



Ю. СМЕРНОВ-НЕСВИТРИИ

ВАХТАНГОВ

1/4 52464/3+ f

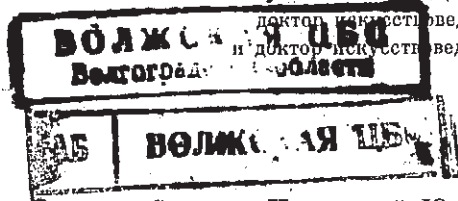


«ИСКУССТВО»  
Ленинградское отделение  
1987

Художники серии  
М. АНИКСТ и С. БАРХИН

Рецензенты:

доктор искусствоведения А. П. МАЦКИН  
и доктор искусствоведения Е. И. ПОЛЯКОВА



Смирнов-Несвицкий Ю. А.

С22 Евгений Вахтангов. — Л.: Искусство, 1987. — 248 с.,  
16 л. ил., портр. — (Жизнь в искусстве).

Книга посвящена жизни и творчеству выдающегося советского режиссера Е. Вахтангова, художественные достижения которого стали явлением не только отечественной, но и мировой театральной культуры.

С 4907000000-019  
025(01)-87 125-87

ББК 85. 443(2)7

Юрий Александрович Смирнов-Несвицкий

ЕВГЕНИЙ ВАХТАНГОВ

Редактор С. В. Дружинина

Художественный редактор М. С. Стернина

Технический редактор Л. Н. Чешейко

Корректор Л. Н. Борисова

ИБ № 2669

Сдано в набор 24.02.87. Подписано к печати 09.06.87. М-34129. Формат издания 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бум. тип. № 1, для ил. офс. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая. Усл. печ.  
л. 16,39. Усл. кр.-отг. 16,39. Уч.-над. л. 18,30. Тираж 150 000 экз. Изд. № 381. Зак. № 705.  
Цена 2 р. Издательство «Искусство», Ленинградское отделение. 191186, Невский пр., 28

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15

С 4907000000-019  
025(01)-87 125-87

© «Искусство», 1987 г.

У театра есть особого рода память. Это эмоциональная память поколений, передающих из уста в уста миф о художнике. И как в мифе, оттенки не видны, подробности стерты, но живет в истории самый дух творчества Вахтангова.

Быть может, ощущение вахтанговского начала есть у каждого, для кого театр — потрясение, взрыв чувств, таинство, когда на сцене представлена жизнь не только реальная, но и та, что «мерещится» воображению художника.

Наверное, вахтанговское в искусстве сцены потасно существовало всегда, а с приходом Вахтангова лишь вышло из подполья.

Есть еще понятие «мхатовское»: на сцене все сложно и вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, разговаривают о погоде, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни.

А вахтанговское? О, это праздник! Актеры играют и не скрывают игры.

Не думаю, что такое общее определение вахтанговского начала по душе специалистам. Существуют серьезные работы о Евгении Богратионовиче Вахтангове — П. А. Маркова, Б. Е. Захавы, Н. Г. Зографа, А. П. Мацкина, есть статьи и воспоминания о нем Ю. А. Завадского, Р. Н. Симонова, Н. М. Горчакова... Но помимо написанного живет и просто молва, все перелагающая на свой язык.

Рассказы о нем кажутся легендами.

Например, нам могут поведать о том, будто он обладал необычайной способностью внушения: взгляд его зеленоватых, слегка выпуклых глаз «вел» за собой, магически притягивал, пробуждал актерские души.

Однако воздержимся сразу же прописать по поводу этой легенды. О силе вахтанговского внушения писали весьма авторитетные художники — М. А. Чехов, Ю. А. Завадский, Б. В. Шукин. Способность магнетического воздействия (будто бы мифическую) всерьез и единодушно засвидетельствовали актеры, непосредственно работавшие с Вахтанговым.

Конечно, миф великодушен и щедр. Он отдает Евгению Богратионовичу в монопольное владение почти все общие свойства театра эпохи революции: и праздничную театральность, и революционный темперамент, и жажду к преувеличениям. Будто бы один

Вахтангов горел революционным огнем и владел тайнами фантастического преувеличения. И другие горели и открывали тайны

Но почему-то миф все это отдает именно Вахтангову. Миф вообще любит представить своего героя идеальным. И мы часто принимаем такую идеализацию, если находим реальную почву, от которой легенда оттолкнулась.

Факты помогают реконструировать спектакль, но при этом ускользает нечто существенное, неповторимое. Зато миф, пробивая толщу годов, улавливает порой самое заветное в художнике.

Личность Вахтангова удивительна, она словно воспроизвела в себе идеальные черты эпохи.

Между тем в некоторых воспоминаниях Вахтангов предстает лишь талантливым экспериментатором, непокорным учеником Станиславского, иногда — восторженным адептом Мейерхольда, и — самое неубедительное — мастером механически соединить Станиславского с Мейерхольдом. Если все эти концепции постепенно отодвигаются в прошлое, то взгляд на Вахтангова как на нераскрывшегося, не реализовавшего себя художника, только искавшего, притом в разных направлениях, прочно удерживается по сей день. Рано, мол, ушел из жизни, целостного итога не сложилось.

Отнесемся критически к представлениям о том, будто его постановки скорее демонстрировали противоречия и метания, чем составляли художественное единство.

Менялись лики его музы, но концепция мира, объединившая его создания, была монолитна. Вахтангов и в юности, и в зрелости, и до революции, и после — это Вахтангов. Он жил контрастами и фантастическими преувеличениями, у него был «по-настоящему трезвый, аналитический, критический, язвительный ум», и вместе с тем то был художник, «зараженный бунтарским, — по выражению Завадского, — революционным пафосом»<sup>1</sup>.

Но сказать о нем «художник» — совершенно недостаточно.

Он герой своего времени, «великий гражданин страны» — так назвала его уже в наши дни старейшая актриса МХАТа А. О. Степанова. Его преследовала неотступно мысль о новом человеке, способном преодолеть страдания, подняться к подвигу. И таким человеком был он сам.

Существует некий штамп в нашем театроведении — видеть нового героя революции только в жизнеподобном облике персонажа, явившегося на сцену в середине, а то и в конце 1920-х годов благодаря таким песням, как «Разлом», «Любовь Яровая», «Бронепоезд 14-69». Значение этих произведений для театра неоспоримо. Но что же было до них? Вместо нового человека эпохи одни только мечты, наброски, аллегории, схемы? Трудно, к примеру, поверить, что Маяковский, сыгравший роль «Человека просто» в собствен-

ной «Мистерии-буфф» еще в 1918 году, появившийся на сцене узнаваемым «гражданином страны», не был воспринят именно как герой своего времени. Творцы искусства первых лет революции оказывались лирическими героями собственных произведений, их способ исчерпывающего самовыражения открывал возможности монументального, крупного изображения нового человека.

Искусство Вахтангова — это и автопортрет. Его голос, черты характера, темперамент. Вот так же «вкомпонованы» в свои произведения Маяковский, Блок, Марджанов, Мейерхольд...

«Систему Станиславского» — учение о законах актерского творчества — он развил применительно к новой исторической ситуации, не отверг, а мудро ею распорядился. И стал вождем революционного театра, весьма дерзко заявившего свои права на новизну и смелость. Ведь сама «революция, — писал А. В. Луначарский, — смела, она любит новизну»<sup>2</sup>.

Выдающиеся люди театра восхищенно отзывались о Вахтангове: «Почти гениального режиссера» видел в нем Максим Горький, высоко оценили его творчество художники мирового театра — Гордон Крэг, Андре Антуан, Бертольт Брехт. А Питер Брук заметил в книге «Пустое пространство», что Вахтангов, как никто другой, смог проникнуть в народную стихию театра. Федор Шалапин, посмотрев мощный, страстный «Гадибук», сказал, что почувствовал истинную, все озаряющую любовь и «странное наслаждение овладело им»<sup>3</sup>.

Долгие годы Мейерхольд искал и находил вахтанговское влияние у других режиссеров, например у С. М. Эйзенштейна. Один из своих спектаклей Мейерхольд посвятил памяти Вахтангова. Требуется специального изучения вопрос о воздействии вахтанговского на самого Мейерхольда. Во всяком случае, острота проникновения в актера у Вахтангова оказывалась нередко очевиднее, чем у признанного мастера.

Вместе с другими корифеями он формировал сам метод нашего театра, он открыл и свое направление, приумножив многообразие советского искусства. Вахтанговская традиция питает поиски всей современной сцены, по-разному преломляясь в Театре имени Вахтангова, Театре имени Моссовета, у А. Эфроса (который как-то сказал, что «ушиблен» Вахтанговым на всю жизнь), в спектаклях М. Захарова, А. Шапиро, Р. Стуруа, А. Мамбетова, Ф. Григоряна... Отблеск театрального мышления Вахтангова виден и в фантастическом реализме таких спектаклей Г. Товстоногова, как «История лошади» и «Смерть Тарелкина».

Эту личность выдвинула эпоха революции. Ведь великие революции, говорил Владимир Ильич Ленин, «в ходе своей борьбы выдвигают великих людей и развертывают такие таланты, которые раньше казались невозможными»<sup>4</sup>. Станиславский признал в нем

создателя «новых принципов революционного искусства», считал его своим единственным преемником<sup>5</sup>.

Таинственное обаяние Вахтангова имеет объяснение. Это был совестливый и зоркий художник, обладавший уникальной интуицией, романтическим, «удесятеренным» чувством жизни. И еще: он был жестким художником, беспощадным в изображении правды.

Личная судьба Вахтангова сопряжена с трагическими обстоятельствами. Однако на протяжении последних двух лет жизни, героически преодолевая тяжелый недуг, он создал свои лучшие спектакли, заслужившие славу шедевров.

В предсмертные дни он обрел в глазах окружающих его людей величие провидца. Любимая его ученица Анна Орочко писала: «Смело, уверенно доигрывал он жизнь свою, и, как истинному герою трагедии, ему надлежало пасть в борьбе, чтобы вселить в окружающих его ложе учеников свою страстную волю к жизни»<sup>6</sup>.

О таком Вахтангове и пойдет речь в этой книге — о художнике, оставившем грядущему «систему потрясения».

## ТЕРЕК

Еще живут в Орджоникидзе, столице Северной Осетии, владикавказцы, которые помнят юного Вахтангова. Старики мне рассказывали: Женя появлялся там и тут — играл на мандолине, на балалайке, на скрипке. И еще на какой-то дудочке. Катался на коньках. Лазал по горам. Мчался на велосипеде. Корчил в гимназии рожи перед зеркалом. Очаровывал гимназисток.

Он наводнял город своими бесчисленными шарадами. Модные в начале века шарady строились на хитроумных вопросах-загадках. Фигурировал в них часто, как вспоминают, поэт Надсон.

И вот уже Вахтангов во владикавказские ранние годы, семнадцать — восемнадцать лет, видится мне общительным и беспечным, остроумным и быстрым — на пороге своей весны.

Но каким же он был тогда на самом деле?

Шарады внезапно уходят на дальний план, хотя и не исчезают вовсе, остаются лишь как лукавая игра. Как мандолина, которой он владел виртуозно. Или как бантик: он щеголял им, приходя на вечеринки. Выступают другие черты. Возникает в воображении одержимый, темпераментный юноша с громадными и печальными глазами. В гимназии не всегда весел, бывает часто отчужден, весь в себе. Запойно читает, припрятав книги под партой. И странно — эта внезапная сумеречная нелюдимость, после спада шаловливости, эта обособленность никакого сопротивления со стороны сверстников не вызывает. Они терпеливы и уважительны к Жене.

Кажется, он уже знает нечто важное, чего-то хочет страстно. Его напряженное любопытство к жизни, удивление перед ней заражают окружающих. Вот он взволнован необычайно, что-то им пылко объясняет. Кажется, дерзко протестует... Против чего?

Владикавказ 1900-х годов — город провинциальный, тихий. Размеренно протекает в нем жизнь. Гимназисты любят прогуливаться по Терской улице; с бульварчиком, протянувшимся вдоль домов ровной линией. Идут стайкой, а впереди всех — невысокая плотная фигура Вахтангова. Внимание всех гипнотически приковано к нему. С ним интересно, о чем бы ни говорил — о Толстом, Ницше, талмуде или театре. А потом он позовет путешествовать на велосипедах или бродить по ущельям. Кажется, если бы позвал вообще уйти из этого городка с испуганно поеживающимися домками у подножия гор, скажем, идти пешком в Москву, — пошли бы.

Но на этот раз отправляются в горы.

Дорога становится все круче и каменистей, лесистые горы подступают, стягиваются ближе к дороге; в мрачной молчаливости нависают над ней. Встречаются прилепившиеся к скалам горные сакли. И вдруг — дух захватывает! Путь внезапно вырывается из теснин, и взорам открывается Казбек с торжественно сияющей голубиной снега. И — вечная песня тишины. Друзья замолкают, разглядывают недвижную красоту, вбирают в себя.

Спускаются в город только к вечеру. Камни мостовых нагреты и пыльны. Но вот начинается городской парк, так называемый трек. Его аллеи тенисты, а где-то рядом, за зеленой стеной зарослей, — Терек.

Тут, у Терека, место историческое: русские войска на пути в Грузию основали в прошлом веке крепость — опору и центр Северного Кавказа. Постепенно крепость стала обретать мирное окружение. К 1861 году здесь насчитывалось около тысячи домов и проживало более трех тысяч жителей. Вскоре после окончания Кавказской войны русское правительство образовало город Владикавказ — центр обширной Терской области.

Подросли тополя на улицах. Военные отставники, чиновники, купцы и первые представители интеллигенции, а также ремесленный люд почувствовали себя городским сообществом, стали мостить улицы, издавать газету; бойко заработали духаны. Но не было еще библиотеки, ни одной, не было театра. Четыре церкви созывали разноверцев колокольным звоном.

Мысль о театре возникла у военного начальства.

В докладе к высшим чинам Кавказской армии подчеркивалось, что новое «заведение», то есть театр, будет способствовать «ассимилированию иногородцев с господствующей расою» посредством русской речи<sup>1</sup>.

Стали изыскивать средства. Наместник царя на Кавказе денег не дал, но посоветовал использовать местные возможности. И такие возможности изыскали неожиданно в штабе терских войск, где оседал не подлежавший ранее никакой отчетности грабительский налог, бравшийся с вымирающих потомков Золотой Орды — каранагай-едишкульского народа.

В 1871 году впервые открылся занавес Владикавказского русского театра. Маленькая сцена, где-то на краю России, мужественно включилась в извечную битву двух сил — реакции и прогресса.

Владикавказские остряки называли репертуар местного театра «окрыленным». Имелось в виду засилие в нем произведений В. Крылова, А. Потехина, И. Шпажинского, авторов благонамеренных, знавших секреты сцены и вкусы преуспевающих обывателей. Газета «Терские ведомости» в 1890 году отмечала: «Рядом с глупо-содержательными комедиями Гоголя или «Горе от ума» ставятся лубочные произведения современной драматургии, иногда до того бессмысленные, что делается совестно за их авторов». «Крылов, Шпажинский, Суворин и другие — имя же им легион — положительно заполнили нашу сцену до такой степени, что увидеть на ней что-нибудь жизненное, правдивое сделалось почти невозможным»<sup>2</sup>.

Надо отдать должное справедливости суждений владикавказских журналистов.

Правда, антрепренеры вынуждены были порой брать серьезные произведения, чаще всего по настоянию талантливых актеров, приглашать на гастроли крупных мастеров русского и украинского театра. Отец известного советского писателя Льва Никулина — Вениамин Иванович Никулин, актер и антрепренер, родившийся и живший во Владикавказе, организовал гастроли М. Г. Савиной, трагиков Братьев Адельгейм, блистательной украинской актрисы М. К. Заньковецкой. Но избранная публика осталась недовольна гастролями украинской труппы, в которой играли и Заньковецкая, и Кропивницкий, и Саксаганский; появились высокомерные отзывы. И снова журналисты попытались дать бой. «Не всё то сердце, — размышлял один из авторов статьи в «Терских ведомостях», — что бьется под дорогим фракком... И под хохлацкой свиткой иногда можно найти гораздо больше и теплоты, и чуткости...»<sup>3</sup>

Владикавказ знал свои взлеты — духовность внезапно прорывалась сквозь серое бытие благодаря каким-нибудь неукротимым чудачкам. Такой замечательной личностью был поднадзорный и гонимый властями великий сын осетинского народа Коста Леванович Хетагуров. Его впоследствии назовут осетинским Леонардо да Винчи. Универсальный человек: революционер, просветитель, по-

эт, драматург, художник театра. Его первая пьеса «Дуня», фантазия на русском языке, была посвящена борьбе за права женщины. В декорациях Хетагурова шли «Хаджи Мурат», «Дети капитана Гранта», «Цыганский барон».

В восьмидесятые годы театральный Владикавказ заметно оживился.

А 1 (13) февраля 1883 года в зажиточной, патриархальной семье, весьма далекой от каких-либо театральных интересов, родился Евгений Вахтангов.

Смотрю на фотографию шестилетнего Вахтангова.

Ребенок ухоженный, с шаловливыми ланьими глазами и светлыми кудряшками на головке, вокруг шеи расправлен просторный воротничок. Биографы пишут, правда в предположительном плане, что детство маленького Жени было трудным и будто бы познал ребенок обиды, испытал черствость со стороны старших. Будто в Тифлисе, куда Женю отправили к родственникам, «его заставляли делать самую черную работу». Но фотографии из детства словно опровергают эти сведения. Не похоже, что в семье не любили первенца.

На снимке 1893 года мальчуган в возрасте десяти лет в полной гимназической форме, в длинной шинели, фуражке, рука фатовато легла в карман, за плечами виднеется ранец. Он ученик подготовительного класса 1-й Тифлисской гимназии, одной из лучших, для богатых семей. Смысленный, озорной, горячий взгляд.

Стоило ему послать требовательный зов из Тифлиса: «Хочу домой!» — как жалобе тут же вняли и забрали ребенка домой, во Владикавказ.

...Почетное место в детстве маленького Жени занимал дед Саркис. И газыри деда, и его барашковая шапка представлялись сказочными. Громадные карманы вызывали восторг. Набиты они были сладостями для внука. Саркис очень любил глазастого, приветливого мальчика. Пройдут годы, и Евгений Богратионович назовет своего сына Сергеем, в честь любимого деда Саркиса.

Следует подробнее остановиться на судьбе деда Саркиса.

Имел он свобододолюбивый, независимый нрав. А происхождения был скромного, работал маляром-подрядчиком. Оберегал свою национальную гордость, старинную честь. Встречая на улице русских военных, установивших свои гарнизоны на его, Саркиса, земле, проходил мимо не здороваясь.

Родился у него сын Баграт. Вырос. Умный, красивый, своенравный. Женился на русской — дочери богача Лебедева. И начиная с этого события стала расти пропасть между отцом и сыном.

Когда владелец табачной фабрики Лебедев умер, Баграту досталось предприятие, он стал деловитым хозяином, а вскоре и преуспевающим. Обогнал конкурентов, разбогател. Об отце отзывался

презрительно: он же «крро», то есть дикарь, выживший из ума, позор семьи.

Теперь возглавлял семью Баграт. В нем текла отцовская, армянская кровь. Однако процесс обрусения протекал на Кавказе стремительно. Ориентировался Баграт на русских и грузин. Среди грузин он долгое время и воспитывался в Тифлисе. Имя Баграт сменил на княжеское, и по его требованию все величали его Богратионом. И отчество теперь у него было не Саркисович, а Сергеевич. Эта смена имен, нарочитая и торопливая, это отступление от традиций рода и явилось еще одним обстоятельством, с которым не мог смириться дед Саркис.

Нелады в семье стали перерастать в дикие ссоры — Саркис не желал уступать сыну, но борьба была неравной. Саркис стал запирается в своей каморке. Богратион не подпускал его даже к общему столу. «Крро», — не уставал повторять он родным и знакомым.

Женя не в силах был уразуметь происходящего, но острая игла жалости вонзалась в детское его сознание, когда деду пищу подавали отдельно, в каморку, точно собаке в конуру.

А дальше — событие, отложившееся в памяти Жени гнетущим, страшным. Дед вдруг притих однажды в каморке. К нему стучали, он не отзывался. Вломали дверь, вошли: дед Саркис лежал в луже крови. Он нанес себе ножом удар в живот, ниже ребер. Удар смертельный.

Владикавказская мужская гимназия — сооружение сурового вида, крепкое, каменное. В наши дни здесь висит массивная мемориальная доска: «В этом здании учился и окончил гимназию в 1903 году выдающийся деятель Советского искусства Евгений Богратович Вахтангов».

Рассказы о его гимназической поре знакомят нас с юношей нелюдным, часто угрюмым; характер у него неровный, нервный. То он проводит дни бурно, тянется к общению с товарищами, к человеческому теплу. Он горит желанием что-то возглавить, собрать вокруг себя мальчишек и произнести какую-нибудь пламенную речь. То вдруг в нем замечают отрезвляющую иронию, и на себя направленную, и на других. Инстинктивно не принимает он громких излияний со стороны сверстников, часто улавливает в них позу, она ему претит.

Женя очень красив; особенно поражают всех глаза — они умеют хохотать и внезапно наполняться грустью, они живут, мыслят, лучатся...

Первые прикосновения к домашнему театру оказались веселыми, шаловливыми: Женя почему-то предпочитает исключительно женские роли. 22 января 1900 года он сыграл в пьесе Островского «Бедность не порок» Пелагею Егоровну, затем в «Женитьбе» Го-

голя Агафью Тихоновну, а позже в спектакле «Убийство в доме № 37» некую Штафиркину. «Женская ориентация» объясняется, видимо, очень просто: иронический нрав. В женских ролях можно было рассмешить курьезным переодеванием, поозорничать, тем самым выразив свое отношение к происходящему на домашней сцене, где все топорщилось нелепостями и неумелостью. В средних классах он вовсе еще не горел театром, а просто играл в забавную игру.

Но шло время — мальчик все резче выделялся среди других своими универсальными способностями.

Исключительная музыкальная одаренность. Абсолютный музыкальный слух. Играет на нескольких инструментах: фортепьяно, мандолина, скрипка, гитара, балалайка, разнообразные дудочки. Своими музыкальными интересами легко заражает окружающих. Устраивает соревнования, кто больше наберет гитарных аккордов. Пытается создать вокруг себя нечто вроде инструментального ансамбля. На гимназической вечеринке он исполняет на мандолине увертюру к «Кармен». От избытка чувств отбивает ногой такт. Когда ему аккомпанирует кто-нибудь слишком аккуратно, в правилах строгой музыки, Женя обрывает аккомпаниатора. Воспламеняется. Кричит. Требует горячей игры, чтобы слышалось сердце, чтобы — живые первые! «Кармен, — объясняет он жарко, — это когда ревет азарт!»

В гимназии, занимая последнюю парту, он запойно читает. Всё подряд.

Он удивляет сверстников изяществом без фатовства, и тем, что блестяще танцует, и тем, что жалеет преподавателя греческого языка, над которым в классе принято жестоко издеваться. А неподражаемые его «рыла» перед зеркалом — целая легенда.

И — внезапный спад энергии. Тяжелое, не по возрасту, раздумье во взгляде. Валяется дома на диване, бессмысленно уставившись в потолок.

У Жени безусловный литературный дар. Точнее, талант рассказчика, своеобразного публициста, способного изложить на бумаге свое настроение, передать словами горячее чувство.

Благодаря гимназическому рукописному журналу «Светляк» этот дар проявляется рано и обращает на себя внимание тем, что автор рассказов, очерков и фельетонов не рекламирует своей авторской мысли, не выводит ее на первый план. Поэт Павел Антокольский, обратившись к «Светляковым» опусам юного Вахтангова, проанализировал эту особенность стиля. Вахтангов не спеша, не пробалтываясь о том, какая идея движет его пером, все же склоняет читателя к нужному выводу. Лишью скрытого авторского комментария Женя ведет как бы с небрежным юмором, а порой юмор переходит в пронзительную и едкую иронию.

