)
78. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 310 – 311. [↑](#footnote-ref-79)
79. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 288 – 289. [↑](#footnote-ref-80)
80. Там же. [↑](#footnote-ref-81)
81. Там же. [↑](#footnote-ref-82)
82. Е. Вахтангов, Записки. Письма Статьи, стр. 317. [↑](#footnote-ref-83)
83. Там же, стр. 314. [↑](#footnote-ref-84)
84. Цитирую по моим записям. — *Б. З*. [↑](#footnote-ref-85)
85. Цитирую по моим записям. — *Б. З*. [↑](#footnote-ref-86)
86. «Вахтанговец», 1936, 29 мая, № 6. [↑](#footnote-ref-87)
87. Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма, «Искусство», 1952, стр. 152. [↑](#footnote-ref-88)
88. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 66. [↑](#footnote-ref-89)
89. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 307 – 308. [↑](#footnote-ref-90)
90. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 319. [↑](#footnote-ref-91)
91. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 317. [↑](#footnote-ref-92)
92. Там же. [↑](#footnote-ref-93)
93. Сб. «Евг. Вахтангов Материалы и статьи», стр. 69. [↑](#footnote-ref-94)
94. Из неопубликованных записок. — Архив Музея Театра имени Евг. Вахтангова. [↑](#footnote-ref-95)
95. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 82 – 94. [↑](#footnote-ref-96)
96. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 79. [↑](#footnote-ref-97)
97. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 88 – 90. [↑](#footnote-ref-98)
98. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 101. [↑](#footnote-ref-99)
99. Г. М. Хмара играя роль Росмера. [↑](#footnote-ref-100)
100. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статья», стр. 101 – 102. [↑](#footnote-ref-101)
101. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 148 – 149. [↑](#footnote-ref-102)
102. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 125. [↑](#footnote-ref-103)
103. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 100. [↑](#footnote-ref-104)
104. Л. А. Сулержицкий. [↑](#footnote-ref-105)
105. К. С. Станиславский. [↑](#footnote-ref-106)
106. Подчеркнуто Вахтанговым. [↑](#footnote-ref-107)
107. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 140 – 142. [↑](#footnote-ref-108)
108. К открытию студии «Габима» Вахтангов подготовил спектакль под названием «Вечер студийных работ», состоявший из четырех одноактных пьес: «Старшая сестра» Ш. Аша, «Пожар» Л. Переца, «Солнце» И. Кацнельсона и «Напасть» И. Берковича. [↑](#footnote-ref-109)
109. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 103. [↑](#footnote-ref-110)
110. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 104. [↑](#footnote-ref-111)
111. «Каин» — трагедия Байрона. [↑](#footnote-ref-112)
112. «Зори» Э. Верхарна. [↑](#footnote-ref-113)
113. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 105 – 106. [↑](#footnote-ref-114)
114. Там же, стр. 104. [↑](#footnote-ref-115)
115. Георгий Лукич Гар — хирург. [↑](#footnote-ref-116)
116. Надежда Михайловна Вахтангова и Сергей Вахтангов — жена и сын Евгения Богратионовича. [↑](#footnote-ref-117)
117. Е. Вахтангов, Записки. Письма Статьи, стр. 183 – 184. [↑](#footnote-ref-118)
118. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 186 – 188. [↑](#footnote-ref-119)
119. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 135. [↑](#footnote-ref-120)
120. В числе «мамоновцев» находились такие впоследствии видные артисты Вахтанговского театра, как О. Н. Басов, И. М. Толчанов, О. Ф. Глазунов, Е. В. Ляуданская. [↑](#footnote-ref-121)
121. Сб. «Евг. Вахтангов, Материалы и статьи», стр. 120 – 138. [↑](#footnote-ref-122)
122. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 167. [↑](#footnote-ref-123)
123. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 180 – 181. [↑](#footnote-ref-124)
124. Там же, стр. 179 – 180. [↑](#footnote-ref-125)
125. Там же, стр. 182. [↑](#footnote-ref-126)
126. К этому времени Вахтангов покинул квартиру, которую имел в помещении Мансуровской студии, и поселился в кв. № 1 дома № 12 на ул. Веснина, где теперь находится комната-музей Е. Б. Вахтангова. [↑](#footnote-ref-127)
127. К их числу принадлежат: А. М. Азарин, Е. А. Алеева, Л. В. Баратов, О. Н. Басов, Б. И. Вергаилов, Л. А. Волков, Ю. А. Завадский, Б. Е. Захава, А. А. Орочко, И. М. Толчанов и другие. [↑](#footnote-ref-128)
128. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 191 – 192. [↑](#footnote-ref-129)
129. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 199. [↑](#footnote-ref-130)
130. Там же, стр. 196. [↑](#footnote-ref-131)
131. Там же, стр. 195. [↑](#footnote-ref-132)
132. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 200 – 201. [↑](#footnote-ref-133)
133. Там же, стр. 202. [↑](#footnote-ref-134)
134. Там же, стр. 201. Курсив мой. — *Б. З*. [↑](#footnote-ref-135)
135. Музей Театра имени Евг. Вахтангова. [↑](#footnote-ref-136)
136. Эта мысль, насколько мне известно, была подсказана Вахтангову К. С. Станиславским. [↑](#footnote-ref-137)
137. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 197 – 198. [↑](#footnote-ref-138)
138. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 411. [↑](#footnote-ref-139)
139. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи». [↑](#footnote-ref-140)
140. Сб. «Евг. Вахтангов Материалы и статьи», стр. 413. [↑](#footnote-ref-141)
141. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 1, стр. 368. [↑](#footnote-ref-142)
142. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 188. [↑](#footnote-ref-143)
143. Запись от 26 марта 1921 года (из неопубликованных материалов, Музей Театра имени Евг. Вахтангова). [↑](#footnote-ref-144)
144. Сб. «Евг. Вахтангов Материалы и статьи», стр. 187. [↑](#footnote-ref-145)
145. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 102 – 103. [↑](#footnote-ref-146)
146. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 228. [↑](#footnote-ref-147)
147. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 2, стр. 33. [↑](#footnote-ref-148)
148. Коклен-старший, Искусство актера, «Искусство», 1937, стр. 67. [↑](#footnote-ref-149)
149. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 208. [↑](#footnote-ref-150)
150. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 291. [↑](#footnote-ref-151)
151. Этот термин Вахтангова не следует смешивать с общепринятым термином «сценичность», который означает элементарное умение актера вести себя на сцене сообразно зрительным и акустическим условиям театра. [↑](#footnote-ref-152)
152. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 187. [↑](#footnote-ref-153)
153. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 6, стр. 295. [↑](#footnote-ref-154)
154. Курсив везде мой. — *Б. З*. [↑](#footnote-ref-155)
155. Свои сомнения Станиславский выразил в следующих словах: «Меня интригует, когда начинают говорить о том, что это сверхсознательное совершенное создание истинного художника, которое вам угодно называть гротеском, могут создавать ваши ученики, ничем себя не проявившие, ничего исключительного в своей природе не таящие, абсолютно никакой техники не имеющие, ни одним боком к искусству не примыкающие, не умеющие говорить так, чтобы чувствовалась внутренняя суть фразы или слова, идущая из тех глубин, которые могут выражать общечеловеческие мысли и чувства, ученики, которые не умеют внутренне ощущать своего тела, которые получили лишь внешнюю развязность от уроков танцев и пластики, эти очаровательные “щенята”, с еще слипшимися глазами, лепечут о гротеске» (Соч., т. 6, стр. 255 – 256). [↑](#footnote-ref-156)
156. «Экран», 1921, № 9. [↑](#footnote-ref-157)
157. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 188. [↑](#footnote-ref-158)
158. Состав исполнителей в «Юбилее» был следующий: Шипучий — Б. М. Королев, Хирин — И. Н. Лобашков, жена Шипучина — В. К. Львова, Мерчуткина — М. Ф. Некрасова. [↑](#footnote-ref-159)
159. «Юбилей» как драматическое произведение был опубликован А. П. Чеховым в 1891 году, но в основу водевиля был положен рассказ «Беззащитное существо», напечатанный в журнале «Осколки» за подписью А. Чехонте. [↑](#footnote-ref-160)
160. «Воры» работались в следующем составе: Любка — Е. Г. Алексеева и Н. П. Русинова, Мерик — Б. В. Щукин, Калашников — И. М. Толчанов и фельдшер — В. В. Балихин. [↑](#footnote-ref-161)
161. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 186. [↑](#footnote-ref-162)
162. Там же, стр. 186 – 187. [↑](#footnote-ref-163)
163. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 368 – 369. [↑](#footnote-ref-164)
164. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 315 – 316. [↑](#footnote-ref-165)
165. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 315. [↑](#footnote-ref-166)
166. М. Загорский. — «Театральная Москва», 1922, № 25. [↑](#footnote-ref-167)
167. Анатолий Канкарович. — «Петроградская правда», 1923, 19 июня. [↑](#footnote-ref-168)
168. «Театр и музыка», 1923, № 25, 5 июня. [↑](#footnote-ref-169)
169. Николай Волков, Вахтангов, М., изд‑во «Корабль», 1922. [↑](#footnote-ref-170)
170. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 314. [↑](#footnote-ref-171)
171. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 158. [↑](#footnote-ref-172)
172. Цитирую по сохранившейся у меня стенограмме. — *Б. З*. [↑](#footnote-ref-173)
173. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 232. [↑](#footnote-ref-174)
174. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 262. [↑](#footnote-ref-175)
175. Из материалов Музея Театра имени Евг. Вахтангова. [↑](#footnote-ref-176)
176. Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 232. [↑](#footnote-ref-177)
177. Из материалов Музея Театра имени Евг. Вахтангова. [↑](#footnote-ref-178)
178. См. «В. Э. Мейерхольд об искусстве театра» — «Театр», 1957, № 3. [↑](#footnote-ref-179)
179. И. Ильинский, Сам о себе. — «Театр», 1958, № 9, стр. 131. [↑](#footnote-ref-180)
180. И. Ильинский, Сам о себе, — «Театр», 1958, № 9, стр. 132. [↑](#footnote-ref-181)
181. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 1413, лл. 4 – 7 об. [↑](#footnote-ref-182)