Содержание его литературных проб очень серьезно, человечно. В нем рано пробудилось сострадание к людям и понимание их социального неравенства.

«Светляк» издавался совместно женской и мужской гимназиями и служил, помимо прочего, средством переписки мальчиков и девочек. Среди сладких рождественских рассказиков гимназистов и гимназисток вахтанговские выделяются. В одном из рассказов написано о маленьком человеке. Он бредет в стужу по рождественскому городу. Злая обида растет в душе бродяги, выюга пронизывает тщедушное тело. Кружит снег, ветер рвет ставни в окнах обывателей. Взгляните, сытые, на изнанку жизни, дайте хлеба страждущим, дайте тепла!

Мутный и яростный в июле, Терек в сентябре становится робким, тихо струящим свои прозрачные воды. Умиротворяется. И жара спадает.

В отчий дом, расположенный неподалеку от трека, Женя входит настороженно. Отец — человек крутого нрава. Суров. Верховодит. Родственники, завидев его, переходят на другую сторону улицы. Странно, но общительного Женю мальчишки из соседних бедняцких дворов тоже воспринимают с опаской, перенося свое отношение к деспотичному Богратиону Сергеевичу на Женю. Поскорее ретируются, увидев Вахтангова-сына.

К шести часам вечера вся семья в сборе, ждут прихода отца. Со двора подаются тревожные сигналы — сам Богратион Сергеевич идет! В доме начинается суматоха. На столе хозяина уже поджидает набор закусок — икра, тешка, чурек, — красное местное вино. Отец входит в столовую, молча садится на свое место к столу, и только тогда усаживается Ольга Васильевна, мама Жени. Затем имеют право сесть остальные — Женя, его младшие сестры Соня и Нина.

Богратион Сергеевич восседает за столом мрачно и молчаливо. Неторопливо и величаво ест, готовясь к короткому и правоучительному высказыванию.

Однажды между отцом и сыном происходит такой диалог. Жене тогда было девятнадцать лет.

Отец:

— Ты вечно манкируешь делом. Ведь ты представь, что будет с твоей матерью и сестрами после моей смерти. Ты один у меня, и ты не хочешь мне помочь. Ты даже для рабочих ничего не хочешь сделать, а кричишь: восьмичасовой труд, больницы, школы... Знаем мы ваши словечки! Знаем, что за спиной папаши вы умеете кричать: эксплуатация! Помилуйте! Да ты, ты на что живешь? На какие деньги? Чьим трудом? Что же ты не бросишь все? В гимназии учишься, на отцовской шее сидишь. Ведь рабочий труд про-

живаешь, ведь сам у того рабочего все берешь... Нет, меня красными словечками не проведешь. Молокососы! Не знаете жизни.

Сын:

— Мы не сойдемся.

Женя падевает фуражку и выходит. Бесцельно бродит по аллеям трека. Отец подобен горьковскому Бессеменову, у него своя правда. И то, что сын сидит на шее не только отца, но и тех самых рабочих, тоже правда.

Только есть и другая правда, о которой Богратион Сергеевич предпочитает не высказываться. Рабочие на его фабрике работают по четырнадцать часов в сутки, при этом предприимчивый хозяин использует труд слепых, как труд дешевый, приносящий дополнительную выгоду табачному фабриканту.

«Что делать?» — этот вопрос еще не разрешим для девятнадцатилетнего Вахтангова, но убеждение «мы не сойдемся» уже укрепилось в нем.

Отец все чаще сталкивается с неожиданной строптивостью сына. К тому же в семье возникают новые интересы. Сын не испытывает тяги к коммерции, в нем заметно растет увлечение театром, то есть, по определению отца, баловством.

Деловые соображения весомы, решают многое, но есть еще фамильная гордость, необычайно развитая в Богратионе Сергеевиче. Опережая события, скажу, что в конце своей жизни отец не только признает сына-актера, столичного артиста, но будет очень гордиться им. И сейчас отношения у них непростые. Всё так — и ссоры, и взаимное отчуждение, и «классовое» размежевание. Вскоре сын станет участвовать, к ярости отца, в демонстрациях рабочих его фабрики. И все же дело обстоит не так, чтобы можно было согласиться с утверждением одного из биографов Вахтангова: «Жизнь в семье превращалась в пытку страхом». Из этой же статьи знаем, к примеру, что отец покупает Жене скрипку. Но и этот факт подается в жизнеописании, посвященном юношескому периоду жизни Вахтангова, негативно: скрипка, конечно, оказывается маленькой и плохонькой.

Нет, отец любит Женю. К тому же младшие сестры и мама, Ольга Васильевна, и бедный родственник, мальчик Иван, сверстник Жени, принятый в семью Вахтанговых, — всё это тайные или явные союзники и друзья Жени. Право, жизнь в семье — не только «пытка страхом».

Биографы почти не вспоминают о Софье Богратионовне, сестре Соне. Между тем личность это незаурядная. Вскоре, как и Евгений Богратионович, она вырвется из-под власти отца, уйдет в тревоги и лишения революционной жизни, примет участие в подпольной деятельности большевиков вместе с мужем — позднее известным

Содержание его литературных проб очень серьезно, человечно. В нем рано пробудилось сострадание к людям и понимание их социального неравенства.

«Светляк» издавался совместно женской и мужской гимназией и служил, помимо прочего, средством переписки мальчиков и девочек. Среди сладких рождественских рассказиков гимназистов и гимназисток вахтанговские выделяются. В одном из рассказов написано о маленьком человеке. Он бредет в стужу по рождественскому городу. Злая обида растет в душе бродяги, вьюга пронизывает тщедушное тело. Кружит снег, ветер рвет ставни в окнах обывателей. Взгляните, сытые, на изнанку жизни, дайте хлеба страждущим, дайте тепла!

Мутный и яростный в июле, Терек в сентябре становится робким, тихо струящим свои прозрачные воды. Умиротворяется. И жара спадает.

В отчий дом, расположенный неподалеку от трека, Женя входит настороженно. Отец — человек крутого нрава. Суров. Верховодит. Родственники, завидев его, переходят на другую сторону улицы. Странно, но общительного Женю мальчишки из соседних бедняцких дворов тоже воспринимают с опаской, перенося свое отношение к деспотичному Богратиону Сергеевичу на Женю. Поскорее ретируются, увидев Вахтангова-сына.

К шести часам вечера вся семья в сборе, ждут прихода отца. Со двора подаются тревожные сигналы — сам Богратион Сергеевич идет! В доме начинается суматоха. На столе хозяйина уже поджидает набор закусок — икра, тешка, чурек, — красное местное вино. Отец входит в столовую, молча садится на свое место к столу, и только тогда усаживается Ольга Васильевна, мама Жени. Затем имеют право сесть остальные — Женя, его младшие сестры Соня и Нина.

Богратион Сергеевич восседает за столом мрачно и молчаливо. Неторопливо и величаво ест, готовясь к короткому и правоучительному высказыванию.

Однажды между отцом и сыном происходит такой диалог. Жене тогда было девятнадцать лет.

Отец:

— Ты вечно манкируешь делом. Ведь ты представь, что будет с твоей матерью и сестрами после моей смерти. Ты один у меня, и ты не хочешь мне помочь. Ты даже для рабочих ничего не хочешь сделать, а кричишь: восьмичасовой труд, больницы, школы... Знаем мы ваши словечки! Знаем, что за спиной папаши вы умеете кричать: эксплуатация! Помилуйте! Да ты, ты на что живешь? На какие деньги? Чьим трудом? Что же ты не бросишь все? В гимназии учишься, на отцовской шее сидишь. Ведь рабочий труд про-

живаешь, ведь сам у того рабочего все берешь... Нет, меня красными словечками не проведешь. Молокососы! Не знаете жизни.

Сып:

— Мы не сойдемся.

Женя надевает фуражку и выходит. Бесцельно бродит по аллеям трека. Отец подобен горьковскому Бессеменову, у него своя правда. И то, что сын сидит на шее не только отца, но и тех самых рабочих, тоже правда.

Только есть и другая правда, о которой Богратион Сергеевич предпочитает не высказываться. Рабочие на его фабрике работают по четырнадцать часов в сутки, при этом предприимчивый хозяин использует труд слепых, как труд дешевый, приносящий дополнительную выгоду табачному фабриканту.

«Что делать?» — этот вопрос еще не разрешим для девятнадцатилетнего Вахтангова, по убеждению «мы не сойдемся» уже укрепилось в нем.

Отец все чаще сталкивается с неожиданной строптивостью сына. К тому же в семье возникают новые интересы. Сын не испытывает тяги к коммерции, в нем заметно растет увлечение театром, то есть, по определению отца, баловством.

Деловые соображения весомы, решают многое, но есть еще фамильная гордость, необычайно развитая в Богратионе Сергеевиче. Опережая события, скажу, что в конце своей жизни отец не только признает сына-актера, столичного артиста, но будет очень гордиться им. И сейчас отношения у них непростые. Всё так — и сорры, и взаимное отчуждение, и «классовое» размежевание. Вскоре сын станет участвовать, к ярости отца, в демонстрациях рабочих его фабрики. И все же дело обстоит не так, чтобы можно было согласиться с утверждением одного из биографов Вахтангова: «Жизнь в семье превращалась в пытку страхом». Из этой же статьи знаем, к примеру, что отец покупает Жене скрипку. Но и этот факт подается в жизнеописании, посвященном юношескому периоду жизни Вахтангова, негативно: скрипка, конечно, оказывается маленькой и плохонькой.

Нет, отец любит Женю. К тому же младшие сестры и мама, Ольга Васильевна, и бедный родственник, мальчик Иван, сверстник Жени, принятый в семью Вахтанговых, — всё это тайные или явные союзники и друзья Жени. Право, жизнь в семье — не только «пытка страхом».

Биографы почти не вспоминают о Софье Богратионовне, сестре Соне. Между тем личность это незаурядная. Вскоре, как и Евгений Богратионович, она вырвется из-под власти отца, уйдет в тревоги и лишения революционной жизни, примет участие в подпольной деятельности большевиков вместе с мужем — позднее известным



деятелем Советского государства Мечиславом Юльевичем Козловским. Соня и Мечислав поженятся в Париже, в эмиграции.

А пока, во Владикавказе, она только гимназистка, вместе со старшим братом проводит время в компании молодежи, увлекается тайно идеями вольнолюбия.

Семья подчиняется главе дома, но внутри себя выказывает признаки явного сочувствия интересам Жени, сестры ему преданы истово. Мать Вахтангова — человек мягкого, доброго нрава. Закутанная в шаль, она приходит на спектакли с участием сына. Пробирается на последние ряды и, не отрываясь, смотрит на сцену — там ее Женя.

И даже приживалка дома, Вера Ивановна Лебедева, сопротивляется самовластью Богратиона Сергеевича, готова встать на сторону Жени.

— А что, Вера Ивановна, вы такого артиста, господина Вахтангова, видели? — с иронией спрашивает Богратион Сергеевич.

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

— А я хочу его из дома выгнать, — лаконично заключает беседу Богратион Сергеевич.

Женя любит свой город, слегка иронизирует над ним, скучает в нем, но счастлив, что есть Терек, что он пенится, бьется, неистовствует. Далеко в округе разносится его шум, когда дуют из ущелий ветра. Только оседает в душе горечь, что время течет во Владикавказе тягостно, медленно.

Интеллигенция — цвет нации — вечерами в основном занимается картами. А новые развлечения выглядят припыленно шикарно. На главной улице афиша: «Новый театр «Модерн». Картины, состоящие из 3-х отделений. Аппарат новейшей конструкции, не утомляющий зрения. Полная иллюзия. При театре имеет место фойе с кофейней. В антрактах играет электрический патефон».

Правда, кремень-люди, подобные отцу Вахтангова, электрических модернов не признают. Висят пудовые замки на домах, а с вечера глухо замыкаются ставни на окнах, чтобы уберечь потомственные купеческие, кавказские и казачьи семьи от разложения нравов. Сам Владикавказ происхождения сурового — возник из крепости.

Горцы нет-нет да и потревожат жителей. Спускаются в город, чтобы мануфактуру купить, ситец для детей и жен, но намерения бывают и другие — ограбить кассу магазина. Приказчик Николай Симонов (кстати, отец Рубена Николаевича Симонова, известного режиссера) однажды оказался жертвой такой экспроприации и пролежал под прилавком связанный около часа, пока не подошла помощь.

Среду осетин Вахтангов знал хорошо. Есть сведения и о том, что ему были знакомы фольклорные представления. Но дело даже не в произведениях народного творчества, а в духе народа, выразительном его быте, ярких обычаях.

Черкеска словно придумана для стройных и легких в движениях. Газыри украшают грудь, подчеркивают ее ширину богатырскую. Жизнь кавказцев ритуальна. Их обряды — своеобразный театр. Здесь даже обычный застольный тост — совершенная миниатюра. В нем смелые преувеличения, восславление человека. Тост театрален и импровизационен, у него есть и свой «игровой предмет» в виде символа: нарядный рог, украшенный серебряными ободками.

Выражение «кавказская кровь» вполне применимо к Вахтангову. Неизменно в душе его ощущалась, по выражению Серафимы Бирман, «горная высота». И вскипал яростный, подобный Тереку, темперамент.

Чуть позже, в 1907-м, один из газетных очерков он посвятит Тереку: «Терек мчится бешеный, как молодой левенок, полный гибкой страсти, резких движений, упоения жизнью. Кружит, мчится, прыгает, рвется вперед.

То тихо журчит... вдруг победоносно вскрикнет, загудит, заревет... Порывисто обнимет скалу, тряхнет белой гривой, отпрыгнет назад, закружит, бросится в другую сторону и с улыбкой перекатит быстрой и веселой волной через встречный камень.

Бежит вперед, вперед...»

Угадывается ассоциация с горьковским «Буревестником».

Терек — это свобода, стремительность, стихия. А рядом другой образ — тревожного города:

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

Ты там...»<sup>4</sup>

«Ты» — это далекая, недостижимая возлюбленная.

Впрочем, в жизни она имела вполне конкретные черты, и звали ее Надей.

## НАДЕЖДА

Все черноволосые, и все сплошь с усиками.

Надя еще раз оглядела гимназистов, участников драматического кружка мужской гимназии, и вдруг почувствовала: кто-то словно пронизывает ее взглядом.

У Надежды Байцуровой тонкое привлекательное лицо, прямой взгляд, высокий чистый лоб. Легкая усмешка в уголках губ. А тут ироническая усмешка исчезла. Лицо посерьезнело. Увидела: в углу на одной из парт сидит русоволосый, один среди всех русоволосый, очень красивый. Зеленовато-серые большие глаза.

— Что за Чайльд Гарольд?

— Женья Вахтангов, — ответствовали ей с неким торжеством.

И она исподтишка стала наблюдать за ним, и во время читки пьесы, которая называлась «Пробел жизни», и потом, на самой репетиции, когда произносила реплику: «Кто нюнит? Леонид Карлович? Он больше ни на что не способен». Леонида Карловича, аптекаря, репетировал Чайльд Гарольд. Во фраке и белом галстуке он разгуливал по площадке и вздыхал. «А нюнить я больше не позволю!» — продолжала настаивать эмансипированная девица; ее старательно изображала она, Надя.

В жизни Надя отличалась женственностью, уравновешенной природой чувств. Вахтангов же — резкий, взрывающийся. Или замкнутый, с лицом непроницаемым, молчалив, суховато-отчужден. Когда ему необходимо завоевать окружающих, легко добывается этого. Умеет окружить все тайной, какой-то «страшной» игрой. Например, почти зловещим голосом произносит волнующее слово «кон-спи-рация». Весь класс задерживает дыхание. А она — нет. Ей не страшно.

Надя была почти сверстницей Жени, однако по образованию — старше. В ту пору говорили: закончила Институт благородных девиц. Означало это, что, проучившись в Тифлисском педагогическом институте несколько лет, девушка приобрела известные гуманитарные знания, получила право преподавать французский язык.

Итак, Женья еще гимназист, а она уже взрослый человек. Дает уроки осетинским детям, готовит их для поступления в русскую школу; помогает нотариусу в конторе; переводит с французского материалы для местной газеты «Терек».

Там же, в Тифлисе, в институте, она прошла курс занятий танцами.

Танцы — это важно. Впервые столкнулись самолюбия Жени и Нади именно на балу. Назову даже дату — размолвка состоялась 3 января 1902 года. Нужно сказать, что гимназист Вахтангов имел огромный успех у сверстниц. И сам был влюблен в красавицу с черными глазами и длинной косой Лелю Джидоеву.

Надя наблюдает за танцующими и размышляет: «Собственно, Вахтангов переросток. Почему он до сих пор в гимназии? Много болел? Оставался дважды в одном и том же классе?» Но вот к ней с покровительственным видом подходит переросток и приглашает на танец. Они кружатся в вальсе. И к удивлению своему, перехо-

дящему в возмущение, она обнаруживает, что Вахтангов учит ее танцевать. Она не умест?! Самое обидное, что к концу бала она с очевидностью убеждается, что это действительно так: не умест. Во всяком случае вот так свободно, словно шутя, как он.

Через много лет Надежда Михайловна Вахтангова — Надя Байцурова — вспоминала, что возвращалась с гимназического бала не очень счастливая — «танцевала старательно, всерьез», а это означает для Жени — плохо.

Борьба самолюбий только началась. Вот он уже учит ее и на коньках кататься. Владикавказ знает свою зиму, природа предусмотрела для влюбленных владикавказцев легкий морозец. Когда они, Надя и Женья, вышли на лед (каток был устроен на том же самом треке, где летом пары старательно вращались под звуки полкового оркестра), она почувствовала себя новичком.

Самой себе она кажется сейчас угловатой, Жене не в пару. Освоить манеру скользить легко, пластично, как он, не может. Партнер, не в пример ей, катается по льду широко, весело. С артистической лихостью. Это надо признать.

Неожиданно он включил ее в конспиративный кружок «Арзамас».

— А почему — «Арзамас»? — робко поинтересовалась она.

— В честь Горького, — мрачно отвечал Вахтангов. — Он в ссылке под надзором полиции в городе Арзамасе.

Конспиративный гимназический кружок «Арзамас» укрывался прямо в доме крупного генерала. Бедный генерал не подозревал, что сын и дочь его тоже в конспираторах: их уже успел вовлечь в тайное сообщество неистовый Вахтангов. Генерал охранял Военно-Грузинскую дорогу, а кружок заседал в богатой генеральской столовой.

В «Арзамасе» интересно: танцы, чай, фанты. Но все же не так легковесно, как на первый взгляд может показаться. По рукам арзамасцев ходят «Капитал» Маркса, «Политическая экономия» Железнова, номера «Колокола» Герцена и даже ленинская «Искра».

На одном из занятий Женья властно всех остановил и стал читать «Буревестника»:

— Пускай ты умер!.. Но в песне смелых и сильных духом всегда ты будешь живым примером, призывом гордым к свободе, к свету!

Послушали «Буревестника» и приступили к следующей теме: Шопенгауэр.

Все арзамасцы тайно ходили в городской театр. Гимназистов в это опасное, с точки зрения гимназического начальства, учреждение не допускали.

52864/3

Надя и Женя любили театральную улицу — главную во Владикавказе, Терскую. На ней проживало много актеров, среди них родной брат знаменитого Мамонта-Дальского — артист С. В. Лановой с женой, актрисой Н. М. Нееловой. Терская улица вела к театру.

На «Разбойниках» Шиллера с участием Братьев Адельгейм Надя и Женя сидят вместе в боковой ложе. Она искоса бросает взгляд — видит профиль Жени. Его лицо очень серьезно. Сглотнув зубы, с горящими глазами смотрит спектакль, не шелохнется. По лицу пробегают тени сильных, скрытых переживаний. В его сознании сейчас идет какая-то серьезная работа.

Что там, внутри? Лермонтов, Толстой, Ницше, чувства к Наде — все смешалось, точнее, стянулось в тугий узел. И все, накопленное острым юношеским умом, живой наблюдательностью, требует какого-то немедленного разрешения.

Летом 1902 года он и Надя участвуют в спектакле «Медведь» Чехова. Это домашний театр, но уже особый, какой могли подсказать только местные условия. Помост сцены сооружен прямо во двореке одного из домов. Освещение сцены естественное — сначала солнце, затем негаснущее вечеряющее небо. Такого театра не было у Станиславского, хотя он тоже начинал с домашних представлений, не было у юных Мейерхольда, Блока. Вахтангов же в свои девятнадцать лет живет в этом театре природы, театре, где рядом слышится отдаленный шум громокипящего Терека, пахнет акациями, пылью, горьковатым дымком. Нехитрый импровизированный помост. Занавес из ситца посреди кавказского дворика, и горным эхом отдаются голоса актеров.

Гимназию он заканчивает торопливо, лихорадочно, размышляя о чем-то своем. Весной 1903 года, в возрасте двадцати лет. Затем по настоянию отца отправляется в Ригу. Рассеянно перед отъездом выслушивает наставления Богратиона Сергеевича. План главы семейства таков: сын поступает в Рижский политехникум, успешно заканчивает его и возвращается на фабрику дипломированным специалистом. О Наде он слышать не желает. У него уже есть на примете достойная невеста для Евгения. И самый веский довод в ее пользу — богатое купеческое наследство.

В Риге, на экзаменах в политехникум, Женя, конечно, постарался: провал удался на славу. Он с облегчением сложил с себя бремя отцовских наставлений, вздохнув глубоко и свободно. Теперь можно предаться любимому делу. Но роль любовника, которую он сыграл в любительском кружке рижан, в слабой пьесе Евтихия Карпова, радости не принесла. На программке к спектаклю он записал: «Советую вам, Евгений Богратионович, никогда роли любовников не играть». Трезвая оценка своего рижского опыта прочитывается в решительности с какой сделана надпись.

Как ему удалось в столь короткий срок познакомиться с любителями Мельпомены в Риге? Когда? Он умудрился и порепетировать с ними, и сыграть два спектакля, не обойденных вниманием прессы. И пресса успела заметить именно его, господина Вахтангова. В одной рецензии ругнуть, в другой похвалить.

А накануне его приезда в Ригу во время спектакля «На дне» на сцене Русского драматического театра, с галереи полетели, кружась над партером, социал-демократические листовки и в зале раздались звонкие молодые голоса: «Долой самодержавие!»

Тревожное чувство не дает покоя.

И вдруг — садится в поезд на Москву.

«Ах, Москва, Москва, Москва, золотая голова...» — пели о матушке-столице.

Вахтангов оказался в Москве в августе 1903 года. До чего же она пестра! Румяные торговки у Спасских ворот, где пахнет булками, похваливают свои товары бойко, весело. А рядом прохаживаются чинные дамы с прическами в стиле Монны Ванны: только что на сценах с шумным успехом прошла пьеса Мориса Метерлинка «Монна Ванна».

В моде слова «нюанс», «аспект», «переживание», «многогранность». Читают «Стихи о Прекрасной даме» Александра Блока. Читают Оскара Уайльда и Бальмонта. Появились томные напудренные юноши с тенями под глазами.

Да, матушка-Москва полна перемен. Старинные дворянские особняки соседствуют с новинками архитектуры. Вознеслась, закрыв золотые головы и синие шатры соборов, гостиница «Метрополь». И розово-фиолетовым нездоровым светом горят электрические лампочки на белокаменных стенах Китай-города.

Женя Вахтангов идет по Москве с дорожным баульчиком, болезненно реагируя на взгляды встречных прохожих. Человек наблюдательный, замечает, что со своим «восточным» видом не вписывается в толпу москвичей; это становится все заметнее по мере продвижения от вокзала к центру столицы. А ему хочется скорее стать тут своим, влиться в огромную Москву, знать ее улицы, ее театры, быть москвичом.

В кармане лежит адрес родственника, который должен помочь с жильем. Он направляется в Курбатовский переулок, в Грузины, и поселяется в дешевой комнате вместе с двумя студентами из Вязьмы. Тут же, при встрече, его нарекают Персом. Вязьмичи оказываются ребятами веселыми, радушными, а знакомится Вахтангов, несмотря на приступы меланхолии, легко и быстро.

Вскоре ему удастся поступить на естественный факультет Московского университета, а затем перевестись на юридический. Кстати, на том же юридическом факультете несколько ранее

учился и другой искатель судьбы, молодой человек из Пензы Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Довольно быстро Вахтангов разобрался в разнообразных землячествах, существовавших в университете, и, не раздумывая, записался в вязьменское, отдав дань уважения первым своим московским знакомым.

Юный владикавказец, с неистового разлета шевелюрой, с южным выговором, посещает студенческие вечеринки. Приходит, по привычке, с мандолиной. Но она пока ни к чему, выглядит тут нелепо. В московских студенческих сборищах ощущается влияние моды: рюмки и бокалы на тончайших ножках, на спинках диванов и кресел лоскутки парчи. Здесь на самого Женю, как и на мандолину его, поглядывают с удивлением. Склонившись над своей старенькой струнной подружкой, он принимается петь никому не знакомые песенки с чужим для присутствующих азартом. Странный.

Он ходит по Москве и испытывает пугающее чувство: вот существует Лев Толстой и он, Вахтангов, читал его, кажется все читал, для Жени Толстой — нечто грандиозное, великое. Но ведь Толстой жив! Его можно случайно встретить просто на улице. От этого ожидания встречи с живым Толстым — страшно.

Университетские занятия игнорирует. Его университет — Художественный театр. Нет, посещает-то он все подряд — театр Корша, Малый, астраду... Но Художественный — прежде всего.

Художественный открыл свой очередной, шестой сезон некоторое время спустя после приезда Вахтангова в Москву — 2 октября 1903 года. Шла политическая трагедия Шекспира «Юлий Цезарь». Впервые Вахтангов увидел властителя сцены Василия Ивановича Качалова.

Впечатлениями делится с новыми знакомыми: студенческая Москва бурно обсуждает постановки МХТ. Но высказать сокровенное можно лишь в письмах к Наде.

Часто ловит себя на смутном желании поставить «серьезный» спектакль. В зрительном зале МХТ он каждый раз с тетрадкой. Аккуратно записывает мизансцены, рисует какие-то таблицы. Жадно следит именно за тем, как играют.

При этом он еще не знает, станет ли актером. Душа безотчетливо рвется на сцену, но о профессиональной карьере он пока немышляет.

Начинается «любительский» период в его жизни. Происходит это так. Закрывают университет. Россия бурлит. Вахтангов, вернувшись во Владикавказ и вновь остро почувствовав зависимость от отца, ищет самостоятельного заработка. Но чем он может заниматься? И тут Дворянское собрание предлагает ему поставить спектакль силами любителей и обещает денежное вознаграждение.

Дни идут, устроители все обещают, но не платят, а спектакль-то уже готов. До него Вахтангов ставил одни только комедии и водевили. А тут вдруг весьма сложное произведение — драма Г. Гауптмана «Праздник мира».

Спрашивается, когда же он успел подготовить себя к столь серьезной акции? В домашнем театре? Когда смотрел спектакли в Художественном? Все это имело значение, но существо дела — в другом.

В Вахтангове изначально жила стихия театра. Можно сказать, он являл собою театр. Такое чудесное свойство объясняется в значительной степени особенностями формирования его личности. В провинциальном городе он нашел лишь одну сферу для приложения сил — и для исповеди душевной — театр. Притом характер увлечения театром у Жени практический, он сразу ступил на подмостки и начал играть, ставить. Пусть это домашний театр — кружки, любители. Но тут не созерцательный взгляд из зала, тут действие.

Позже, в зрелые годы, Вахтангова будут называть мастеровым в искусстве, а всю философию театра отдавать Станиславскому и Мейерхольду. Мол, они теоретики, пишут книги о театре, а Вахтангов не рассуждает, приходит на репетицию и, засучив рукава, принимается за дело.

Не так-то уж мало он размышлял об искусстве. И была у него своя философия театра. Однако обратить внимание на энергичную деловитость Вахтангова полезно. Подчеркнуть это «засучив рукава» необходимо. Вахтангов — и художник, и мастеровой. В этом отношении, как мы увидим, он близок Л. А. Сулержицкому — другу его и соратнику. У Сулержицкого воспринял он многосторонний интерес к жизни и разные умения. Ставил, учил, играл — и на сцене, и в жизни. Выдвинул свою концепцию театра. Пилил, строгал, мастерил декорации. С удовольствием занимался организацией и экономикой театрального дела, как сказали бы мы сегодня.

Как ни банально отмечать какие-то качества художника, проявленные уже в ранней юности, однако, говоря о Вахтангове, нельзя умолчать о том, что еще в гимназические годы он обнаруживал черты, которые в будущем определятся как режиссерские, профессиональные. Для режиссера важно умение, помимо прочего, анализировать, логически выстраивать свою мысль. В Вахтангове довольно рано пробуждается холодноватый аналитик, мысль прорезается острая, ироничная. И есть неодолимое желание все сделать по-своему, подчинить, повести за собой. Достаточно вспомнить как будто незначительный эпизод, о котором я уже рассказывал: он не просто танцует или катается на коньках, но режиссирует партнершей, посмеиваясь над правильностью и старательностью ее

движений, учит танцевать или кататься весело, непринужденно, вопреки строгим правилам.

У Жени возвышенный строй души. И вместе с тем, оглядываясь вокруг, он видит несоразмерность желаемого и сущего, мечты и реальности. Преодолеть этот разрыв между собственным миром мечтаний и действительным положением вещей ему помогает уже в молодые годы театр.

Он рано обнаружил практическую театральную хватку. Легко осваивал приемы, подмеченные им в профессиональных театрах. И потому нет ничего удивительного в том, что, задумав поставить «большой» спектакль, он сделал это, хотя не было у него за плечами ни театральной школы, ни долголетнего опыта.

«Праздник мира» — драма семейная. Мы еще вернемся впоследствии к ее содержанию, здесь же только отмечу, что многие семейные драмы того времени затрагивали самые существенные социальные вопросы. «Праздник» показывал распад буржуазной семьи, резко обнажал язвы всего общества.

Но пьесу Гауптмана Женья выбрал и по личным мотивам. Об этом прямо пишет в своих воспоминаниях Надежда Михайловна. Семейные раздоры героев пьесы напоминали Вахтангову обстановку в отчем доме. Вахтангов словно ставил спектакль о своем доме. Себя самого видел в сыне доктора Шольца — Вильгельме и потому взялся играть эту роль.

Вильгельм пытается жить здоровой жизнью, но лучшие его побуждения глохнут в болезненной атмосфере. Рядом вечно угрюмый, всегда раздраженный отец. Мать, фрау Шольц, согнулась в страхе перед главой дома... Сестра страдает манией преследования...

А в истории любви Вильгельма и Иды Бюхнер он улавливает нечто личное, связанное с ним и Надей.

Пьеса идет под названием «Больные люди». Кажется, молодые Ида и Вильгельм достигают цели: в один из сочельников в семье наступает мир, все одаривают друг друга подарками. Но внезапно, когда Ида беззаботно напеваает песенку о рождестве Христовом, зло вновь пробуждается в душах. Пронзительно рыдает сестра Вильгельма, Августа. Вот так же в их семье рыдала младшая сестра Жени, Нина, не выдерживая давящего взгляда Богратиона Сергеевича.

Взлет лучших чувств пресечен: роковые призраки душевной болезни вновь вторгаются в дом Шольца. Вильгельм и Ида навсегда покидают его.

К исходу летних каникул Женья и Надя, как в гауптмановской пьесе, окончательно рвут с отцом. И уезжают в Москву. А в октябре 1905 года втайне от отца женятся.

День венчания выдался хлопотным. Необходимо было выполнить церковные обряды: жених и невеста из семей верующих. При этом молодые внезапно обнаружили, что «сильно отстали, — как позже признается Надежда Михайловна, — от церкви».

До десяти часов утра они исповедуются и причащаются. А затем, желая отметить событие чем-нибудь особенным, отправляются на дневной спектакль Художественного театра. Шла «Чайка». В шесть вечера вступают под своды церкви Бориса и Глеба на Арбате. Надя в простом английском костюме, рядом шафера, те же вязьмичи. Так как жених к дворянскому сословию не принадлежит, священник задает традиционный в таких случаях вопрос: согласна ли невеста отречься от дворянства? Невеста согласна. Так Надя переходит в мещанское звание<sup>1</sup>.

Скромное, в студенческом духе венчание и то, что Надя была без фаты и даже не в белоснежном платье, а в деловом костюме, произвели на семью Нади, мать, Матрену Гавриловну Байцурову, и брата, офицера царской армии, впечатление ошеломляющее.

Но нельзя передать словами, как разгневан был Богратион Сергеевич. Он много позже узнал о случившемся. Его меньше беспокоила формальная сторона дела. Возмущен он был тем, что Евгений тайно женился на небогатой девушке, и тоже театралке. Последняя надежда направить его по пути предпринимательства рухнула. Узнав о женитьбе, Богратион Сергеевич проклял сына. Перестал помогать деньгами. Крик стоял, как в доме Шольца. И как в пьесе — все разбежались по углам и тихо рыдали.

Правда, уже в марте 1906 года, то есть через несколько месяцев после огорчительного для Богратиона Сергеевича события, он неожиданно высылает сыну телеграмму в Москву: «Прощаю, благословляю и жду вашего приезда домой». В дальнейшем он возобновил и материальную поддержку.

И все же отношения с отцом по-прежнему нелегкие. Когда Надя и Женья приезжают на кашикулы во Владикавказ, то отправляются не к отцу, а в дом Матрены Гавриловны, прямо с вокзала. В семье Нади никто не мешал спорить о театре, слушать музыку, здесь собирается свой круг, люди одних интересов, друзья.

Вот один из них, Михаил Попов, талантливый композитор-владикавказец. О нем важно сказать, так как дружба с ним Женья имеет отношение к страстному увлечению Вахтангова музыкальным театром. Несколько позже описываемых событий Женья поставит оперетту Попова «Оказия, в доме господина Великомысла случившаяся». Она получитя весьма любопытной и заинтересует московские театры. Потом Попов напишет музыку к стихам Бальмонта, и Вахтангов осуществит с этой музыкой оригинальный спектакль в духе мелодекламации.

Богратион Сергеевич решительно не понимал молодых. Театр по-прежнему считал баловством. Заставил Женю в дни каникул подрабатывать на своей фабрике и того же требовал от Нади. «Заработай, — ворчал он, — хотя бы на булавки». Следует отдать должное Жене и Наде — они покорно выполнили волю отца.

Богратион Сергеевич не мог равнодушно проходить мимо афиш Владикавказского любительского кружка. На одной стороне улицы солидная вывеска: «Табачная фабрика Б. С. Вахтангова. Существует с 1869 года». А на противоположной стороне позорная афишка, и отчеканено крупно: «Г-н Вахтангов». И представления-то даются где? В цирке! Позор роду Вахтанговых!

Иногда они приходили к нему на обед. По традиции невестка садилась рядом с главою дома. Тот старался быть любезным:

— И ты, кажется, в театре играешь?.. Почему не ешь?

После паузы пододвигал к ней поближе закуску. И все же к концу обеда не выдерживал. Выразительно хлопнув себя по шее и наливаясь гневом, объявлял:

— Вот вы где у меня сидите!

Молодые между тем все дальше отлетали от владикавказского гнезда. Нет, они продолжали приезжать, но проводили дни в любительских кружках.

Теперь они все увереннее чувствовали себя москвичами. Здесь, в Москве, были главные их интересы. И еще они строили свою семью.

В 1907 году родился сын, Сергей.

...Познакомился я с сыном Вахтангова, Сергеем Евгеньевичем, недавно, когда уже завершал эту книгу.

Живет он в Москве, в районе Полянки, в новом высотном доме. В квартиру его перекочевали немногие оставшиеся вещи из старой квартиры Вахтанговых в Денежном переулке.

Высокий, красивый, легкий в движениях старец, вскоре ему исполнится восемьдесят лет. Пекутся о нем внук — Женя! — художник по профессии, невестка Наташа Вахтангова, тренер по плаванию, и еще правнучки — Дина и Нади.

Я не раз буду возвращаться к бесценным свидетельствам Сергея Евгеньевича. А пока только скажу, что из рассказов его возникает светлый и добрый образ семьи Евгения Богратионовича, ничем не напоминающей «трудный дом» во Владикавказе. Несколько раз Сергей Евгеньевич произносит одну и ту же фразу: «Наша семья была нормальной, обычной интеллигентной семьей». Этим сказано многое. Семья Евгения Богратионовича стала, можно сказать, первой его «студийной» ячейкой, душевно здоровой и прочной.

Занятый с утра до ночи театром, Вахтангов доверял решение всех семейных проблем Надежде Михайловне. Она была оплотом и душой дома, стала верным товарищем мужу, любящей матерью сыну.

Душевная гармония семьи, вопреки невгодам материальным, сложилась именно в те годы, о которых идет речь. Жили общими интересами. Нади участвовала в любительских спектаклях Вахтангова, продолжала учиться, поступив в Москве на филологическое отделение Высших женских курсов. Общим был и круг друзей. Объединяли их споры о жизни, театре, сходство взглядов на происходящее вокруг.

А события назревали серьезные. Россия возводила баррикады.

### «ПОДЗЕМНЫЙ РОСТ ДУШИ»

Вахтангов набирает театральные впечатления. Поразительные темпераменты в Малом театре! Ермолова, Южин, Федотова, Остужев.

А в Художественном играют совсем иначе. Какой удивительный спектакль «Три сестры»!

Одни жалеют чеховских сестер, утверждают, что именно они носители духа Москвы. «Бедные, милые сестры!» — восклицает Леонид Андреев. Другие возмущены «пассивностью» чеховских героинь. Они ноют, замечает метр критиков П. Ярцев, и «за ними, как кажется, ноет весь театр».

Женя пытается разобраться в мнениях критиков, которые подписываются почти исключительно псевдонимами, прямо как в гимназическом журнале «Светляк». Дий Одинокий (Н. В. Туркин), Коль-Коль (Н. Е. Эфрос), Старый Воробей (он же).

В театральных журналах много и пестрых рассуждений о смысле жизни. Под воздействием популярных лекций профессора Мечникова один из критиков выступает за то, чтобы человек проживал свою жизнь на пределе, энергично, — только так и можно ее продлить. Другой критик, напротив, предлагает экономить энергию жизни. Не советует, к примеру, идти в театр и смотреть гастроллирующую в России Элеонору Дузе, дабы... не создавать себе в жизни лишнюю потребность. И вообще, полагает он, театр — что наркотик.

При всем разнообразии впечатлений главным для Вахтангова остается Художественный театр. Все, что Женя видел раньше, не идет ни в какое сравнение с этим театром.

Странно, но уроженец Кавказа, Восточный, как прозывают его знакомые студенты, предпочитает не «восточную трагедию» в Малом театре — пьесу Южина «Измена», где потрясает зрителя сво-

ими всесокрушающими страстями Ермолова, а Художественный. По несколько раз смотрит он «Мещан», «Столпов общества», «Вишневы сад», «Дикую утку», «Дядю Ваню», «Трех сестер». Его увлекает чеховская будничная жизнь на сцене, терзающая душу смутными предчувствиями перемен.

Само помещение театра настраивает на серьезное восприятие искусства. Стены в фойе выкрашены в серый нейтральный цвет, портреты, буфеты, украшения — отсутствуют. «Пустое пространство» вокруг молчит, словно готовит душу к исповеди. Когда зрители входят в зал, вспыхивает рампа, затем слышится один сигнал — последний, предупредительный. Это долгий авонок у самой будки суфлера. И спектакль начинается.

Надежда Михайловна Вахтангова вспоминает: она, как и знакомые студенты-театралы, смотрела спектакли одними глазами, Женя — другими. Они искали прямых соответствий с бурными общественными событиями 1905 года — он жадно впитывал в себя сценическую жизнь, постигал секреты игры.

Это не значит, что на него не воздействовали общественные события того времени. У Блока есть выражение «подземный рост души». Такой «подземный рост души» в молодом Вахтангове совершался в тот период с невероятной интенсивностью.

Почему-то в некоторых воспоминаниях мелькает нотка иронии по поводу участия Вахтангова в революции 1905 года. Он, мол, был слишком молод, чтобы осознать, что происходит вокруг. К тому же принадлежал к студенческому кругу, ограниченно и односторонне воспринимавшему цели и задачи революции. Он больше играл в храброго революционера, чем разбирался в революционной ситуации. Описывают, как одна пылкая гимназистка, увидев Женю на баррикадах вблизи Малой Бронной, восторженно и наивно подумала: «Какой храбрый революционер!»

Такую версию можно принять лишь отчасти и с серьезными оговорками. Во-первых, Женя был тогда не так уж молод: двадцать два года! Во-вторых, игрою в храбрость тут все-таки не обойтись: выход на баррикады требует мужества.

Вспомним, как это происходило. Зимой 1905 года наступают решающие для революции дни. Россия охвачена массовыми, организованными выступлениями против царизма. Борьба пролетариата приводит в движение все слои общества, в том числе и студенчество. Вахтангов берет на себя организацию отряда студентобоевиков, они строят баррикады, вступают в бой с конной полицией, под обстрелом оказывают санитарную помощь раненым рабочим, уносят павших. Читатель может своими глазами прочесть очерки Вахтангова, опубликованные двумя годами позже в «Тереке», и, сделав скидку на несколько выпяренных, подражательный стиль, убедиться в серьезности отношения будущего режиссера

к событиям в Москве. Именно в Москве, так как в самом Владикавказе были волнения и демонстрации, но не было таких кровавых, массовых схваток.

Очерки Вахтангова написаны после подавления Декабрьского вооруженного восстания в Москве, после того, как страшное зарево несколько дней полыхало в небе над героически сопротивлявшейся рабочей Пресней. Они родились под впечатлением безмерного горя, постигшего тех, кто потерял близких и товарищей, погибших или брошенных в тюрьмы.

Очерки в «Тереке» — первый гражданский «манифест» Вахтангова. В них звучит «лязг цепей» и «серый рев рабов тьмы». Над «морем голов легко колышется красное знамя». С толпой расправляются, слышен «страшный хрип», затаили бечевою смертный саван, и по «белому мешку скользнули судороги... быстрые, цепкие движения смерти»<sup>1</sup>. Слово «красное» — «колышется красное знамя» — цензура вычеркнула, но Вахтангов вписал его в газетную вырезку, которую сохранил в своем домашнем архиве.

В одном из очерков Вахтангов выдвигает и вполне конкретные требования рабочих — восьмичасовой рабочий день.

К сказанному следует добавить несколько слов о том, как повели себя Женя и Надя в тот же период во Владикавказе.

Хранятся воспоминания А. К. Пешкова, бывшего наладчика фабрики Вахтангова. После 1917 года Пешков стал «красным директором» той же фабрики.

Приезжая из Москвы на каникулы, Женя собирает на фабрике отца сведения о численности участников забастовок, об их бедственном положении, а в Москве передает эти сведения революционно настроенному студенчеству. Затем Надя и Женя участвуют в рабочей демонстрации.

«Рабочие других фабрик и заводов не знали, что Евгений и его жена Надежда Михайловна являются детьми хозяина данной фабрики, и также увлекли их на улицу, — рассказывает Пешков. — Они спросили меня: «Нам тоже?» Я сказал: «Да», — и они пошли в общей массе на митинг, который состоялся под Лысой горой»<sup>2</sup>.

В жизни тех лет он отчетливо расслышал мотив ожесточенной схватки противоборствующих сил. Неразложимое в эмоциональной памяти огромное впечатление от всего, что он увидел и запомнил в 1905 году, слилось с его общим восприятием действительности.

Все это не могло не повлиять на творчество зрелого Вахтангова. Его преследовал всю жизнь образ, напоенный «красными криками свободы». Туманный, юношеский, он не оставлял Евгения Богратионовича и на смертном одре, когда, умирающий, он бредил пожарами.

В одном из очерков Женя описывает случай, когда черносотенцы учиняют кровавый погром, врываясь в бутафорскую. Они сры-

вают с петель дверь и останавливаются: прямо перед ними стоит театральный бутафор Аякс с вытянутыми вперед руками, а в каждой руке по пистолету. Правда, это театральные пистолеты и стреляют они холостыми пулями, но стреляют и выглядят устрашающе. Аякс, человек театра, гибнет как герой, защищая жену и то, что дорого ему в жизни, — афиши. Аякс знает, за что борется — за достоинство и человека, и театра! Вокруг мертвого Аякса разбросана куча афиш. Он жил в театре и умер в нем.

В те годы служение театру в сознании Вахтангова сомкнулось — и навсегда — с понятием подвига.

## ВАХТАНГОВ «ДОИСТОРИЧЕСКИЙ»

Биографию Вахтангова — выдающегося режиссера мы привыкли отсчитывать от определенного рубежа. Это год 1913-й, когда им был поставлен «Праздник мира» в Первой студии и основана Студенческая студия. Число «13» окажется для Вахтангова магическим, оно будет преследовать его всю жизнь.

Однако до «исторического» Вахтангова пролегал удивительная полоса «доисторическая» — так назвал ранний период его творчества поэт Павел Антокольский.

Перед нами незнакомый Вахтангов. В разительном отличии от зрелой поры, ранний период — это масса постановок, бесчисленное количество сыгранных ролей, громадный режиссерский и актерский диапазон.

Судите сами. Он ставит пьесы Горького, Чехова, Островского, инсценирует Гоголя... Он обращается к Ибсену, Гауптману, Мопассану, Гамсуну, Эрнсту, Зудерману, Шницлеру. При этом ранний Вахтангов является преимущественно режиссером современной пьесы, что также не похоже на позднего Вахтангова, всегда решавшего задачу, как поставить несовременную пьесу современно.

Вахтангов-актер в этот период — это и Влас в «Дачниках», и Барон в «На дне», и Степан в «Женитьбе», и Астров в «Дяде Ване». В пьесах драматургов-современников либерально-демократического направления, сегодня забытых, играет молодых людей с горячими сердцами и стариков-педантов, ворчунов; роли трагические, мелодраматические, комедийные, водевильные. И еще пародии, миниатюры, чтецкие программы, музыкальные номера, мелодекламация. Все жанры, все амплуа.

И есть у раннего Вахтангова любопытная особенность. Он делает все это в сфере любительского театра. Кто еще из выдающихся русских режиссеров с таким энтузиазмом в течение почти десяти лет отдавал свою жизнь любительству?

Любительский театр был явлением неоднородным. У Ивана Бунина есть описание провинциальной игры, дающее представление и о характере любительских занятий театром, к которому часто обращались как к прибежищу от скуки. Бродят по сцене вечные свахи с их сладким говорком. Свахи изгибаются перед Тит Титычами. А Тит Титычи неизменно горды, ходят в длиннополых сюртуках. Тут же «поганенькие» Ренетилковы, фатовски негодующие Чацкие, «эти Фамусовы», играющие перстнями и «выпячивающие, точно сливы, жирные актерские губы». И Гамлеты «в плащах факельщиков, в шляпах с кудрявыми перьями, с развратнотомными, подведенными глазами, с черно-бархатными ляжками»<sup>1</sup>.

Бунинская ирония рождалась и в молодом Вахтангове, когда он встречался с подобными опусами в провинциальных театрах и любительских кружках, усердно эксплуатировавших театральные штампы. Вахтангов остро высмеивал в своих фельетонах искусство для нервических дамочек.

Некий «Артистический кружок» неосторожно показал владикавказцам оперетту. В зале, на беду, объявился вездесущий рецензент «Терека» Женя Вахтангов, который не замедлил разразиться фельетоном.

Чудовищные нелепости, эклектика, нагромождение убийственных деталей. На головах хористов, сообщает Вахтангов, зеленые абактуры, а госпожа Полозова «мотается» по сцене, уставленной колоннадами и изображающей некий зал богдыхана, почему-то украшенный в стиле Людовика XIV.

Можно простить имитатору АрнольдINI куплеты в синематографе, уже с горькой интонацией писал Вахтангов; можно простить голодного человека, который во дворе поет под шарманку «Ласточку». Но невозможно, когда сытые представители имущего класса претенциозно рекламируют свою «любовь» к искусству. Тут нет места снисходительности и жалости.

Любительщину как опошление искусства гневно отвергал К. С. Станиславский. «Какой ужас эти халтурные любительские спектакли!» — восклицал он, описывая театральные забавы богатых слоев общества: флирт вместо работы, болтовня, наскоро слепленные спектакли, на которые публика ходит, чтобы только потанцевать после них<sup>2</sup>.

Но существовал и другой любительский театр — демократический по своему духу, просветительский по своим устремлениям. Его рождала жажда духовного раскрепощения, тяга к культуре, к познанию мира и людей.

Еще Ф. М. Достоевский с поразительным проникновением в суть любительского театрального творчества отмечал, что, играя, человек внутренне распрямляется, освобождается от всего, что давит и стесняет его личность в обыденной, несвободной жизни.



К концу XIX века, с ростом общественного самосознания, театральное любительство приобрело широкий размах, захватив все социальные слои России. Повсеместно возникали народные и домашние театры, рабочие, крестьянские, студенческие театральные кружки. Многие из них активно поддерживались большевистской «Правдой», выступавшей за репертуар, в основе которого лежал бы «принцип бодрого стремления вперед, художественного удовлетворения и искания красоты и правды»<sup>3</sup>.

На любительских сценах звучали смелые слова о социальной несправедливости, о народных бедах, о необходимости борьбы против всего, что унижает человека.

Еще в конце девяностых годов прошлого века группа рабочих разыграла пьесу Г. Гаунтмана «Ткачи» в окрестностях Вильно (нынешний Вильнюс). «„Импровизированные артисты“ были накрыты полицией и под сильным конвоем препровождены в застенки», — сообщала газета «Северо-западное слово»<sup>4</sup>. В конце 1905 года «Ткачи» снова шли в Вильно, и в антрактах переполненный зал шел «Марсельезу» и «Варшавянку».

Некоторые любительские театры активно пользовались правом ставить пьесы без санкции цензуры. Так, из двухсот сорока пяти пьес, показанных народным театром города Кузнецка Саратовской губернии, лишь пятьдесят восемь относились к числу официально разрешенных к представлению.

Важнейшую роль в становлении народного театра сыграла передовая интеллигенция. Судьба выдающегося русского художника В. Д. Поленова целиком была связана с народным театром. Он заведовал секцией содействия устройству деревенских и фабричных театров в московском Обществе народных университетов. Секцию эту называли «театральной лабораторией на всю Россию», в ее работе принимали участие И. Е. Репиц, А. М. Васнецов, Ф. И. Шалпин, сестры К. С. Станиславского — З. С. Соколова и А. С. Штекер, артисты МХТ, Малого театра.

На любительских сценах начинали свою жизнь в искусстве многие русские актеры и режиссеры, в том числе Станиславский и Мейерхольд. Любительскому театру отдал немалую дань и Александр Блок. В юности он играл Гамлета в подмосковном имении Боблово, принадлежавшем выдающемуся ученому-химику Д. И. Менделееву, а потом, будучи известным поэтом, принимал участие в деятельности театра в Териоках, объединившего многих талантливых людей из петербургского художественного круга.

Одно из самых неординарных явлений в истории русского любительского театра начала XX века — вахтанговские кружки. Никто из русских режиссеров не работал с любителями так последовательно, с такой неистовой отдачей, как молодой Вахтангов.

Выделю особо следующие кружки Вахтангова: Владикавказский музыкально-драматический кружок (1904—1908), драматическая труппа Московского университета (1906—1908), Владикавказский художественный драматический (1909), Грозненский рабочий драматический (1910), гастрольная труппа, составленная из молодых актеров и любителей, именованная себя «Художественным театром» (1911), московский Михайловский кружок (1912—1913).

Деятельность во всех этих кружках для Вахтангова — способ не только чисто художественного, но и гражданского, общественного высказывания. Этим определяется и выбор репертуара, и характер постановок.

В 1906 году Вахтангов включил в репертуар Владикавказского кружка пьесу, примечательную для тех лет, в свое время отмеченную Горьким. Это «Сильные и слабые» Н. И. Тимковского. Здесь показана среда, в которой жил Вахтангов.

Для искусства тех лет был необычайно характерен мотив «страданий». Так вот как решается эта тема в пьесе: слабые, нервные, безвольные герои из среды молодежи культивируют страдания. Они — слабые. Но эти слабые люди оказываются неожиданно и самыми сильными — живучими. Они лучше ориентируются в мутном житейском море, их слабование, бездейственность становится удобным средством приспособиться к жизни. В их рыданиях и даже попытках покончить с собой проявляется, пусть и бессознательно, цепкость эгоистов. Их первическая болезненность служит надежной защитой от тяжелых жизненных обязанностей, от необходимости помогать другим.

Через три года в том же кружке Вахтангов ставит «Зиночку» С. И. Недолина. Здесь словно сфотографирован круг друзей и знакомых Нади и Жени. Это студенческая жизнь. Читают Бальмонта, но относятся к нему с иронией, апеллируют в своих спорах к авторитету Горького. С досадой говорят об университетской мертвечине, оперируя суждениями Ф. Лассаля об истинной науке. Звучат слова негодования, протеста, веры в будущее: «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! Я уже вижу восходящее солнце новой жизни. Старый строй рушится, и на его развалинах расправляет свои могучие крылья светлое царство свободы...»

«Зиночку» Вахтангов ставил неоднократно в разных кружках, попеременно играя две роли — Магницкого и Варакина, студентов-юристов, как и он сам. Они импонируют ему жаждой справедливости, честностью, общественным темпераментом.

Летом 1909 года Вахтангов ставит «Дядю Ваню» и играет Астрова. «...Вы хи-и-итрая!» — повторяет он интонацию Станислав-

ского. И сцена оформлена так же, как в Художественном театре: дорожки посыпаны настоящим песком, разбит цветник из живых цветов, благо в южном городе их хватает. Герои спектакля энергично шлепают себя по лбу, по щекам, по рукам, уничтожая надоедливых комаров.

Это период режиссерского ученичества Вахтангова. Следуя лучшему из образцов — Московскому Художественному, он постигает труднейшую из театральных профессий. И все-таки он не просто копиист, не только добросовестный и влюбленный в МХТ подражатель.

19 июля 1909 года Женя показал владикавказцам «У врат царства» К. Гамсуна и сам вышел на сцену в роли Карено. После знаменитой постановки Московского Художественного театра, в которой главную роль исполнял Василий Иванович Качалов, пьеса и ее герой стали популярными среди русской интеллигенции. Качаловский Карено, сильный человек, «восстающий против бога и земли», гордый в своем одиночестве, увлек, как известно, и Маяковского.

Воспроизводя спектакль художественников, Вахтангов по своему его корректировал, освобождал от житейских подробностей. Его постановка была строже, лаконичнее. «Вахтангов построил свой спектакль скорее как философско-публицистическое, а не как бытовое представление, — свидетельствует Н. Петров. — 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»<sup>5</sup>.

Одним из самых серьезных театральных образований, возникших по инициативе и при участии Вахтангова, была драматическая труппа Московского университета.

Когда-нибудь будет написана история русского студенческого театра, явления по-своему значительного, ставшего своеобразной формой общественно-демократического движения эпохи первой русской революции. И достойное место в этой истории займет драматическая труппа, показавшая в 1906 году «Дачников». Режиссером спектакля был юный Борис Сушкевич, а Власа играл Евгений Вахтангов.

Постановка «Дачников» в те годы неизменно обретала общественно-политический резонанс. Москвичи впервые увидели пьесу Горького в марте 1905 года, во время гастролей Рижского театра Незлобина. Спектакль имел шумный успех. Вполне вероятно, что не пропустил этого события и Вахтангов.

Не мог не слышать он и о первой постановке «Дачников» (1904) — в театре В. Ф. Комиссаржевской. О том, что спектакль неоднократно прерывался аплодисментами и закончился общими

вызовами артистов, о том, что автор пьесы М. Горький «едва ушел» из театра, и о том, что сидевшие в первых рядах представители высшей бюрократии и художественной интеллигенции эстетского направления — Мережковский, Гиппиус, — узнавая в дачниках себя, недовольно шипели, буквально шикали. А балконы были заполнены взволнованной молодежью, студентами и учащимися. Еще бы! Играла Комиссаржевская!

В 1909 году Вахтангов встретится с Комиссаржевской. То будут последние перед смертью актрисы ее гастролы в Москве. В качестве выборного от студентов, жаждущих попасть на спектакли, Женя пробьется в гримборную Веры Федоровны, получит благодаря ей желанные контрамарки и увидит великую актрису в «Родине» Г. Зудермана, «Бесприданнице» А. Островского, «Хозяйке гостиницы» К. Гольдони... А в конце гастролей получит от нее в подарок книгу с автографом.

Но это произойдет позже. А пока студенты репетируют «Дачников» на дому у Бориса Сушкевича, будущего соратника Вахтангова по Художественному театру. Собираются в мрачной комнатке на Волхонке, где, как вспоминают участники, не было ни одного стула, зато огромное количество железных кроватей. Дачники тут могли свободно располагаться в «лежачих» мизансценах. «Возлежачие» персонажи, занятые пустой болтовней, хныканьем или дремлющие, погруженные в спячку, как нельзя лучше характеризовали бытие «вечных дачников» жизни.

Спектакль состоялся в театре Романова, попросту — Романовке на Малой Бронной, и давался он в пользу «Профессионального общества садовников». Под этим названием скрывалась подпольная организация социалистов-революционеров. Постановка оказалась в ряду политических выступлений студентов университета, она была таким же гражданским делом, как митинг, собрание, распространение листовок.

Сквозь все несовершенства студенческого исполнения к зрителям, благодаря искренней увлеченности актеров-любителей, пробивалась, будоража зал, доминирующая мысль: в наши дни стыдно жить личной жизнью. Участники спектакля выходили на сцену, чтобы выразить собственные настроения и взгляды. Не только от имени Власа, но и от себя лично произносил Женя Вахтангов вот эти слова, звучавшие протестом против российских обывателей:

— Пока я жив, я буду срывать с вас лохмотья, которыми вы прикрываете вашу ложь... вашу пошлость... нищету ваших чувств и разврат мыслей.

Сушкевич рассказывал, что, обратившись через тридцать четыре года к этой пьесе Горького, не мог, сколько ни вчитывался в текст, вспомнить, как он сам играл роль Суслова, как играли другие студенты. Но когда он пробежал глазами по тексту роли

Власа, перед ним вдруг отчетливо возник ее исполнитель — Вахтангов, в памяти начали восстанавливаться все подробности его поведения на сцене.

Влас у Вахтангова был человек одаренный, глубоко интеллигентный, чуть надорванный и ироничный. Когда он в первом акте читал свои стихи, верилось, что Влас придумал их только сейчас.

Вахтангов играл не только молодых социальных героев, близких ему по духу. Дважды он ставил пьесу Ф. Филиппи «Благотели человечества» и сначала избрал себе роль Мартиуса, безусловно честного, жесткого в отстаивании своих принципов человека, а потом Фортенбраха — полного его антипода. Врача-сановника Фортенбраха более всего заботит собственный престиж, в жертву ему он готов принести даже жизнь больного. А в «Педагогах» — О. Эрнста Вахтангов сыграл роль Флахсмана, ничтожного, мстительного человечка, обманом присваивающего себе диплом учителя. Жидкая бороденка, золотые очки, притворно-любезный тон, постепенно, по ходу действия перерастающий в надменный. В таких ролях Вахтангов обличает, пользуясь подчас сатирическими красками.

Притом он обнаруживает вкус и к сценическому комизму. В комедии-шутке «В бегах» он весело исполняет роль молодого мужа, который через четыре месяца после свадьбы сбегает от своей отчаянно ревнивой жены и, скитаясь, попадает в трагикомические положения. «Легкость в походке, ритмичность движений, стремительные переходы от страдания к надежде и к радости делали очень выразительной фигуру мужа в „бегах“», — вспоминает партнерша Вахтангова<sup>6</sup>.

Конечно, высшие достижения Вахтангова-актера были еще впереди. Настоящее актерское чувство, которое так сильно проявилось в зрелом творчестве, в эту, любительскую пору еще дремало в Вахтангове. В 1909 году Серафима Бирман, увидев его на приемных экзаменах в театральную школу, так резюмировала свои впечатления: «Как он играл? Умно. Живо. Не думаю, что вдохновенно».

И все-таки он уже выделялся среди своих товарищей. Очевидцы студенческих спектаклей вспоминают, что он жил на сцене, как птица поет, — естественно, легко, ничего не «изображая». Ему была присуща природная органичность.

К тому же, не будь любительского опыта, он вряд ли столь мастерски сыграл бы впоследствии Фрезера в «Потопе», Текльтона в «Сверчке на печи», шута в «Двенадцатой ночи».

Солидное название «драматическая труппа» вполне оправдало себя. Правда, случались и курьезы.

Для спектакля «Уриель Акоста» студентки взяли напрокат платья, оказавшиеся непомерно большими. Девушки изготовили из газетной бумаги бюсты и в результате приобрели пышные женские формы в соответствии с громадными размерами платьев. Когда «дамы» вышли на сцену, Женя стал давиться хохотом, а за ним и весь зал.

Но вскоре он научится извлекать из такого «самодельного подхода» своеобразную театральность, комический, гротесковый эффект.

В драматической труппе играли и ученики Филармонического общества, где преподавал Владимир Иванович Немирович-Данченко. Участвовали они в спектаклях вопреки запрету начальства училища, и подлинные их фамилии были скрыты в программках под псевдонимами.

Здесь, на занятиях труппы, от учащихся Филармонического училища Женя услышал впервые о легендарной личности — Леопольде Антоновиче Сулержицком, с которым его сведет судьба спустя несколько лет.

«Доисторический» период в жизни Вахтангова примечателен и тем, что в это время он целеустремленно ведет пропагандистскую работу, подчас обретающую революционный характер. Занятия театром и общественно-политическая деятельность порой сливаются, порой дополняют друг друга.

6 октября 1908 года в Московском университете состоялась общественная сходка, собравшая до четырех тысяч человек. В ее организации самое активное участие принял Вахтангов, за что был внесен департаментом полиции в список «главарей забастовочного движения в высших учебных заведениях империи».

Однако он был не только организатором сходки. Сохранившиеся малоизвестные документы свидетельствуют о его беспримерном по резкости выступлении, когда в переполненном актовом зале он подверг уничтожающей критике новый университетский устав, а затем стал настаивать на созыве Всероссийской конференции студенчества. В заключение он призвал к очередной студенческой забастовке.

Приведенные факты необходимо поставить в связь с тем, что происходило с Вахтанговым в 1905 году, — я имею в виду его участие в баррикадных московских боях, а также его поведение во Владикавказе. Важно при этом отметить, что общественно-политические связи Вахтангова не ограничивались студенческой средой: он входил в более широкий круг революционно настроенной интеллигенции. Когда его сестра Софья (жена большевика М. Ю. Козловского) в 1905 году вернулась в Москву из парижской эмиг-

рации, то сразу же нашла с братом общий язык и стала оказывать ему помощь в распространении политических листовок.

В некоторых воспоминаниях высказывается предположение, что Вахтангов принадлежал к эсеровской партии. Выявленные материалы опровергают домысел. То, что московские студенты-язычники были эсерами, или то, что одна из знакомых позвала Женю, когда он был в Париже (1910), на лекцию Г. А. Гершуни, посвященную известному событию: эсер Е. С. Созонов покончил с собой в знак протеста против применения телесных наказаний в охранке, — никак не может служить доказательством того, что Вахтангов входил в партию эсеров.

А вот к большевикам он имел отношение. Есть свидетельства.

В марте 1910 года Вахтангов впервые встретился с артистами-рабочими, среди которых были большевики. Речь идет о рабочем кружке города Грозный. Материалы об этом эпизоде опубликовали в 1960-е годы молодые исследователи Л. Н. Зубков и В. А. Кан-Калик.

В Грозном Вахтангов ставил спектакли не раз. Давались они на велотреке с восьми вечера, собирая любителей театра — местных промышленников, конторских служащих, офицеров гарнизона, преподавателей гимназии и реального училища, зажиточных горожан. Рабочие и гимназисты имели возможность приобрести билеты за 25 копеек.

И вот в марте 1910 года Вахтангов остановился в гостинице «Франция» города Грозный. С ним труппа из пятнадцати человек. Вскоре к приезжим присоединились любители из грозненского клуба приказчиков, а также учителя гимназии. Стали репетировать — ежедневно, лишь по воскресеньям объявлялся перерыв. Но не для Вахтангова. Именно в воскресные дни Вахтангов проводил занятия с группой молодых грозненских рабочих. Он ставил с ними скетчи, интермедии, ограничиваясь «малыми формами», как более доступными для участников.

В рабочий кружок входили токарь акционерного общества «Молот» Леонтий Степанчук, его друг Виктор Долженко, оба большевики. Старостой кружка был Николай Епифанов, впоследствии агитатор-большевик, глава бастующих грозненцев. Техникой сцены заведовал Александр Селевко, позже, в 1919 году, активный участник грозненского вооруженного восстания в тылу белых.

С Селевко у Евгения Богратионовича тайные переговоры. Окружающие в них не посвящены. Однажды Вахтангов по просьбе Селевко направляется к военному коменданту города.

Войдя в кабинет начальника, Евгений Богратионович начинает с водопада шуточек, «светской болтовни», тешащей самолюбие коменданта, — ведь он большой театрал! И хитрость удается, — вот они уже пылко рассуждают о премьершах местного театра, о пе-

тербургских гастролерах, и словно невзначай, среди легкомысленной беседы, уже напоследок, как о чем-то незначительном, Вахтангов заговаривает о главном. Есть ли такой пропуск, чтобы он, человек театра, смог посмотреть весь Кавказ? Конечно, есть.

Евгений Богратионович выходит из комендатуры с важным документом — пропуском для беспрепятственного передвижения по всему Кавказу. Так у местной организации РСДРП оказывается возможность для подпольной перевозки большевистских листовок. Заметим, Вахтангов с самого начала был введен Александром Селевко в курс дела, знал, для чего и кому необходим такой пропуск.

Все эти факты говорят о том, что выбор, сделанный Вахтанговым в 1917 году, вовсе не был скоропалительным. Его подготовила, предопределила предшествующая жизнь Евгения Богратионовича, его убеждения, взгляды, человеческие связи.

Сведения о контактах Вахтангова с революционно настроенными рабочими Владикавказа приводились главным образом северосетинскими журналистами и учеными. В целом же наше театроведение не обращало пристального внимания на общественно-политическую деятельность молодого Вахтангова. Некоторые факты до последнего времени не были выявлены; те, что были известны, порой рассматривались как случайные, а в ряде работ о режиссере и вовсе игнорировались. Тем самым вольно или невольно поддерживалась персия аполитичности Вахтангова в дореволюционный пору.

Версия эта стала оформляться еще в двадцатые — тридцатые годы, когда были в ходу вульгарно-социологические оценки. Тогда Вахтангова называли «эстетом» или «толстовцем», заблудившимся в дебрях христианского всепрощения. Со временем формулировки смягчались. Вахтангову «прощали» ошибки молодости. Но представление о нем оставалось односторонним: читателю рассказывалось о том, как он погружался в студийные искания, замыкался в узкий круг своей фантазии, каким далеким оказалось его творчество от социального начала и т. д. В результате становилось непонятно, почему вдруг Евгений Богратионович вступил после Октября в ряды революционных художников, отстаивающих интересы трудового народа.

Но тема «Вахтангов и революция» начинается отнюдь не с октября 1917 года. Да, трудно представить себе Евгения Богратионовича на баррикадах или преследуемого охранкой, однако факты неопровержимы.

Вырисовывается внутренняя логика его пути навстречу революции. И в этой связи необходимо рассказать еще об одном весьма существенном обстоятельстве. Имеется в виду близкое знакомство и активное сотрудничество Вахтангова и Сергея Мироновича Кирова.

Это тоже неизученный, непроанализированный материал. Показательно, к примеру, что в последнем сборнике статей и документов о Вахтангове (1984) рецензия С. М. Кирова на вахтанговский спектакль, опубликованная в сборнике почему-то с купюрами, рекомендуется читателю как статья неизвестного автора, выступавшего под псевдонимом «К». А между тем исследователь публицистики Кирова Б. М. Мостиев уже установил авторство статей Сергея Мироновича, подписанных псевдонимами «С. Мионов», «Серми», «С. М.», «К.», «С. К.», «С. Смирнов», «Б», «-ов» и латинской буквой «S». И во многом благодаря Мостиеву и его североосетинским коллегам мы знаем о деятельности Кирова во Владикавказе.

Киров прибыл сюда в мае 1909 года — с фиктивным паспортом, полученным в Иркутске на имя мещанина Сергея Мироновича Миронова.

В редакции владикавказской газеты «Терек» в те годы складывалась благоприятная для прогрессивных журналистов атмосфера.

Редактор — издатель газеты С. И. Казаров мало интересовался содержанием статей. Главной его заботой был тираж, максимальное количество подписчиков, реклама — то есть обеспечение доходности предприятия. Иначе смотрели на дело молодые сотрудники газеты — личности весьма примечательные. Передовую общественную позицию занимали фельетонист газеты А. Т. Солодов, журналист А. А. Лукашевич — участник революционных событий 1905 года в Петербурге, Д. З. Корнев — матрос, бежавший из Румынии, с легендарного броненосца «Потемкин».

С появлением Кирова, ставшего ответственным секретарем «Терека», маленький коллектив редакции сплотился еще теснее и стал помогать Сергею Мироновичу в организации подпольной революционной деятельности во Владикавказе.

Некоторые сотрудники время от времени переходили на нелегальное положение. Но преимущественно действовали открыто — «Терек» отважно публиковал фельетоны, статьи, корреспонденции об истинном положении трудового народа, освещал революционные события, выступал против самодержавного шовинизма, мракобесия, чиновничьего засилия. К тому же профессия журналистов порой использовалась сотрудниками как прикрытие для подпольной работы.

Вахтангов, как мы знаем, в это время постоянно писал для «Терека». Киров, будучи ответственным секретарем газеты, принимал и редактировал его статьи. Но этим их контакты не ограничивались.

Знакомясь с номером «Терека» от 23 июля 1909 года, мы читаем рецензию, в которой Киров описывает свои первые впечатления

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

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

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

Декорация была прекрасна и оригинальна.

Нужно отдать должное Студенческому художественно-драматическому кружку. Он дает все, что только можно дать при условиях провинциальной сцены. Из небогатой декорации он создает прелестные картины; с помощью не профессионалов артистов, а любителей создает типы. И пьесы его смотрятся с интересом, за что большое спасибо кружку с его режиссером г. Вахтанговым»<sup>7</sup>.

Вскоре после этого Киров и Вахтангов сближаются и начинают вместе участвовать в культурной жизни Владикавказа. Для малоимущих зрителей они организуют концерты по сниженным ценам и сами выступают в них, исполняя куплеты на злобу дня собственного сочинения. Сергей Миронович при этом играет на гитаре, Евгений Богратионович — на мандолине.

Объединяет их неприятие «художественных» вкусов буржуазной публики, о которых можно судить по объявлениям такого рода:

«13 июля представлен будет в первый раз во Владикавказе новый фарс! Гривуазная новинка! Колоссальный успех в Москве и Петербурге! Легкий жанр!

АМУР И КО

Фарс в 3 д. Л. Л. Пальмского и И. Г. Старова.

В 3-ем акте Ванная комната.

Учащиеся не допускаются».

Киров и Вахтангов борются в своих статьях и фельетонах против засилия пошлости, духовного убожества, «идеологического растрепания» публики.

Стремясь приобщить владикавказцев к подлинному искусству, Киров из номера в номер выступает со статьями о Пушкине, Толстом, Горьком, Лермонтове, Белинском, Герцене, Чернышевском, Щедрине, Диккенсе, Ибсене, Руставели. Он увлекательно рассказывает своим читателям о знаменитых артистах — Давыдове, Варламове, Савиной, он мечтает об открытии осетинского национального театра.

Мог ли пройти мимо этих выступлений Вахтангов? Едва ли.

Безусловно, Вахтангов был знаком и с выступлениями Кирова по острейшим политическим вопросам.

А Киров в ряде своих статей передает содержание ленинских трудов. Эти статьи появляются сразу же после публикации работ Ленина; например, как установил Мостиев, статья Кирова «Лев Толстой» была написана по следам произведений В. И. Ленина «Толстой и современное рабочее движение» и «Л. Н. Толстой и его эпоха», увидевших свет в 1910 году. Вахтангов, будучи с гимназических лет страстным поклонником Толстого, вряд ли пропустил эту статью Кирова, а значит, он постигал Толстого не только через Сулержицкого, как считалось до сих пор.

Публицистика Кирова отличалась классовой определенностью. Именно за эту определенность Сергей Миронович не раз подвергался штрафам, а в 1912 году за статью «Простота нравов», где он подверг уничтожающей критике реакционную царскую Думу, был привлечен вместе с издателем газеты к уголовной ответственности. Только амнистия избавила его от тюремного заключения.

Как уже говорилось, Вахтангов также выступал на страницах «Терека» в качестве публициста на общественные темы. Разумеется, его выступления, в отличие от публицистики Кирова, носят более отвлеченный характер. И все же влияние Кирова ощущается в статьях Вахтангова. В некоторых очерках, говоря о революционном движении, он верно угадывает расстановку классовых сил. Как и Киров, бичует черносотенцев, выступает за интересы горцев, трудового народа.

Имеются достоверные сведения о том, что Киров и Вахтангов неоднократно беседовали о тех проблемах, которые поднимались Кировым в «Тереке»<sup>8</sup>.

Все это не могло пройти бесследно для Вахтангова, не отложиться в его сознании, не воздействовать на него.

К 1909 году он уже чувствует себя профессионально опытным человеком, хотя режиссирует и играет на территории любительского и полупрофессионального театра. Число поставленных им

спектаклей, вместе с гимназическими пробами, приближается к двадцати, а количество сыгранных ролей — к пятидесяти.

Все чаще он решается ставить свое имя на афишах, иногда скрываясь под псевдонимом Е. Тапгов.

Тщательно, с ранней любовью к алгебре, поверяющей гармонии, он разрабатывает режиссерские экспликации. Вообще любит чертить мизансцены, дает подробные характеристики персонажам, набрасывает постановочные планы. В архиве музея его имени хранится тетрадь, где проштудированы пьесы из репертуара «доисторического» Вахтангова: тут все та же «Зиночка», «Сильные и слабые», «Праздник мира», «Дядя Ваня» и другие. Комментарий к «Зиночке» занимает сорок две страницы. Описаны привычки и особенности всех персонажей, вплоть до эпизодического дворника.

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

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

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

Один из разделов режиссерского плана «Зиночки» посвящен походке персонажей. О том же Магницком: «Старается держаться прямо, чтобы скрасить свою невзрачность. Иногда забывает об этом. Шаркает в моменты проявления услужливости и вежливости». О Варакине: «Всегда быстрый, целепый шаг, из стороны в сторону. Будто он не знает, куда нужно идти. Носки внутрь»<sup>9</sup>.

Отмечено, когда должны произойти перемены в обстановке. Продумана световая партитура. Указан темп, с которым следует поднимать и опускать занавес. Мизансцены вычерчены и оговорены так подробно, что по рисункам и записям можно реконструировать спектакль.

Однако бивуачная жизнь актеров ломала и крушила домашние заготовки, практика не укладывалась в режиссерские планы.

Вахтангов разрывался между Москвой и Владикавказом, Вязьмой и Сычевкой, Грозным на Северном Кавказе и городом Клипом под Москвой. Немного воображения — и мы представим себе Женью Вахтангова в вагоне, с ролевой тетрадью в руках — необходимо было срочно заучивать текст, на улицах очередного города, где он спешит на очередную репетицию, в случайных комнатах и залах, в университетских коридорах. Вокруг него толпятся молодые люди, влюбленные в театр, жаждущие испробовать свои силы,

высказаться. Кажется, всю студенческую Россию объединил он театральными интересами.

В дальнейшем станет понятно, как много извлек он для себя из этих ранних бивуачных спектаклей, репетировавшихся на ходу, игравшихся в залах общественных собраний, в танцевальных клубах. С тут же изобретенным реквизитом, в самодельных костюмах. Но дело не только в опыте, который, безусловно, пригодился зрелому Вахтангову, саму эту зрелость подготовил.

Дело в том, что увлечение любительским театром многое определило в его жизни, и прежде всего — самый способ его существования в искусстве. Корни вахтанговского студийного театра с его духом импровизационности и эксперимента — в любительских занятиях. Именно отсюда вынес он стойкое пристрастие к студийности, к театру как счастливому сообществу людей, живущих одной верой, одной страстью. Здесь, в эти годы сложился его идеал бескорыстного служения искусству, родилась и окрепла потребность окружать себя молодыми, готовыми вместе с ним искать, пробовать, загораться новыми идеями, подтверждая еретическую мысль о том, что театр спасут дилетанты.

Особая — интимная — атмосфера творчества, неподдельная искренность и непосредственность исполнителей, специфический «сговор» между теми, кто на сцене, и теми, кто в зале, — без этого он уже не мыслил своего театра.

И еще: именно в любительский период созрела в душе Вахтангова убежденность, что сценические подмостки могут и должны служить обществу.

### «НАШ ГЕНИАЛЬНЫЙ ЖЕНЯ»

В 1909 году Вахтангов решил свою судьбу. Он поступил в театральную школу при Художественном театре, адашевскую. Название объясняется просто: директором школы был Александр Иванович Адашев, актер Художественного театра. Преподавали здесь отличные педагоги, художественники: Л. М. Леонидов, В. И. Качалов, В. В. Лужский. Однако Константин Сергеевич методом преподавания в «адашевке» доволен не был. Ученики произносят гекзаметр, возмущался он, долбят без смысла слова — только ради того, чтобы они красиво звучали.

Недовольство Станиславского вполне объяснимо. Как раз в эту пору начинала складываться его «система», к которой многие актеры МХТ поначалу относились настороженно. Адашевские преподаватели тоже были заражены недоверием.

Станиславский побывал на занятиях школы в канун поступления туда Вахтангова и весьма сурово оценил преподавание. Он

предложил прервать занятия в классах дикции до выработки новой программы<sup>1</sup>.

Но что голос! Всему актерскому творчеству Константин Сергеевич производит суровую ревизию. Именно в этот период, когда «система» начинает свой путь, критический взгляд Станиславского, и не только на преподавание, но и на само актерское искусство, обострен.

Первые сведения о рождающейся «системе» передаются из уст в уста, словно вести с фронта. Сам Станиславский с гордостью сообщает в одном из писем своему адресату: «Разрабатывается целая новая система для школы. Все повернулось шиворот-навыворот»<sup>2</sup>.

Константин Сергеевич, кажется, «заболел»: денно и ночью уговаривает актеров, пишет друзьям, зовет последователей за собой, употребляя то и дело малопонятные выражения. «В прошлом году, — читаем одно из писем от 4 сентября 1909 года, — я говорил Вам о творческой сосредоточенности, о круге внимания? Я так развил в себе этот круг внимания, что хожу с ним „денно и ночью“»<sup>3</sup>.

Одними из первых «жертв» Константина Сергеевича, охваченного страстным желанием пересоздать сценическое бытие актера, стали участники репетиций «Месяца в деревне» И. С. Тургенева в МХТ.

9 октября 1909 года (Вахтангов уже в «адашевке») помощник режиссера записывает в своем дневнике: «Упражнялись в переживаниях, кругах и сосредоточенности».

В отрывочных записях, черновиках «система» все больше дополняется важными разъяснениями ее творца. В ноябре 1909 года он беседует с участниками «Месяца в деревне» Е. П. Муратовой и В. Ф. Грибуинным, предостерегая их от ненастоящих чувств. Не надо играть результат — оживление, радость, волнение. Это, театрально, то есть неверно. Следует сначала выполнить ряд целенаправленных действий, забыв о радости или об оживлении. Выполнив эти действия («ловко вбегите и укройтесь от дождя»), актер произвольно почувствует необходимое — радость.

Вскоре Станиславский столкнулся с первыми неудачами в освоении «системы». Актеры пугались, не понимали, чего от них хотят и почему им надо перестраиваться.

Словом, нечто настораживающее появилось в отношениях Станиславского и некоторых актеров Художественного театра. А молодежь волновалась. Она чуяла: предстоит открытие и завоевания, в которых ей, молодежи, отводится едва ли не главная роль.

Вахтангов сдал приемные экзамены в «адашевку» столь блестяще, что его сразу приняли на второй курс, а уже через пол-

года перевели на третий. В марте 1911 года он окончит школу, пройдя курс обучения за полтора года.

Преподаватели им довольны: идеально «слышит» зал, исключительно вдумчиво работает над своей актерской техникой. Голос, правда, на первых занятиях кажется им не сильным, даже, по выражению педагога Вахтангова В. В. Лужского, «тускловатым», чуть-чуть прослушивается и кавказский акцент, но речь всегда соответствует, по словам того же Лужского, «самочувствию, чувству правды, а дикция и мысль, подаваемые зрителю, безукоризненны»<sup>4</sup>.

Сразу заметил Женю — в одном из гоголевских отрывков — и Владимир Иванович Немирович-Данченко, часто посещавший занятия. Ему понравился созданный Вахтанговым тип, «очень жизненный, по существу и гоголевский... только уж очень комнатный, интимный... рискует, что его не услышат»<sup>5</sup>.

В короткий срок Жене удается устранить кавказский акцент, в конце концов он добивается и необходимой громкости голоса, его актерский арсенал обогащается.

Имеются сведения о том, что в школе, особенно на последнем курсе, Вахтангов с готовностью ловит каждый слух о «системе», а в школьном преподавании актерского мастерства жадно ищет подтверждений своих догадок о том, что Константин Сергеевич прав, что именно он подсказывает педагогам все самые удачные приемы работы с учениками. И хотя более или менее ясного представления о «системе» ни у кого нет и быть не может, все же в коридорах и на занятиях уже разгораются споры и Женя рискует отстаивать таинственные и тревожные понятия: круг внимания, творческая сосредоточенность, «гвоздь» роли.

Иногда «систему» называют «методой». А Вахтангов, с его острым проникающим интеллектом, вообще любит всякую систематизацию и «методы» и потому не может пройти мимо замечательной возможности допытаться до самых основ актерского творчества. Он даже заводит большую общую тетрадь, к сожалению не дошедшую до нас, куда начинает аккуратно записывать свои замечания о «методе». И уже в 1910 году, еще до поступления в МХТ, уверенно называет в своем дневнике «систему» «великой вещью».

Вахтангов будоражит сокурсников. «Наш гениальный Женя» — так называют его друзья. Конечно, по молодости лет они слишком восторженны и склонны к преувеличениям. «Сказочный» Вахтангов (беру выражение Надежды Михайловны Бромлей, сораатника и друга Евгения Богратионовича) заговорил в 1913 году, когда поставил в Первой студии «Праздник мира». А пока...

Любимая актриса Евгения Богратионовича Серафима Бирман как-то проникательно заметила: был Антон Павлович Чехов, а был

еще Антоша Чехонте. Был Вахтангов, и был до того еще и Женя Вахтангов.

Сейчас, в адашевской школе, Женя покоряет талантливостью Антоши Чехонте. Он проявляет себя прежде всего в области легкого игрового театра, в малых формах. Блещут его остроумие, исключительная способность к пародии, ироническому шаржу. Окружающие единодушно констатируют: в нем есть что-то особенное. «Драгоценная руда таланта, — вспоминала позже Бирман — чудилась в стройном Вахтангове с большими, чуть-чуть выпуклыми изумрудными глазами»<sup>6</sup>.

На глаза обратили внимание сразу все. Глаза были серьезными, но могли и смеяться. Юмор «дежурил» в них.

Женя бывал и самоуверенным, непререкаемым в суждениях, но чаще сомневался в себе. Поэтому первые признания со стороны актеров МХТ, увидевших его в школьных вечерах «Чтобы не плакать» и «Чтобы смеяться», он воспринял как неожиданное счастье.

Счастливый дебют состоялся в крохотной роли экзекутора из сатирической поэмы А. К. Толстого «Советника Попова».

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

В ответственный момент, когда советник Попов обнаружен в неприглядном виде на именинах у министра и чтец произносит:

И экзекутор рысью через зал,  
Придерживая шпагу, побежал,—

Женя должен был продефилировать со шпагой на боку через зал — без единого слова.

Из кулис Женя Вахтангов увидел в первом ряду Немировича-Данченко, Москвина, Качалова и пришел в необычайное волнение. Заметил он и знаменитого Н. Ф. Балиева, руководителя театра «Летучая мышь», игравшего в Художественном роль Сахара в «Синей птице».

Но вот его выход. Ощувив необыкновенный прилив сил, Женя ринулся через зал, придерживая шпагу.

Он несся безмолвно и стремительно, с видом, исполненным необычайной значительности; торжество и страх одновременно ощущались в этом пробеге — торжество и страх перед лицом свершающихся событий. Маленький экзекутор самоотверженно принял на себя всю государственную ответственность за казус с советником Поповым.



Все зрители как один рассмеялись, а затем явственно послышался шепот:

— Кто это? Кто такой? Как фамилия?

В зале стали отвечать: «Вахтангов», успокаивая публику.

Во втором отделении он блеснул вновь. В сцене «Экзаменующиеся» Вахтангов должен был произнести всего одну реплику, и то из-за кулис. Сценка пародийна. На площадку выходят экзаменующиеся адашевцы, изображенные монстрами, один другого страннее. За кулисами, по замыслу, находится стол экзаменаторов, оттуда должны доноситься их отдельные реплики: «Читайте», «Следующий» и т. п. И вот, когда очередная поступающая девица вышла и представилась экзаменаторам, не выговаривая почти всех согласных, из-за кулис раздался вопрос: «А что вы будете читать?»

Странно, но казалось, его произнес сидящий в зале Василий Иванович. Публика замерла, затем, стряхнув оцепенение, ожила, стало понятно, что кто-то замечательно пародирует Качалова. За кулисами режиссер программы начал срочно отбирать реплики у их законных владельцев и передавать Вахтангову, поняв, что возникает целая ль «голоса Качалова».

Зал вошел во вкус, и Качалов не выдержал. Заливаясь слезами смеха, он потребовал: «Да покажите мне его!»

Женя завоевывал в школе безусловный авторитет. Вскоре он был принят в компанию, где дружбу «оформили» шуточно в виде своеобразной семьи. Отцом семейства была Лидия Дейкун, голубоглазая девушка с тихим нравом. Мамашей числилась красавица Вальда Глеб-Кошанская, дочерьми — Серафима Бирман и Марина Наумова, одним из сыновей — Кокоша, то есть Николай Васильевич Петров, впоследствии известный советский режиссер. Вахтангов был принят в компанию на положении жениха одной из дочерей.

Куда ни придет, он сразу становится «своим». А став «своим», начинает слегка диктовать. Но «диктаторство» его ничуть не обижает окружающих. Во-первых, он в большинстве случаев справедлив, во-вторых, исполнен юмора и снисходительности к слабостям человеческим и в-третьих, обладает манком театральности, умеет увлечь. Все охотно разделяют насмешки Жени, в том числе над порядками, заведенными в школе.

Директор ее Александр Иванович Адашев не снискал себе славы на сцене МХТ. Поначалу играл много, но все как-то слишком степенно, с тяжеловатой чопорностью в движениях и позах. Затем и вовсе вышел из театра. В школе любил командовать, и подчас весьма по-солдатски. Но побаивался Станиславского. Однажды, когда Константин Сергеевич должен был приехать в школу, последовал приказ директора: всех хорошеньких выдвинуть вперед,

предварительно облачив в новые платья. Вахтангов, конечно, не прошел мимо парада «всех хорошеньких» и высмеял его в очередной пародии.

Серафима Бирман вспоминает: «Что-то изменилось в школе с приходом туда Вахтангова, новой и яркой индивидуальности»<sup>7</sup>. Вскоре школьные вечера-кабаре берет он в свои руки, сам сочиняет программу. И вот уже появляются в газетах рецензии, где особо отмечается утонченный юмор «господина Вахтангова».

На «вахтанговских» вечерах в школе всегда уютно и весело, на каждую остроту откликаются дружно и находчиво. Под непрерывный смех идет обычно сцена в фотоателье, где заняты Вахтангов и Бирман. В маленьком обозрении, где затрагиваются и «злобы из домашней жизни Художественного театра», Женя вновь «до жути похоже», как отмечает одна из газет, имитирует Качалова в спектакле «Анатэма». «Этот г. Вахтангов, главный вдохновитель кабаре, автор большинства шуток, вообще показал большое дарование», — резюмирует рецензент.

Капустники и водевили, пародии и трансформации — отличный материал для начинающего актера. Когда еще стесняешься самого себя, когда собственные руки кажутся слишком длинными, а походка неуклюжей, когда хочется во что бы то ни стало «спрятать» свою персону от зрителей, смешная, острая характерность — истинное благо и защита!

В пору актерской молодости, кроме того, хочется все испробовать, все переиграть. И Женя играет.

В школе Адашева он, как Фигаро, то тут, то там, на одном курсе, на другом, все в нем заинтересованы, и сам он не упускает возможности испытать себя в разных качествах: роль серьезная, роль легкомысленная, роль эпизодическая, роль «кушать подано», роли в капустниках, в музыкальных номерах. Всюду — Вахтангов, «наш гениальный Женя».

И за пределами школы он такой же, неутомимый. То и дело сбивает компании для гастролей. Например, в ту самую Вязьму, где он неоднократно бывал со студентами-вязьмичами.

Вот, кажется, что-то найдено, организовано, завоеван авторитет, а он уже мечтает о новом деле, подбивает друзей, ему мерещится нечто удивительное, неизмеримо более интересное, чем то, что увлекает его сегодня.

Эта непоседливость, непостоянство будут отличать Евгения Богратионовича и впоследствии. При всей преданности данному театру, данному кругу людей, он будет вечно стремиться к новому делу и новым людям. Чего-то одного, пусть самого лучшего, ему будет мало.

Вахтанговцы (это слово уже вполне применимо, Вахтангов быстро обрстал единомышленниками) часто выезжали с концер-

тами и спектаклями, и было в этих лихих гастрольных поездках много юмора, озорства.

Однажды Женя отправился с какими-то университетскими любителями в Вязьму, бросив адашевскую «семью», но вскоре голубоглазая мамаша Дейкун получила тревожную телеграмму: «Срочно вышлите Кокошу играть Иервена. Женя». Иервен — это персонаж из пьесы Кнута Гамсуна «У врат царства». А Кокоша, как уже было сказано, — Николай Васильевич Петров, индивидуальность которого определенно не соответствовала названной роли. Во всяком случае, таково было мнение «семьи». Что это Женя выдумал? Все собрались и стали обсуждать вахтанговскую затею. Неожиданно кто-то высказал предположение, что назначение Кокоши на роль объясняется просто: у Кокоши есть пиджак, сшитый из такой же материи, как у Леонида Мироновича Леонидова, играющего Иервена в Художественном театре.

В тот же вечер несчастный Петров выехал в Вязьму. Он трясся в вагоне, мучительно думая о том, что похож на Леонидова — Иервена только пиджаком. «У Жени голос, похожий на Качалова, а у меня пиджак».

На вокзале Петров, выйдя из вагона, сразу увидел энергично направляющегося к нему Вахтангова:

— Кокоша, а полосатый пиджак ты захватил?

Петров стал что-то говорить о несоответствии роли своей актерской индивидуальности. Но Вахтангов лихорадочно стаскивал с него кашне, чтобы выяснить, есть ли столь необходимый пиджак. Убедившись, что все в порядке, он повелительно взял друга за руку и повел его на репетицию.

Как ни странно, эксперимент прошел благополучно и Кокоша не испортил ансамбля.

Вылазки с небольшими пьесами и дивертисментами предпринимались в Шую, Серпухов, Орехово-Зуево.

Лидия Дейкун в своем разговоре с Х. Херсонским (беседа опубликована в 1940 году) утверждала, что именно в этот период (1909—1910) Вахтангов впервые поставил «Потоп». Однако Николай Васильевич Петров, воспоминания которого появились позже, рассказывает: «Расставаясь с друзьями (Петров покинул адашевскую школу в конце 1910 года. — Ю. С.-Н.), я подарил Жене Вахтангову приложение к журналу «Театр и искусство», который я выписывал. В этом приложении была опубликована пьеса Бергера «Потоп». На экземпляре я написал: „Дарю тебе на прощанье, Женя, эту пьесу. Если поставишь ее, то, я просто убежден, войдешь в историю русского театра“. И далее Петров пишет: «Мое шуточное посвящение оправдалось дальнейшей жизнью. Поставленный Вахтанговым через несколько лет «Потоп» прочно вошел в репертуар Студии МХТ»<sup>8</sup>.

Если бы Петров знал, что Вахтангов поставил «Потоп» где-то на гастролях, он бы наверняка упомянул об этом. Значит, или не знал, или ошибается Дейкун.

Но может быть, Дейкун права? Уйдя из адашевской школы, Петров выехал в Петербург и о делах своих однокашников мог знать лишь по письмам, а позднее уже по воспоминаниям. Что касается Дейкуна, то она осталась в школе и сама участвовала в гастрольях. Вряд ли Лидия Ивановна упомянула о «Потопе» всуе. Ведь ей была прекрасно известна знаменитая постановка 1915 года. И скорее всего, она вспомнила о гастрольном вахтанговском «Потопе» неспроста, для того чтобы подчеркнуть: помимо знаменитого был и ранний «Потоп».

Это тем более вероятно, что почти все свои лучшие спектакли Вахтангов ставил дважды: «Праздник мира» — 1904, 1914; «Чудо святого Антония» — 1918, 1921; «Свадьба» — 1920, 1921. Была первая проба, а потом — окончательный вариант.

Если Вахтангов «опробовал» «Потоп» до 1915 года, то когда это могло произойти? Где-то после января 1911 года, после отъезда Петрова. Возможно, в феврале или марте.

В адашевской школе Женя счастлив. Ему хочется шутить, он мастер на различные игры и забавы.<sup>9</sup>

Неожиданно придумал — заикаться. Правда, некоторые мемуаристы утверждают, что нарочным заиканием Вахтангов маскировал действительный дефект речи. «З-м-чательно!» — с комической торопливостью, с наигранной интонацией неумеренной восторженности проговаривал сквозь зубы Женя, когда что-то было ему не по душе. Или — «Н-неужели?!»

Однажды познакомился с девушкой, бегущей от «прозы» жизни в мечты о неведомом и прекрасном. «Скажите, а вы умеете мечтать?» — взволнованно спросила девица прикинувшегося угрюмым Вахтангова. «Конечно, сейчас вот. Очень пива хочется. Жарко».

При всем том друзья чувствовали: Вахтангов вовсе не беспечен. Какое-то внутреннее беспокойство таится в его душе.

Он может часами валяться на диване в весьма мрачном настроении. И вывести его из этого состояния может лишь Лида Дейкун, только она способна растормошить, разговорить Женю.

Или вдруг сосредоточивается на какой-то идее и тогда тоже уходит в себя, становится неразговорчивым. А порой невеселое настроение Жени вызвано обычными житейскими неурядицами. Живет он бедно, в долгах. Числится в списке материально необеспеченных учеников.

Надо сказать, что в школе был весьма ощутим контраст между богатыми и теми, кто, как Женя Вахтангов, еле сводил концы с концами.

Сумрачные настроения оставили след в литературных пробах Вахтангова. Одна из его поэм 1910 года, посвященная Дейкун, пронизана печалью одиночества.

У меня нет слез...  
Давно,  
И потому я не могу плакать —  
Смешно, когда плачет «большой»...  
Ну, а если он давно не плакал, —  
Если его глаза все чаще и чаще режет сухая слеза,  
Если в душе его такой страшный покой,  
Если безгранично его равнодушие...  
Если шаги жизни не тревожат его,  
Если мутен взор его и одинока его душа  
Так долго, долго...  
А потом как-нибудь на эту мертвую поверхность  
Упадет луч сознания...

Лидия Ивановна Дейкун читала эту поэму Вахтангова в концертах, с эстрады и даже имела успех у публики. Хотя, конечно, поэма подражательна, варьирует модные мотивы страдальчества, разочарования в жизни. Подлинно живого чувства гораздо больше в других, непритязательных стихах, написанных в альбом той же Дейкун:

Среди больших и маленьких,  
Среди смеха и слез,  
без счастья и горя  
жила она — хрупкая, — с фарфоровой  
душой и голубенькими глазами...  
Крошка-кукла.

Подарила бабушка Сереже мячик.  
Бросил Сережа куколку.  
Упала.  
Ударилась головкой о кубик.  
Треснуло что-то...  
Покатился по полу голубенький  
глазок,  
Потарахтел  
Тихо, тихо остановился,  
Затерялся.  
Нет куколки.

Потаенную тоску почувствовал в Женеве и новый педагог адашевской школы Леопольд Антонович Сулержицкий, Сулер, как называли его друзья.

Сулержицкий — личность легендарная. «Революционер, толстовец, духобор», «беллетрист, певец, художник», «капитан, рыбак, бродяга» — так аттестовал его Станиславский. Можно продолжить перечисление: путешественник, побывавший во многих странах мира, садовник, мельник, пекарь, санитар на войне, ссыльный, правая рука Константина Сергеевича, друг молодежи, всеобщий любимец.

А теперь он режиссер.

Крепко сложенный, с красивой головой, добрыми карими глазами. Он чуть-чуть пришепetyвает, но рассказывает замечательно, с большой увлеченностью и заразительностью.

Талантов у Сулержицкого много, но над всеми преобладает самый удивительный: к чему ни прикасается Сулер, все становится лучше, обретает новую краску, начинает светиться. Это талант проникновения в людей, способность отдавать им всего себя, свою доброту, открывать перед ними свое сердце.

...Женя с нетерпением ждал встречи с Леопольдом Антоновичем.

Адашевы собрались в классе и стали строить предположения, как выглядит будущий учитель. Через класс в малую аудиторию прошла жена Адашева, Наталья Александровна, секретарь учебной части, и с нею очень скромной внешности человек, в шерстяном свитере, очевидно электромонтер.

Кажется, ожидание тянется бесконечно. Наконец в класс входит Адашев... электромонтером. Оказывается, это тот самый Сулер, друг Станиславского, всех знаменитых писателей.

Адашев покидает класс, самодовольно ухмыльнувшись, а Леопольд Антонович, озорно взглянув на учеников, подмигивает им и просит образовать единый круг. Беседа заканчивается ночью. Все собираются провозжать его домой. Но он устаивает этой чести только Вахтангова.

Очень скоро они становятся друзьями. Много говорят о Толстом, об искусстве и жизни, о театральной этике. И снова о Толстом.

— Господа, — однажды войдя в аудиторию, сказал Адашев, — Толстой исчез из Ясной Поляны.

«В груди что-то колыхнулось, — позже вспоминал Вахтангов. — Мы ничего не поняли.

Сулержицкий привстал.

Мы смотрели на него.

Тишина.

Лицо Сулержицкого озаряется — он понял.

— Ах, Лев Николаевич, как это хорошо! Как это великолепно!

Наконец-то, — сказал он в тишине восторженно.

Мы все молча встали.

Стояли долго.

И молчание было долгое, насыщенное, торжественное и страшное».

В декабре 1910 года Сулержицкий оказывает своему ученику высокую честь — он приглашает его отправиться в Париж. Действительно ли Леопольд Антонович рассчитывает на помощь Вахтангова (Сулер ставит «Синюю птицу» в Театре Режан) или берет его исключительно по дружбе, из симпатии, так сказать, в поддержку таланта — сказать трудно.

Во всяком случае, Вахтангов впервые оказывается в центре Европы. Посещает Королевский музей в Берлине, знакомится с собранием картин итальянских мастеров, в Париже ныряет в диковинное тогда метро, осматривает Пантеон, Люксембургский дворец, Эйфелеву башню, бродит по Елисейским полям.

Театром Режан, где Сулер осуществляет постановку, Вахтангов возмущен. Понятия о сценическом искусстве у актеров примитивны: «Артисты репетируют по-провинциальному». Из другой записи: «Вторая репетиция. Сулера хвалят. Но если б он показывал так у нас, его бы не хвалили. Окончательно утверждаюсь в мысли, что система Станиславского — великая вещь. Меня не замечают, да и не мудрено. Вечером все были в Мулен-Руж. Гадко здесь безгранично».

Весной 1911 года Вахтангов оканчивает школу Адашева. Вместе с Серафимой Бирман он готовит к выпуску этюд на тему «Жанна Д'Арк». И в честь окончания работы дарит партнерше пародийное стихотворение. (Вахтангов постоянно сочиняет стихи, пародии, фельетоны):

...Любо глядеть на тебя, длинноногая, тонкая Бирман...  
Стройно ты выпрямишь стан свой, тряхнешь привязною косою,  
И меч деревянный схватив, кокетливо сцену покинешь...  
И думаю я в восхищеньи: как был хорош Орлеан!  
Какие носили там брюки!

Настроение у Жени Вахтангова хорошее — еще за год до окончания школы Немирович-Данченко пригласил его в Художественный театр, а в марте 1911 года его зачислили туда сотрудником с жалованьем сорок рублей.

Многие другие адашевцы тоже оказались в МХТ. Счастью их не было конца.

На порог этого театра вступали со слезами, заболевая от переживаний в день экзаменационных просмотров. «Обалдевали», когда находили себя в списках принятых, а не находили — помышляли о самоубийстве, но на время откладывали это предприятие,

чтобы на следующий год вновь устремиться к боготворимому театру.

Когда Сулержицкий и любимая его ученица Лида Дейкун стали просматривать списки принятых, фамилии Дейкун они не обнаружили. Ученица разрыдалась. Леопольд Антонович принялся ее успокаивать. К счастью, рядом оказался Вахтангов. Он приблизился к списку и сразу узрел фамилию Дейкун.

Развернувшись к плачущей девушке и потерявшему Леопольду Антоновичу, Жёня стал грозно стучать по списку пальцем и кричать. Как они могли пропустить? Куда они смотрели? Где была их сосредоточенность? Он долго возмущался, потому что не мог поверить в то, что Лида «не прошла». Ведь отрывок они играли (Вахтангов был партнером Дейкун) блестяще.

Через несколько дней после зачисления Вахтангова в сотрудники МХТ состоялась его встреча с Константином Сергеевичем. Тот принял новичка так, будто давно с ним знаком. Ему действительно не раз рассказывали о талантливом студенте. А вдруг этот юноша окажется тем, кто ему сейчас так нужен для испытания «системы»?

Жёня стоял перед ним сдержанный, корректный, и его взгляд, вся его крепкая фигура выражали готовность тут же, по первой команде, ринуться в бой за Константина Сергеевича.

Они по-особому вглядывались в друг друга. Величавый Станиславский — изучающе. Вахтангов — восторженно.

Станиславский что-то задумал.

Вахтангов что-то ощутил.

## ЗАГОВОРЩИКИ

В Художественном театре назревали драматические события, в которые волею судеб оказался вовлеченным только что принятый в театр сотрудник Вахтангов.

Основные контуры «системы» к 1911 году определились. Константин Сергеевич в письме к критику Л. Я. Гуревич отмечал, что «система» существует, в предшествующие годы он ее «достаточно подготовил».

Разумеется, «система» возникла не вдруг и не была частным «изобретением» Константина Сергеевича. Она вобрала в себя громадный опыт русского актерского искусства, в том числе труппы МХТ, многообразные наблюдения Станиславского, осмыслившего свою и чужую сценическую практику.

И все же учение Станиславского на первых порах производило на окружающих впечатление некой странной и обременительной затеи, чуть ли не причуды. Ведь «система» выдвигала новые

принципы работы актера, а значит, предполагала и новую технологию, новые способы существования на сцене. Актеры же не ощущали необходимости перемен. В освоении «системы» не видели особой нужды не только мастера старой школы игры, но и сами художественники: ведь они, по общему признанию, уже достигли на сцене невиданной правды.

Зачем же им переучиваться и идти к этой правде какими-то другими, непонятными путями?

Многие актеры МХТ весьма холодно отнеслись к первым попыткам Константина Сергеевича вовлечь их в занятия. И Станиславский, по свидетельству очевидцев, остро переживал происходящее. В этот трудный и ответственный момент молодой Вахтангов оказался рядом с Константином Сергеевичем.

По выражению Софьи Гиацинтовой, «по театру уже ходил с вздрагивающими от нетерпения ноздрями Вахтангов, готовый ринуться в неизвестное, жаждущий открытий». Позже в «Повести о театральной юности» Алексей Дикий подтвердит: «...Вахтангов сразу стал самым ревностным, самым горячим почитателем системы, проявил живой интерес к ее методологическим основам, тщательно записывал все указания Константина Сергеевича, научившись понимать его с полуслова.

Он стал служить как бы «приводным ремнем» от него, Учителя, к массе учеников, добровольно и охотно признавших в Вахтангове педагогический дар, право руководить ими в ходе самостоятельных работ по «системе». Мы дружили с Вахтанговым, ощущали в нем товарища и в то же время рассматривали его как «первого среди равных» во всем творческом составе Студии»<sup>1</sup>.

Дикий имеет в виду Первую студию МХТ, возникшую в 1913 году. Однако группа молодых актеров, впоследствии вошедшая в состав студии, начала свои занятия под предводительством Вахтангова еще весной 1911 года. Ведущую роль Вахтангова в изучении и пропаганде «системы» подчеркивал и сам Константин Сергеевич в книге «Моя жизнь в искусстве», называя его одним из первых питомцев «системы», ее ярким сторонником и пропагандистом.

Конечно, молодому Вахтангову импонировало состояние «бури и натиска», которое переживал тогда Станиславский, сама атмосфера напряженной борьбы за новое, за переустройство актерского бытия. Он снова слышал волнующее слово «революция», только теперь шла речь не о социальной, а о своеобразной эстетической революции.

Перемены во взглядах на театр действительно были революционными, об этом говорил сам Станиславский: «Нужна была революция для того, чтобы очистить старое от отжившего и новое от наносного. И революция вспыхнула»<sup>2</sup>. «...В своем разрушитель-

ном, революционном стремлении, ради обновления искусства, мы объявили войну всякой условности в театре, в чем бы она ни проявлялась: в игре, постановке, декорациях, костюмах, трактовке пьесы и проч.»<sup>3</sup>.

С этого Станиславский и Немирович-Данченко начали строительство МХТ, к этому стремились. И вот теперь, в 1911 году, когда «система» оформилась, Станиславский намерен совершить «переворот»: «повернуть всю труппу сразу на то, к чему мы шли постепенно и систематически»<sup>4</sup>. Сразу!

Как же развивались события?

Первое занятие по «системе» состоялось в Художественном театре 10 марта 1911 года, второе — 15 марта. Слушателями были молодые актеры, только что принятые в театр, и среди них, конечно, Вахтангов. Трудно переоценить этот факт: дело в том, что первые регулярные занятия Станиславского были застенографированы не кем иным, как Вахтанговым.

Просмотрев записи Вахтангова, Константин Сергеевич необыкновенно воодушевился и воскликнул:

— Вот молодец. Как же это вы успели? Вы стенограф.

Вероятно, именно после этого случая внимание Станиславского к новому сотруднику обострилось: он увидел в нем своего верного помощника.

А помощнику было нелегко. В театре он чувствовал себя пока очень одиноко. Жаловался Сулержицкому: никак не могу приклеить себя к театру, не вижу своего места. Робкая фигура с тетрадкой в руке бродит в стенах МХТ. «Вижу больших людей, которые проходят мимо. которым нет дела до тебя, до твоих желаний. Каждый за себя. Надо идти. Надо что-то делать».

И он объединяет молодых актеров-выпускников адашевской школы, принятых в разные годы в Художественный театр, и предлагает им, по словам одного из очевидцев, разобраться в загадочной «системе».

Молодежь начинает собираться на квартире актера МХТ Бориса Афонина. Среди тех, кто вверяет себя Вахтангову, уже знакомые нам Серафима Бирман, Лидия Дейкун, а также новые лица — Алексей Дикий, Софья Гиацинтова, Григорий Хмара, Мария Успенская.

Интерес представляет каждый из названных.

Хмара поступал в МХТ вместе с Гиацинтовой; вот что она вспоминает об этом эпизоде: «Хмару я впервые увидела во время вступительного экзамена — он лежал в коридоре на скамье. Мне объяснили, что этот смугло-бледный молодой человек три ночи провел на бульваре, потому что еврей и не имеет права жить в Москве, что он ничего не ел и вот потерял сознание. Открыв очень красивые глаза, он виновато улыбнулся:

— Только бы приняли нас.

До сих пор не знаю, был ли это точно обморок или первая талантливо сыгранная роль (он оказался по-настоящему одаренным), но вокруг него хлопотали, приводили в чувство. Потом его приняли в труппу, и театр выхлопотал ему вид на жительство»<sup>5</sup>.

Григорий Хмара, впоследствии актер Первой студии, станет одним из любимцев Вахтангова, именно на него будет опираться Евгений Богратионович, ему поручит главную роль, когда в 1918 году обратится к ибсеновскому «Росмерсхольму».

Алексей Дикий оказался самым беспокойным среди первых вахтанговцев. Он вечно досаждал друзьям своим непокорством и анархией. К занятиям по «системе» отнесся скептически, вскоре объявил их несусветной глупостью и, чтобы доказать это, в упражнениях на освобождение мышц расслаблял тело до того, что уже не мог удержаться на стуле и показательно падал на пол. Несколько раз он порывался уйти из группы, но все-таки оставался.

Маша Успенская, худенькая, верткая, похожая на обезьянку, была уже занята во многих массовых сценах спектаклей МХТ. По мнению друзей, она отлично выполняла этюды на сценическую сосредоточенность. Она садилась на пол, пальцем одной руки поднимала кончик носа, а другой рукой держала над головой зонтик. Все вокруг смеялись, но Маша даже не улыбалась, вырабатывая в себе выдержку.

Так же сосредоточенна она и на сцене. В толпе «Царя Федора» она играет бабу. Покрывается с головой платком и, говорят, великолепно входит в круг внимания. Вахтангов предлагает проверить. И вот под его руководством озорники неожиданно подкрадываются к Маше и приподнимают платок: есть ли круг внимания?

Молодые собирались тайно, по ночам, как заговорщики. А днем, даже если их не вызывали на репетицию, «как змеи, ползали» (выражение Гиацинтовой) по театру, ловили каждое слово Станиславского. Жили без выходных, в материальном отношении — очень трудно. Они не рассчитывали ни на карьеру, ни на какие-то особые блага. То была страсть к профессии, жажда постижения ее законов. Вахтангов повторял: «Мы должны все унать, мы должны всем стать».

Что же они узнавали и к чему стремились?

Приведем фрагменты записи первого урока Станиславского, сделанной Вахтанговым, той самой, за которую его похвалил Константин Сергеевич.

«...Есть и другой театр. Вы пришли и сели в кресло зрителя, а режиссер незаметно пересадил вас в кресло участника той жизни, которая происходит на сцене. С вами что-то произошло. Вы сбиты с позиции зрителя. Занавес открылся, и вы сразу говорите: «А эту комнату я знаю, это так, а вот пришел Иван Иванович, вот

Мария Петровна, вот мой друг... Да, я все это знаю. Как пойдет тут дальше?»

Вы весь внимание, вы смотрите на сцену и говорите: «Верю, верю всему, верю, верю... Вот моя мать, я узнаю ее...»

Кончился спектакль, вы востолнованы, но совсем по-другому — вам не хочется аплодировать. «Как я буду аплодировать своей матери? Странно как-то».

Элементы этого волнения таковы, что заставляют сосредоточиваться, углубляться. После спектакля не хочется идти в ресторан. Тянет в семейный дом, за самовар, нужно интимно поговорить о вопросах жизни, о философском мировоззрении, об общественных вопросах...»

«Эти люди, которых вы видели там, в театре, на сцене, их жизнь, их страдания и радости становятся вам близкими, вы в них видите часть своей души, они входят в число ваших знакомых. Я знаю многих, которые говорят:

«Пойдем сегодня к Прозоровым».

Или: «Поедем к дяде Ване».

Это не есть смотрение «Дяди Вани» (или «Трех сестер») — это идут именно к дяде Ване, к Прозоровым и т. д.

Старые актеры говорили, что это недоступно для сцены, что это можно только в маленькой комнате. Художественный театр нашел способ достигнуть этого в театре...»<sup>6</sup>

Сразу после третьей беседы Станиславского, состоявшейся 24 марта 1911 года, Вахтангов записывает в своем дневнике некоторые мысли, развивающие идеи первых занятий по «системе». Впрочем, это не развитие, скорее — переложение, но в собственном стиле, столь не похожем на спокойный слог Константина Сергеевича. Вахтангов излагает принципы «системы» страстно, с максималистским напором.

«Я хочу, чтобы в театре не было имен. Хочу, чтобы зритель в театре не мог разобраться в своих ощущениях, принес бы их домой и жил бы ими долго. Так можно сделать только тогда, когда исполнители (не актеры) раскроют друг перед другом в пьесе свои души без лжи (каждый раз новые приспособления). Изгнать из театра театр. Из пьесы актера. Изгнать грим, костюм».

Он увлечен. Он сейчас правее папы римского!

И чем дальше, тем записи в дневнике обретают все более решительный характер. 15 апреля он вносит критическую ноту в осмысление того, что предлагает учитель. Уже не мальчик, но муж берет на себя ответственность за судьбу «системы» и самого себя видит не проводником чужих идей, а самостоятельным руководителем. «Хочу образовать Студию, где мы учились бы. Принцип — всего добиваться самим. Руководитель — всё. Проверить

систему К. С. на самих себе. Принять или отвергнуть ее. Исправить, добавить или убрать ложь...»

Всякий режиссер с юности вынашивает мечту о собственном театральном деле. Вахтангова с первых его сценических шагов, конечно, неудержимо влекло к заветному театру, созданному им самим. Вместе с тем он стойкий приверженец МХТ, он живет «системой» и верен Константино Сергеевичу.

Обращает на себя внимание поездка Вахтангова с уже определенной группой «своих» актеров в Новгород-Северский летом того же года. На гастроли отправились Дейкун, Бирман, А. П. Бондарев, В. Д. Королев, А. Я. Гусев, в самом Новгороде-Северском к ним присоединился известный артист И. М. Уралов, а также местные театралы-любители.

В списке намеченных к постановке пьес, конечно, фигурируют названия, известные по репертуару МХТ: «Доктор Штокман» Г. Ибсена, «У царских врат» К. Гамсуна. Кроме того, «Снег» С. Шибышевского, «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана, «Иван Миронович» Е. Чирикова, «Гавань» по Мопассану.

В Новгороде-Северском молодые актеры почувствовали себя полномочными представителями высокого искусства, причастными к открытиям Станиславского. Дело не только в самом названии группы — Художественный театр, но и в этических началах гастрольного предприятия. Актеры стойчески преодолевали житейские трудности, стремились уберечь искусство от гастрольерской пошлости, от игры наспех. Хотя, нужно сказать, темп осуществления замыслов у Вахтангова поразителен: за два с лишним месяца он поставил почти все намеченные пьесы. Получается, что в среднем на репетиции каждой приходилось всего несколько дней.

Участники поездки вспоминают, что на гастролях энтузиазм, предприимчивость Евгения Богратионовича умножились в несколько раз.

А началось все с того, что в первый же день заболела одна из главных актрис. Еще накануне отъезда, 17 мая, когда участники поездки собрались возле памятника Пушкину на Тверском бульваре, все было благополучно. Теперь же, расположившись по-походному в домике, снятом за четыре рубля, они толпились вокруг лежанки, на которой куталась, дрожа от озноба, красавица Ванда Глеб-Кошанская. Она глядела на них виноватыми глазами и молчала. Замены не было. Вахтангов, оценивая обстановку, выжидал в стороне. Наконец мрачно изрек:

— Нет, вы все не можете быть актрисами. Вы некрасивы.

Ход был жестокий, но верный. Когда актерское войско зашумело, возмущившись, предводитель его неожиданно рассмеялся, а затем произнес вдохновенную речь. Он говорил о высоком актерском долге, о самопожертвовании, об ответственности перед Кон-

стантином Сергеевичем, а закончил монолог, как всегда, градом шуток и в завершение затянул «Ласточку», старинный армянский напев. Растерянное выражение лиц сменилось улыбками, полилась общая песня. На утро красавица Ванда, словно по мановению волшебства, почувствовала себя лучше.

Вахтангов находил выход из самых безвыходных ситуаций. У них не было подходящего театрального гардероба, и он придумывал предельно простые самодельные платья и костюмы. Из двух костюмов изготовлял четыре, из изношенных ботинок умудрялся с помощью изрядного количества гуталина сотворить новенькие лакированные туфли.

Репетировали всюду. В том числе и на кладбище. Оудев от запаха цветов и свежего воздуха, засыпали на могилах, но Вахтангов поднимал свою труппу грозным окликом и требовал продолжения репетиции. Актеры «кисли» в перепадах настроений, а он — то хитрой игрой, то шуткой, то неумолимым приказом — укреплял их веру в себя.

Новгород-Северский, маленький провинциальный городок, на главной площади которого паслись коровы, за полтора месяца превратился в некий театральный центр. Сборы превзошли все ожидания. С легким сердцем Вахтангов сообщал в письме Сулержицкому, что тот был бы доволен и темпом, и настроением, и паузами, и четкостью, и чувством — «много чувства». «Остальное хуже. Но все-таки хорошо».

В том же письме Евгений Богратионович с удовлетворенностью отмечал скромность своих актеров и актрис. Они подчеркнуто пренебрегали шумным успехом и закулисным бытом, придерживаясь норм поведения художественников.

«Вне сцены мы в тени.

Вне сцены публика нас не знает. Ни с кем не знакомы.

«Любовники» писем поклонниц не получают.

«Героини» букетов поклонников не нюхают».

Самое трогательное в этих сумасшедших гастролях (по две-три репетиции в день, помимо вечернего спектакля!) было то, что они еще успевали проработать этюды «по Станиславскому». И когда возвратились в Москву, решились показать Константино Сергеевичу фрагменты из сыгранного в Новгороде-Северском. Просмотрев их, Станиславский пришел в самое лучшее расположение духа. Он тут же провел с энтузиастами беседу о «системе», радовался их успеху, а затем, в письмах, заявлял, что выезжавшая молодежь «забила всех».

И вот Константин Сергеевич вновь со своим замечательным учеником. Поручает ему составить новые задачи для актерских студий. 5 августа обещает дать помещение для занятий и необходимые средства, 7 августа просит помочь на репетициях «Гамле-

та»: Вахтангов должен проследить за выполнением актерами специальных упражнений.

При этом все занятия и переговоры Станиславского и Вахтангова окружены таинственностью. Все законспирировано: «заговор» не должен быть обнаружен «неприятелем». Станиславский просит не упоминать его имени, если станут спрашивать, почему какая-то группа ведет занятия изолированно от театра. Если же будут пытаться очень настойчиво, Вахтангов должен отвечать: «Не знаю, так приказал К. С.». При этом Константин Сергеевич объясняет: «Во всяком театре есть интриги. Вы не должны бояться их. Наоборот — это будет вам школой. Работайте. Возьмите тех, кто верит вам».

Вахтангов работает. Он все больше обретает уверенность и самостоятельность. И уже заявляет учителю: «У меня свой метод преподавания». Имеется в виду преподавание «системы».

Авторитет его растет. Его приглашают (шесть рублей за двухчасовой урок) на курсы драмы С. В. Халютиной, где с небольшими перерывами он и преподает с 1911 по 1914 год. Халютинина — актриса МХТ, известна по роли Тильтиля в спектакле «Синяя птица». На ее курсах тоже пробуют работать по «системе». Но Станиславский не убежден, что занятия здесь ведутся правильно. По его мнению, тут увлекаются переживанием ради переживания, не понимают значения действия, сводят все к психологическим нюансам. И он посылает на курсы «ревизора» Вахтангова — как своего доверенного, знатока «системы».

Продолжаются и занятия (три дня в неделю) с молодежью МХТ. Вскоре о почных бдениях на квартире Афонина становится известно всему театру. Тогда Константин Сергеевич решает: пусть Вахтангов со своими подопытными кроликами предстанет перед артистами Художественного театра, с недоверием относящимися к затеям Станиславского, и те убедятся в серьезности его идей.

«Система» еще качается на тонких ножках, а тут надо показывать этюды, и перед кем? Риск небывалый: молодежь запускается в клетку с тиграми!

Вахтангов, страшно волнуясь, проводит урок перед лицом всей труппы Художественного театра. Его ученики поднимаются со своих мест и показывают упражнения на внимание, свободу мысли, на органическое действие. Большинство этюдов демонстрируют Бирман и Дейкун.

На следующий день «тигры» внимательно здороваются с Вахтанговым, а его группа пополняется новыми энтузиастами. У Станиславского и Сулержицкого крепнет уверенность: молодежи нужна студия.

Однако именно в этот момент у Вахтангова внезапно осложняются отношения со Станиславским...

Как это произошло? Когда? Вахтангов не может понять. Но факт остается фактом: Станиславский назвал его некорректным. На это Евгений Богратионович жалуется своему другу Леопольду Антоновичу. Письмо испещрено восклицательными знаками. За что Станиславский так его назвал? Когда он был некорректным?

Из письма остается неясно, что же послужило конкретным поводом для упрека. Знаем лишь, что Станиславский вновь предложил Вахтангову и его ученикам продемонстрировать перед ним свои успехи, но Евгений Богратионович на этот раз отказался: слишком был продолжителен перерыв в занятиях и ученики оказались не готовы к показу. Знаем также, что Вахтангов откровенно признался Константину Сергеевичу в своем негативном отношении к работе режиссера К. А. Марджанова с молодежью: тот, по его мнению, не смог привить ученикам любви к «системе».

Так или иначе, но бывшие союзники в каком-то смысле превращались в соперников. Вахтангов не охладел к «системе», не отдалялся от Константина Сергеевича, нет. Происходило иное. Подавала сигналы незаурядная художническая индивидуальность. Росла потребность в собственных учениках, в своем театре. Вахтангов все активнее проявлял себя как личность — со своими суждениями, пристрастиями и устремлениями.

К нему начинают поступать лестные предложения. Причем как раз в 1912 году, когда занятия по «системе» на некоторое время прерываются.

Актер Художественного театра Н. Ф. Балиев, известный многим как основатель кабаре «Летучая мышь» и замечательный конферансье, приглашает Вахтангова поставить в его изысканном заведении «Оловянных солдатиков». Вахтангов, маг и чародей капустников, конечно, соглашается.

«Летучая мышь» пользовалась огромной популярностью, попасть туда было нелегко, хотя билеты стоили бешеных денег. Посетители сидели за изящно сервированными столиками, ужинали и смотрели развлекательные программы. Гостей обычно приветствовал сам Балиев, эlegantный, во фраке. Человек с неистощимым юмором и обаянием, он сразу завладевал аудиторией и в пикировке остроумными репликами всегда выходил победителем.

«Оловянных солдатиков» Вахтангов ставил как музыкально-танцевальный номер. В нем среди других актеров была занята Софья Гиацинтова, изображавшая одну из кукол, валявшихся в углу, затем оживающих и танцующих. Оформлял маленький спектакль известный художник Н. Н. Сапунов.

Номер прошел с большим успехом, и рецензент журнала «Рампа и жизнь» сообщил: «Очень понравилась сказка с куклами



и солдатиками, действительно прелестно поставленная новым артистом Художественного театра Вахтанговым».

«Оловянные солдатки» оказались долгожителями в репертуаре Балиева. Через десять лет, в 1922 году, гастролируя в США, мхатовцы во главе со Станиславским увидели вахтанговских «Солдатиков» на крыше одного из небоскребов в программе балиевской «Летучей мыши», перелетевшей через океан...

Вахтангова приглашают в Петербург — поставить спектакль в Териокском театре Александра Блока, где руководит делом Всеволод Мейерхольд. С Вахтанговым хочет сотрудничать студенческий Романовский кружок, помещающийся в Москве, на Малой Бронной, в доме Романова. Сулержицкий предлагает Вахтангову поехать вместе с ним в Лондон и Париж для постановки оперных спектаклей. Он от всего отказывается.

Одно предложение особенно заманчиво. Его он получил от В. В. Соколовой (Залесской) и В. А. АLEXИНОЙ, мечтавших организовать кружок под руководством Вахтангова — на выгодных для него условиях и при полном его единовластии. Начались переговоры, обсуждение будущего репертуара, Вахтангов увлекся. Он писал о возможном будущем с какой-то треплевской интонацией: «Как подумаю: у нас свое помещение... Свой занавес». «Подумайте — ведь это свой театр. Наш — маленький и уютный... Куда принесешь радости свои и слезы...»

Но и тут он удержался. Он не мог покинуть Художественный театр. Здесь был его дом, его друзья, его любовь и вера. И делом своим он хотел заниматься в своем доме.

Осенью 1912 года вопрос о студии, получившей позже название Первой студии МХТ, был наконец окончательно решен. Константин Сергеевич снял для занятий той самой группы, с которой занимался Вахтангов, небольшое помещение бывшего кинотеатра «Люкс» на Тверской улице (ныне улица Горького, дом против Гастронома № 1).

В состав студии вошло также несколько молодых актеров МХТ, и в их числе Михаил Чехов, Ричард Болеславский.

Закипела работа над отрывками. Репетировались водевили А. П. Чехова, инсценировки рассказов Горького, Глеба Успенского. Кроме того, продолжались занятия по «системе».

Студия имела небольшой зал на сто двадцать мест и еще две маленькие комнаты. К металлической, с крупными ячейками, сетке потолка крючками были прикреплены передвижные сукна. Рампа отсутствовала, «карманы» и суфлерская будка — тоже. Когда занавес раздвигался, зрители оказывались рядом с актерами, словно в одной с ними комнате.

Чеховскую «Ведьму» репетировали так: в зале устроили шесть кабинок, в каждой находились «дьячок» и «ведьма». Громко говорить нельзя. Если вырывается звук, значит — неверно. Можно только смотреть друг на друга и шептать. Иными словами, важно, что чувствует актер, вопрос, как это выразить, снимается.

К студийцам часто навещался Константин Сергеевич. Грозно оглядывал «мальчиков и девочек» и сурово произносил:

— Поздно, спать надо, а не работать.

А затем, сверкнув глазами, бодро провозглашал:

— Ну-с, начнем!

И они начинали упражнения на веру и наивность. Нужно было поверить, что пол — это не доски, а цветущий луг. И этой верой надо было заразить и партнера, и всех вокруг.

Ежедневно вел занятия Сулержицкий. Он был непосредственным руководителем студии, определял ее нравственные и художественные основы. Отдавал ей всего себя и даже жил тут же. Возвращался домой, к семье, лишь в выходные дни.

— Вспомните хорошенько, как это с вами было в жизни, — говорил Сулер, предлагая воспроизвести ту или иную житейскую ситуацию. Гиацинтова рассказывает, что в эту минуту она застыла от ужаса. Честно, мучительно и тщетно пыталась она вспомнить «прошлое». «Я ненавидела эту дырку, что надо было играть «от себя», даже имен менять не разрешалось. А я не могла себе представить, что я, Соня, развожусь с мужем, которого нет и в помине, и привлекаю к этому событию вполне конкретную Лиду (Дейкун. — Ю. С.-Н.)»<sup>1</sup>.

«Система» давалась нелегко. Но энтузиазм не остывал — во многом благодаря Вахтангову. Он — первый помощник Сулержицкого, по существу один из руководителей студии, негласный лидер молодежи.

А в студии собрались талантливые люди: Михаил Чехов, Ричард Болеславский, Борис Сушкевич, Алексей Дикий, Серафима Бирман, Софья Гиацинтова, Мария Успенская, Григорий Хмара, Алексей Попов... Все они почти сверстники. Все — соратники. И соперники. Иначе в искусстве не бывает.

Главный соперник Вахтангова, конечно же, Ричард Болеславский.

Он предан студии, наделен незаурядными режиссерскими и организаторскими способностями. Широкоплеч, высокого роста, элегантен. Из оригинальности курит трубку. Умеет очаровать детски открытой улыбкой. Отличается влюбчивостью, но, замечает о нем Гиацинтова, истинную любовь питает только к себе. Человек авантюрного склада, Болеславский часто попадает в сложные ситуации. Однажды, чтобы не идти под венец, отправляется «сдаваться» в психиатрическую больницу.

Популярности его способствует успех на актерском поприще. Ко времени организации студии он уже успел сыграть роль студента Беляева в спектакле МХТ «Месяц в деревне».

У Вахтангова пока нет крупных ролей, ни одной. Но он стремительно завоевывает известность, играя в маленьких эпизодах. К тому же он прославился как талантливый участник капустников. А в Художественном такое искусство ценят. Капустники популярны, и играют их с удовольствием. Сам Станиславский перевоплощается в свиреного дрессировщика с хлыстом, Москвин, Лужский, Гзовская поют веселые шансонетки, Немирович-Данченко, надев маску, стоит перед входом в русский трактир, устроенный в верхнем ресторане театра, и почтительно кланяется гостям.

В эту стихию юмора и пародий Вахтангов вошел сразу же, а затем к нему потекли комедийные эпизоды в спектаклях МХТ. Играл франта в «Братьях Карамазовых». «Это к-кая дама с лорнетом, толстая?» Когда в 1912 году выехали на гастроли в Петербург, роль франта специально расширили для исполнителя.

В «Живом трупе» он был истинным главарем цыганского хора, знал, как подать солистку, подал ее взглядом и одним движением глаз умирал поющих или взвизгивал их до предела.

А главное, он явно превосходит Болеславского в постижении «системы», в умении увлечь ею студийцев. И хотя в самом МХТ многие актеры относятся к нему с необъяснимой прохладцей, молодежь окружает его уважением и признает его авторитет. К нему постоянно обращаются на занятиях: «Помоги», «Объясни», «Как ты скажешь», «Без тебя не решусь».

Гиацинтова обретает уверенность именно в работе с Вахтанговым — над этюдом «Поступление в театр», потом над отрывком из «Униженных и оскорбленных».

«С самого начала я почувствовала его первенство во всем, исполнилась признанием и доверием к нему. И вовсе не потому, что он был старше и опытней, — что-то подсказывало мне различие между нами и им, он как бы уже взошел на какую-то ступень той лестницы, у подножия которой все мы пока еще толпились»<sup>2</sup>.

Добросовестно осваивая азы «системы», студийцы, конечно же, жаждали выйти на сцену. Вскоре такая возможность представилась. Ричард Болеславский принес в студию пьесу Г. Гейерманса «Гибель „Надежды“» — мелодраму, в которой содержались довольно острые социальные мотивы: безжалостный хозяин заставляет выйти в море заведомо обреченных на гибель моряков, чтобы получить страховку за уже не нужное ему, не пригодное для плавания судно.

Пьесу начали репетировать, отрывая по два часа в день от основных занятий. Ставил спектакль Болеславский. И 15 января 1913 года студия, еще официально не открывшаяся, показала для

друзей и родственников свою первую работу. «Гибель „Надежды“», вызвавшая к объединению людей перед лицом бедствий, произвела сильное впечатление на зрителей. Один из рецензентов отмечал, что подобный театр служит страждущему человечеству, зовет его к лучшему будущему. Он высоко оценил игру актеров — они уходят от театральщины, демонстрируют образец художественной простоты. Другой рецензент решительно заявлял: «Если нужны пути к новому театру, то их надо искать в Студии гг. Станиславского и Сулержицкого... Там живет здоровая молодежь, которой принадлежит будущее».

Болеславский гордится успехом, он чувствует себя героем дня. Но близится официальное открытие студии, и новоявленные актеры уже работают над новым спектаклем. Газета «Русское слово» 20 августа 1913 года сообщает: «Молодежь занимается под руководством Сулержицкого и Вахтангова — теоретически и практически. Много внимания уделяется импровизациям на заданную тему.

Студия готовится и к спектаклям. Для открытия намечен «Праздник примирения» Гауптмана в постановке Вахтангова».

На репетициях «Праздника мира» сразу стали очевидны преимущества режиссуры Вахтангова. Он репетировал с необыкновенным азартом, которого явно недоставало уравновешенному, ироничному и суховатому Болеславскому. Вахтангов твердо знал, чего хочет, и упорно добивался от актеров точного выполнения поставленных задач. Правда, ему не хватало осторожности в подходе к исполнителю, но этот недостаток с лихвой компенсировался необыкновенным азартом, которым он заражал студийцев.

Неистовый Вахтангов требует от актеров абсолютной жизненной правды. Воодушевленный идеей «душевного натурализма», он однажды убеждает Бирман смазать края стакана хиной, чтобы участник одного из этюдов действительно почувствовал горечь. Он мог бы обойтись без хины. Но одержим, его слепит вера в «ужасный натурализм» (выражение С. Г. Бирман). В этой почти анекдотической детали тот же вахтанговский максимализм.

Вахтангов не согласен с Сулержицким — актриса, исполнявшая в «Синей птице» роль Ночи на сцене парижского Театра Режан, вовсе не так хороша, как это кажется Леопольду Антоновичу. Нет, это не игра, а «отвратительная и грубая декламация».

Вахтангов недоволен Болеславским. Жалуетесь на него в докладных записках Константину Сергеевичу. Болеславский во время этюда лег на пол плохо, не по «системе». Это стало понятно по ступне ноги. Не свободен, притворяется, играет результат. Он недоволен и самим Станиславским, если в нем вдруг обнаруживается «актер».

Вахтангов — опричник Станиславского — изгоняет из театра театр, из спектакля актера: на сцене должны быть живые люди! Он изгоняет грим, костюмы, декорации, любые намеки на театральность.

Репетиции «Праздника мира» (не случайно именно этим спектаклем решили открыть студию) — последовательное освоение «системы». Однако — вот парадокс! — посмотрев прогон спектакля — в новом помещении на Скобелевской (ныне Советской) площади, куда переехала студия, Станиславский не узнал в нем детище своей «системы». Это не тот психологический реализм, к которому он стремился. Все заострено, гиперболизировано, доведено до крайности. В резкой интерпретации Вахтангова идеи Станиславского обнаруживают незнакомые грани. «Система», как своеенравное дитя, выказывает характер, пугает острыми углами.

«Сказать, что Константин Сергеевич не принял спектакля — ничего не сказать, — вспоминает Гиацинтова. — Он бушевал так, что сам Зевс-громовец завидовал, вероятно, ему в эти минуты. Обвиняя нас в натурализме — мы, видно, действительно перестарались в поисках правды жизни, в ее самых тяжелых и некрасивых проявлениях, — Станиславский уже не замечал ничего хорошего, достойного».

Он кричал о кликушестве, об истерии, заявлял, что все показанное ужасно, отвратительно и не должно увидеть свет.

Окрыленные успехом «Гибели „Надежды“», студийцы растерялись от обрушившегося на них гнева. Прячась за спины друг друга, они тихо проливали слезы.

Константин Сергеевич, повернувшись к Вахтангову, объявил ему, что тот способен работать только как актер-педагог, то есть готовить «актерский материал». И никогда, в отличие от Болеславского, он не станет постановщиком, потому что не чувствует формы спектакля.

Вахтангов был потрясен, уязвлен до глубины души и горестно вопрошал товарищей:

— Почему он так определил? Откуда это видно, что я не могу быть постановщиком, объясните мне? Нет, я знаю, я чувствую форму...

Он настаивал на этом. «И не зря настаивал, — продолжает Гиацинтова. — Театральная форма была наиболее сильной стороной его таланта, недолго сверкавшего, но навсегда оставшегося в истории и в памяти людей.

Эта ошибка Станиславского, увы, не единственная, слава богу, не сгубила Вахтангова. Но в тот день нам нечем было его утешить — жизнь, казалось, непоправима, черна, кончена»<sup>3</sup>.

Сулержицкий был растерян. На репетиции «Праздника мира» он говорил студийцам: «Давайте всю теплоту, какая есть в вашем

сердце, ищите в глазах друг друга поддержки, ласково ободрите друг друга открывать души. Только этим, и только этим вы поведете за собой зрительный зал». Он призывал к доброте, повторял: «Идите к сердцу». А спектакль надрывает душу. Вахтангов внес в него ожесточенность, чрезмерную страстность. Все же Леопольд Антонович упросил Станиславского разрешить показ спектакля актерам Художественного театра: пусть они ругают студию, но пусть видят, что она работает.

Собрав все свои силы, студийцы готовились сыграть разгромленный «Праздник мира» перед труппой МХТ.

И вот неожиданный результат: полный, настоящий успех. Как свидетельствует Гиацинтова, Качалов заявил Константину Сергеевичу, что это один из лучших спектаклей, им виденных. Остальные «старички» его решительно поддержали. И Станиславский сменил гнев на милость — разрешил играть премьеру.

## «НЕПРИЯТНЫЙ» СПЕКТАКЛЬ ВАХТАНГОВА

15 ноября 1913 года Первая студия показала «Праздник мира» публике. То был первый крик прорвавшегося вахтанговского нутра, его «странного» таланта.

Когда раздвинулся скромный занавес, зрители оказались как бы в одной комнате с персонажами. На серой парусине — две двери, окно, чуть занесенное снегом, железная печь, диван, стол, несколько стульев.

И вот комната наполняется атмосферой семейной трагедии, со сцены струятся сумеречные чувства. Люди говорят тихо, буднично, но за этим спокойствием, как обмолвится один из рецензентов, шевелится хаос.

В почтенной семье доктора Шольца разлад, взаимные подозрения, тайные обиды. Запуганная жена Шольца (ее играет Дейкун), всю жизнь заботившаяся о теплых чулках и хорошем ужине для мужа, не в состоянии понять, что происходит в доме, надежда сменяется отчаянием, она с тревогой смотрит на каждого, кто входит в комнату... Вбегает с мороза одна из дочерей Шольца и останавливается на пороге. Зрители следят за молчаливым пересечением взглядов Августы и находящихся в комнате людей. В таких взглядах, в неуловимых движениях, переменах мизансцен обнаруживаются сложные душевные нити, связывающие героев.

В гнетущих паузах угадывается внутреннее напряжение, зреющее взрывом. Жизнь движется тут какими-то нервными толчками. Нарастает дикая ссора, и «госпожа Бирман», играющая Августу, пускается в «такую резкую истерику», так кричит, что пуб-

лике становится не по себе. Об этом с содроганием напишет критика.

В спектакле отчетливо проступает стремление Вахтангова препарировать характеры, проникнуть в глубинные, скрытые человеческие чувства, заострить их выражение.

Когда репетировали, уже тогда ощущалось, что Вахтангов жесток к героям, жесток и к актерам. Серафима Бирман вспоминала: Вахтангов требовал, чтобы, играя Августу, она признавалась в чем-то очень сокровенном. Актриса испытывала неловкость — как «переложить» на себя этот образ болезненной увядающей девы? Актриса сопротивлялась режиссеру. А он убеждал ее: в каждом человеке есть разные начала, надо найти в себе Августу. Он добивался предельного самообнажения.

У Бирман останется смятенное чувство от тех репетиций. Даже через много лет в своей книге «Путь актрисы», говоря об Августе, она не скроет испуга и раздражения, торопливо зачеркнет не только эту свою актерскую работу, но заодно и весь спектакль Вахтангова.

...Среди обиженных и возмущенных друг другом снует странненький старичок, похожий на зверька, одна из загадок, «царапин» в спектакле. Это слуга Шольцов Фрибе, которого играет молодой Михаил Чехов. Фрибе предан господам. И зол, ироничен. В сцене раздачи подарков у елки, когда, кажется, наступает временный мир в семье, Фрибе тайком, поспешно сообщает фрау Шольц о том, что ее мужу долго «не протянуть», «он таких дел натворил...». Не закончив фразы, Фрибе бормочет что-то себе под нос и уходит, оставляя хозяйку в безумном волнении.

Зло то и дело вспыхивает в душах этих людей, как будто любящих друг друга и жаждущих взаимопонимания.

Вместе с душами персонажей открываются и души исполнителей. Вахтангов устремлялся в самые глубокие тайники внутренней жизни человека, провоцируя в актере «буйный взлет затаенных чувств». «Он подходил постепенно к тому подсознательному — иногда светлому, иногда темному, иногда противоречивому, часто бурному и страстному, — что он умел будить в актере. Этому он учился на «Празднике мира». Внезапный взрыв страстей, освобожденных и раскованных, — первое следствие и первый метод его нового подхода...

Он узнал закон контраста и прикоснулся к стихийным силам, которые будил в актере, которые, прорываясь, кричали со сцены и которые необузданно нарушали правильный лад исполнения»<sup>1</sup>.

В финале спектакля, когда семейство Шольца собиралось у рождественской елки, в доме наступал желанный мир. Но он был иллюзорен. Призраки зла, казалось, таились по углам, чтобы через

какое-то время снова обрести власть над этими несчастными людьми.

Критик Э. Печерский, посмотрев спектакль, назвал Первую студию «соседним отделением клиники» МХТ. И заявил: добро бы эту сумрачную вещь поставил зрелый, «взрослый» театр, но «зачем нужно было молодых актеров воспитывать на такой патологической пьесе»?<sup>2</sup>

Корифей критиков Эдуард Старк писал, что в его душе рождается «чувство протеста против такого искусства», ведь «вовсе нет необходимости показывать порок во всей его неприкрытой наготы». «Смотришь и думаешь, — с ужасом замечал Зигфрид (псевдоним Э. А. Старка. — Ю. С.-Н.), — вот чертова семейка! И чего им неймется?.. У них атрофировано чувство доброжелательства»<sup>3</sup>.

Немилосердная правда спектакля пугала, но и потрясала. С. Яблоновский изумленно признавал: «...тут наш, славянский, крошечный ад. Все в семье порядочные люди и любят друг друга — и все каждую секунду друг друга мучают, оскорбляют, издеваются друг над другом, нервы выматывают друг у друга. Кошмар, судорога, истерика, анатомический театр.

...Не знаю, искусство ли это, но знаю, что много лет не переживал в театре ничего подобного тому, что пережил вчера в «Студии».

Пятнадцать лет назад в Москве состоялся спектакль любителей, который поразил Москву свежестью, необычайностью. Родился Художественный театр. Вчера в крошечном помещении молодежь, ученики и выученики, в продолжение трех актов держали зрителей в таком напряжении, в котором прекрасные, сложившиеся актеры могут держать только мгновениями. В течение вечера никто не кашлянул, не двинулся... Молодежь взяла тяжелую, может быть, нудную пьесу Гауптмана и сделала такую достоевичину, такой предел надрыва, что всем хотелось кричать, стонать и в то же время мы чувствовали, что надо иногда перед нами раскрыть наши болячки, повести нас по закоулкам наших окровавленных и гноящихся душ.

Искусство ли?

Но ведь если это достигнуто не криком, не размахиванием руками, не таращением глаз, — этого достигли совершенно необыкновенной простотой тона, — такой простотой, которая не достигалась и в Художественном театре, такой простотой, которая страшна и гораздо трудней какой угодно приподнятости»<sup>4</sup>.

Критики, казалось бы, уже «приученные» искусством Московского Художественного к жизненной правде на сцене, поражены: «...артисты юного театра дают образцы истинного перевоплощения. Смотри на них, трудно себе представить, что это переодетые

и загримированные артисты, а не семья Шольц. Кажется, что никто и ничего не играет, а просто прошла перед глазами страничка жизни... Можно только приветствовать эту работу не только как работу артистов, но и молодого режиссера Вахтангова»<sup>5</sup>.

Как-то в зале появился Алексей Максимович Горький. Поднявшись после спектакля к актерам по узкой скрипучей лестнице, он утирал слезы. Вслед за ним, тоже в слезах, шла Мария Федоровна Андреева.

Газета «Раннее утро» сообщала, что Горький в беседе с актерами назвал студию самым интересным из всех существующих театров. Он предсказал ей громадное будущее и признался, что его мечтой было бы — постановка студийцами пьес для широких общественных кругов и рабочих. В отличие от Немировича-Данченко, считавшего, что тона пьесы несколько сгущены, он поддерживал такое заострение драмы Гауптмана. «М. Горький нашел в ярко выявленных тонах и «обнаженных ранах семьи Шольц» настоящее искусство, искусство протеста»<sup>6</sup>.

В хоре восторженных откликов на спектакль обращает на себя внимание мрачноватое суждение одного рецензента, недовольного тем, что Вахтангов «слишком выявил содержание». Станный упрек. Что значит «слишком»? Переступил границу дозволенного в изображении кровоточащих ран общества, чей дух болен? Да, в известном смысле Вахтангов нарушил правила «хорошего тона».

И к своей безжалостной правде Вахтангов шел, не отступая ни на шаг от «системы».

Сейчас он живет только этим — идеями Станиславского. Позже друг и соратник Вахтангова Надежда Бромлей заметит: у Жени сипели глаза, когда он смотрел на Константина Сергеевича. Нет для Вахтангова ни дома, ни семьи, ничего не существует вокруг. Он целыми днями пропадает в студии. Надежда Михайловна, отчаявшись, пишет ему записку. В ней проклятия и ему, и его Станиславскому, и их «системе». Захватив маленького Сережу, она в знак протеста уезжает из Москвы к двоюродной сестре Леле — пусть Евгений Богратионович поживет один! Но на Вахтангова ничто не действует. Отлучить его от студии невозможно. И смирившись, Надежда Михайловна вскоре возвращается домой.

## ИГРА

«Мы представляем собою собрание верующих в религию Станиславского» — так говорил о Первой студии одному из петроградских интервьюеров Михаил Чехов<sup>1</sup>.

Вахтангов — один из верующих. С ястребиными чертами лица, на котором как будто написано: «Я настою на своем».

Однако личность Вахтангова не укладывается в одноплановые характеристики. Есть люди, замечал Завадский в мемуарах о Вахтангове, которые «восстают против попытки рассудочно-логическим путем проникнуть в мир их души... восстают каждым проявлением их индивидуальности, непредугаданностью и необъяснимостью душевных и творческих порывов... Восстают причудливым непостоянством характера...»<sup>2</sup>.

В нем совмещались контрастные начала. Он жил в резких перепадах настроения.

Этот завоеватель театральной Москвы, истово сосредоточенный на своем деле, непреклонный и даже деспотичный, этот ревнитель «монастырских» устоев студии предстает в воспоминаниях студийцев и совершенно иным человеком — легким, жизнерадостным, с моцартовским весельем и озорством.

В 1913 году его впервые увидел Юрий Александрович Завадский. Встретились они на вечеринке в доме матери Завадского.

Евгения Иосифовна Завадская (в девичестве Михайлова) и ее сестра Анна Иосифовна были организаторами театрального кружка, именовавшегося Михайловским. В него входили несколько московских адвокатов, врачей, литераторов, актеров-полупрофессионалов. Вахтангов был приглашен ставить спектакль и руководить кружком.

«По рассказам матери, тетки, других кружковцев я представлял Вахтангова человеком большого роста — гигантом, с огромными, обязательно черными и обязательно вдохновенными глазами, артистическими руками с тонкими нервными пальцами, человеком собранным, сдержанным и даже несколько суровым». Каково же было его удивление, когда он увидел перед собой невысокого провинциального франта с «неистовым разлетом невероятнейшей шелвюры», в лакированных ботинках и белых гетрах, который, положив ногу на ногу, залихватски трепкал на балалайке. «Он был здесь тем, что принято называть душой общества: усаживался за пианино и начинал брэнчать, напевая пустыньскую французскую песенку, дурил, наясничал, неистово озорничал. А глаза его, сразу поразившие меня, большие прозрачные глаза, в тот вечер цвета морской воды, все время смеялись — вместе со всеми и, как мне показалось, над всем»<sup>3</sup>.

При первой встрече Вахтангов смутил и Бориса Евгеньевича Захаву. «Денди! Пижон!» «Вырядился!» «Ар-тист!»<sup>4</sup>

Он любил менять маски, преобразаться, удивлять. По словам Завадского, Вахтангову нужно было непрестанно открывать в жизни новизну и по-новому себя в ней чувствовать, перепробовать разные амплуа.

Многоликий и вездесущий молодой сотрудник МХТ, он уже свой среди художественников. Принят в круг Качалова, бывает

у него в доме, где можно видеть М. Горького, А. А. Блока, Ф. И. Шаляпина, А. А. Бахрушина. Здесь спорят о политике, философии, религии и, конечно, о театре. А приложением к спорам служат шутки, пение, музыка и розыгрыши. Играют на саратовской гармошке, поют в «русском хоре». Вахтангова особенно ценят за владение цыганским стилем и игру на мандолине.

Он с удовольствием сочиняет забавные сценки, монологи и диалоги, ставит их для себя и других. Иногда Станиславский журит его за разные «безобразия» на эстраде, которые «коробят» вкус. Но изменял ли вкус Вахтангову? Природа юмора, его восприятие у разных людей различна.

В Евпатории, участвуя в концерте для широкой публики, Вахтангов выступил сценаристом и балетмейстером шуточной миниатюры «Три девицы».

Идут по улице три девицы (М. А. Ефремова, В. В. Соловьева и С. Г. Бирман) и, пританцовывая, напевают: «Три девицы шли гулять, шли гулять, шли гулять...» Тут появляется стрелок — в тирольской шапочке с зелеными перьями, с игрушечным ружьем через плечо (артист И. Э. Дуван-Торцов). Стрелок устремляется за одной из красавиц, но на его порыв отзывается ее подружка — девица лет шестидесяти со стержовым выражением лица. Стрелок в страхе отскакивает и делает вторую попытку атаковать избранницу. Но подружки незаметно меняются местами, и бедный стрелок снова натывается на престарелую чаровницу. В конце концов он оказывается в полном подчинении девиц и готов жениться на любой из них.

Не знаю, как отнесся к этой вахтанговской шутке строгий Станиславский, но публика веселилась от души.

Он рисковал шутить и на сцене МХТ. В одной из интермедий спектакля «Мнимый больной» Вахтангов соревновался с молодым Михаилом Чеховым: кто успешнее выполнит задачу — рассмешить зрителей.

Он был мастером актерских шаржей, умел точно и остроумно изобразить человека, выявить его наиболее характерные и забавные черты. При этом, отмечает Качалов, Вахтангов никогда не разил беспощадно. В его пародиях ощущалась любовь, мягкость большого художника. В каждой из своих «зарисовок» он улавливал нечто сокровенное, и озорной портрет неожиданно обретал личную ноту.

Он играл всюду. Живущая в нем стихия игры выплескивалась за пределы сцены, захватывая все вокруг.

Позже, в своих спектаклях, он откроет зрителю этот увлекательный мир игры, воплотит его в странных, фантастических образах. Но задолго до «Гадибука» и «Принцессы Турандот» в Вахтангове уже «играли» замыслы этих созданий.

Игра была способом его существования, его жизнью.

«Игра — это веселая правда о мире.

Игра — форма постижения мира в его смеховом аспекте.

Игра — комедийное искусство, поскольку она воспроизводит жизнь. И в отличие от искусства — это сама жизнь»<sup>5</sup>.

В забавах он познавал себя и окружающих, творчески осмыслил и перестраивал мир: ведь играя, человек как бы спорит с реальностью, противопоставляя ей невоплощенное, фантазируемое, мечтаемое.

...Над Днестром, под Каневом, где отдыхали «дети Художественного театра», была затеяна большая театрализованная игра в речную флотилию. Ее затейно-трудова жизнь начиналась с утренней зарей, когда по свистку «боцмана» все, от мала до велика, поднимались и приступали к работе. Смуглый Вахтангов в белой панаме и матерчатых штанах играл роль матроса Арапа (более поздние прозвища: Иофф-Вахтангуло, Евгений Бедный, Дипеш и т. п.) — сильного и ловкого. «Ух и работал! — вспоминает Наталия Сац о Вахтангове в Каневе. — Искры летели из-под пилы, опилки взвивались в воздух...»

Дети актеров были матросами, адмиралом — Москвин, важно и невозмутимо шествующий под допотопным зонтиком.

Здесь имелся свой венецианский гондольер, исполнявший итальянскую баркаролу, здесь танцевали ритуальный «зулусский» танец, а сын Москвина изображал амура: он был абсолютно наг, в рыжих волосах золотой обруч, к лопаткам приклеены гусиные перья.

Как-то купили молодого гуся, чтобы откормить его и съесть. Но через неделю гусь стал самым популярным членом компании — купался со всеми, участвовал в забавах. О том, чтобы его зарезать, уже и мысли не допускалось. «Лучше уж бабушку», — заявил Федя Москвин.

И в Евпатории, куда также в течение нескольких летних сезонов приезжали актеры с детьми, Вахтангов вместе с Сулером устраивал бесконечную череду игр. Ставили пьесы, написанные самими детьми. Сказка «Царевич-лягушка» игралась с занавесом из летних одеял прямо во дворе у колодца. Царевна сидела на дереве (спущенная трапеция с приделанной к ней веткой) и наблюдала сверху за лягушкой, вылезавшей из колодца. Среди публики — русские, еврейские, татарские дети вперемешку со взрослыми — восседал Константин Сергеевич Станиславский в белой рубашке, в пиджаке и галстучке-бабочке. Евгений Богратионович тоже ради премьеры сменил матроску на парадный костюм и соломенную шляпу-канотье.

Забавные переодевания, оркестр из гребешков, сама атмосфера радостной детской игры — все это через десяток лет в художественно преображенном виде возродится в «Принцессе Турандот»...

Друзья Вахтангова получают от него смешные открытки со стихами-прибаутками. С 1912 года, на протяжении двух лет он особенно часто посылает такие открытки Лидии Дейкун.

Из Сочи: «Таксу получил. Здесь очень жарко. Здесь Николай Григорьевич с женой. Здесь Грибунин. Здесь еще Массалитинова. Здесь еще А. М. Сац с детьми... Здесь я очень обжегся. Здесь очень тоскливо. Здесь мечтается о тихом Каневе. Здесь не хочется уже больше быть. Здесь у меня койка на балконе у Сулерджицких. Здешний».

В Москве игры продолжают. Бывают и очень озорные. Вахтангов, Сулерджицкий, Лена Кесарская, одна из студийек, и Лида Дейкун распалились на Тверской. Вахтангов и Сулер мгновенно обратились в охмелевших прохожих. Сулер тупо замахивается кулаком на Вахтангова, а тот разглагольствует о чем-то непонятном. Потом оба начинают ловить буквы световой рекламы магазина, падающей на тротуар. В дело вмешивается городской, и подругам приходится употребить немало усилий для того, чтобы «пьяных» не забрали в участок. Но шутники не унимаются. Несутся в кафе, заказывают кофе и... не желают расплачиваться. Вахтангов долго шарит по будто бы пустым карманам, а Сулер снова замахивается кулаком. Официанты настораживаются, собираются вокруг подозрительной компании, и ситуацию спасает только то, что отчаявшиеся девушки — у них к тому же нет денег — залезают к Антону Леопольдовичу в карман, расплачиваются и силком выводят обоих на улицу.

Вахтангов обожал мистифицировать окружающих. Собирал компанию на «сеанс гипноза», заранее договорившись с Завадским — тот будет гипнотизируемым. Сначала Вахтангов долго всматривался в присутствовавших, поедая демоническим взглядом робких девиц-студийек, колеблясь в выборе подходящей особы, наконец, после обморока какой-нибудь особенно впечатлительной дамы, останавливал свой выбор на Завадском. Тут вступал в игру намеченный партнер — он отнекивался, неуверенно поднимался с места и со страхом приближался к Вахтангову. «Подопытному» завязывали глаза, и Вахтангов начинал демонстрировать свои гипнотические возможности.

— Это что? — спрашивал он, прикасаясь, как было условлено, к позолоченной раме.

— Золото, — отвечал Завадский, вызывая восторженное удивление всех окружающих.

— А это?

— Бархат.

Самое интересное: когда Завадский, послушавшись Вахтангова, раскрыл секрет ошеломляющего сеанса, ему не поверили, что это был только розыгрыш. В глазах окружающих Вахтангов выросстал до всемогущего мага.

Бесконечно играл он с Михаилом Чеховым.

— Вы не племянник Антона Павловича? — спрашивали все швейцары и кучера, встречавшиеся Михаилу Александровичу во время гастролей Первой студии в одном из южных городов России. То были проделки Вахтангова, подговаривавшего всех доносить Чехова по поводу родства с Антоном Павловичем.

Часто Вахтангов и Чехов играли в «обезьяну». Поселяясь в гостинице, они бросали жребий: кто должен быть обезьяной, кто хозяином. Обезьяна каждое утро входит в номер к хозяину на четвереньках и приготавливает кофе, а хозяин, жестокий и подлый, гнусно надевается над нею и даже поровит пнуть бедную ногой. Довольно жестокий характер игры смягчался, однако, тем, что на следующее утро роли менялись, обезьяна превращалась в полновластного хозяина, а хозяин в безропотную обезьяну.

Игры Чехова и Вахтангова носили характер этюдов, в которых отрабатывались актерские приспособления. Все же они оставались игрой. Той прекрасной игрой, которая внутренне раскрепощает человека.

Менялась жизнь, ситуации, партнеры — и менялся характер вахтанговских игр. Светлые, озорные с Сулером, эти забавы обрели уже иные, не столь радужные краски, когда на месте Сулерджицкого оказывался Чехов. Тот, как известно, пережил серьезное нервное расстройство, вызванное неблагополучием в родительской семье, и с трудом вырывался из мрачного душевного состояния.

В 1914 году «пессимистические идеи и настроения овладели мной настолько, — писал позже Чехов, — что я не мог понять, зачем, в конце концов, пужно все то, что с такой любовью и заботой делается вокруг меня. Но рядом с этим я сам принимал участие в жизни студии, гонимый силой того творческого настроения, которое к тому времени я еще не успел утратить в полной мере. Во мне боролись два эти чувства, две силы, и я помню, как занимала Вахтангова эта моя двойственность. ...Умно улыбаясь и покачивая головой, глядел он на меня, ничего не говоря, и я до сих пор не знаю, какие мысли слагались в нем под влиянием моих странных и подчас нездоровых суждений»<sup>6</sup>.

В таких ситуациях игра служила своеобразной обороной от агрессии внешнего мира. А главное, она выводила Чехова из самопогружения, из бесконечного самоанализа. Играл с Чеховым, Вахтангов выманивал его из логова мучительных, противоречивых мыслей, обращал к действию, к радости, к жизни. То была цели-

тельная игра, и в ней тоже сказывался талант Вахтангова — режиссера и педагога.

А иногда его игры были своеобразными уроками. Об одной такой игре рассказала в своих воспоминаниях актриса Первой студии Ольга Пыжова.

На гастролях в Петрограде Вахтангов с друзьями-студийцами явился по приглашению Пыжовой в богатую квартиру ее петербургских родственников.

Пыжова принимала гостей «во всем блеске петербургской жизни». Расстелила дорожку скатерть, расставила статуэтки, повесила на бра золотые абажурчики.

— Богато живешь! — заметил Вахтангов.

Сел за рояль, наиграл что-то мажорное, затем повторил мелодию, но уже в миноре. Хозяйка ушла на кухню, а вернувшись, не нашла в столовой гостей. Удивленная, она открыла дверь в богатую спальню и увидела: на роскошной широкой кровати пахально разлегся Вахтангов, на другой — Павел Узунов.

— Мы очень устали! А ты нам читай, но только по-французски.

«От такой пахальной режиссуры я пришла в ярость, — вспоминает Пыжова, — и выбежала из комнаты». И тут заметила, что дорогие гости прилепили к статуэтке Амура сделанную из хлеба недостающую деталь.

— Вон отсюда! — потребовала хозяйка, указывая на дверь.

— Это хорошо, что ты нас выгнала, — заметил Вахтангов на следующий день. — У тебя есть чувство сюжета.

«Не знаю, как насчет сюжета, — признавалась позже актриса, — но жестокая шутка отучила меня от «светского тона». Я простилась с «барышней» навсегда»<sup>7</sup>.

Играя, Вахтангов развивал свою фантазию, воспитывал себя и других, обретая счастливое состояние внутренней свободы и всл к нему окружающих.

...Когда в 1913 году в Москве родилась еще одна студия — Студенческая, судьба подарила ей в руководители смеющегося, весеннего Вахтангова.

## СТУДИЯ ВЕСНЫ

Однажды в холодный декабрьский вечер 1913 года к подъезду Художественного театра после спектакля «Николай Ставрогин» явились трое представителей студенческой молодежи Москвы. Это были Ксения Ивановна Котлубай, Натан Осипович Тураев и Борис Ильич Вершилов. Представший перед ними Вахтангов в меховой шапке с острым верхом и в шубе с большим воротником выглядел

живописно. При этом было в его облике что-то тревожное, фантастичное. Он походил на персонажа Гофмана.

Беседа состоялась в ресторане «Мартьяныч», и началась она с горьких признаний молодых людей. Они разочарованы в любительских кружках, мечтают о театральном товариществе профессионального типа и просят Вахтангова возглавить новое дело.

Евгений Богратионович щурится, внимательно вглядывается в студентов, откидываясь на спинку кресла, подхватывает их слова. Они хотят основать свой театр? Ему понятно это желание. Он и сам полон неизбежных сил и надежд, все, что они говорят, хорошо ему знакомо, он тоже прошел путь театрального любительства. Теперь он артист лучшего в мире театра, обрел замечательных учителей, но и ему нужен свой театр, своя студия. Пожалуй, он примет это предложение. Там, в Первой студии, он лишь один из авторитетов. Новая станет его безраздельным владением, его детищем.

Возникновение Студенческой студии Вахтангова многократно описывалось в воспоминаниях. Подчеркивалось, что с самого начала она была совсем не похожа на Первую студию МХТ: атмосфера какая-то легкомысленная, весенняя и радостная. Улыбки, слезы, цветы. У студии была своя эмблема — сирень. У Художественного театра — чайка. А у студентов — сирень. Только в одном мемуаристы не сходятся: одни утверждают, что сирень всегда была искусственная, а другие рассказывают, что весной приносилась настоящая.

Вахтангов чувствует себя счастливым. «Я влюблен, — пишет Евгений Богратионович в одном письме, — люблю ее (Студенческую студию. — Ю. С.-Н.) так же, как женщину, поэтому не могу сказать, за что и почему, — просто люблю!»

Он вновь, соблюдая конспирацию, втайне от отцов МХТ, начал кочевую жизнь, только теперь вместе с юными друзьями кочевал в пределах Москвы, подыскивая почти для каждой репетиции новую квартиру. Сначала Вахтангов много и вдохновенно рассуждал — о жизни, о театре. Через некоторое время спохватился и стал срочно искать подходящую пьесу. Такую пьесу нашли. Ее автор Б. К. Зайцев был опытным и модным драматургом. Большинство его сочинений отдавало декадентскими настроениями. Так, в пьесе «Любовь» (1908) он проповедовал всеобщее примирение перед лицом смерти.

Но Вахтангов выбрал «нормальную», здоровую пьесу Зайцева — «Усадьба Ланиных», повествовавшую об угасании дворянства. Здесь автор настаивал на том, что истинная любовь побеждает в мире все, даже смерть. Это отвечало настроению Вахтангова и его друзей-студентов.

Премьера состоялась 24 марта 1914 года в Охотничьем клубе.



Усадьбы, предписанной ремарками автора, нет. Вся сцена зашпана грязно-зеленой мешковиной, сбоку красуется статуя Венеры из папье-маше.

Вахтангов восседает за кулисами, и в первые минуты ему кажется, что все идет правильно. Чувства подаются актерами естественно, без нажима. Однако постепенно Евгений Богратионович начинает подозревать неладное. А происходит следующее: юноши и девушки играют сами для себя, забыв о зрителе. К тому же их совершенно не слышно. Действующие лица исторгают слезы, о чем-то пылко говорят, сердятся, а зрители в совершенной растерянности: через рампу ничего не перелетает.

Спектакль окончен. Раздаются жидкие аплодисменты.

Утром на Арбатской площади появляются первые продавцы газет. «Антиреспные новости!» — кричит один, студийцы тут же расхватывают газеты. Воцаряется молчание. То, что они прочли, чудовищно. Вместо рецензий — глумливые фельетоны, рецензенты ругаются так, как читателю наших дней не может представиться и во сне. Тогда пресса позволяла себе многое.

— Мы должны опровергнуть! — оглашается петушиным криком пустынная утренняя площадь. Это кричит один из самых инициативных студийцев — Натан Осипович Тураев, человек с хозяйственной жилкой, в будущем он займет пост главного администратора студии.

Как всегда бывает в подобных случаях, особенно остро воспринимаются не самые существенные замечания рецензентов, а их мелкие, болезненные уколы, например такие: вместо слова «поэт» участники спектакля произносили «поет», вместо «вероятно» — «вериятно». Ужас! И это новая студия Вахтангова, ученика Станиславского, сотрудника МХТ!

Что ж, самое время идти в ресторан, праздновать открытие.

Евгений Богратионович закидывает газету в карман, озирает свое жалкое войско и... Вперед! За мной!

Гурьбой они приходят в ресторан «Петергоф», в отдельный кабинет, и в разгаре веселья и шума раздается уверенный голос Вахтангова:

— Господа, возьмите друг друга за руки, образуем цепь и минутку помолчим. Пусть эта цепь навсегда свяжет нас в искусстве.

Некоторые мемуаристы утверждают, что слова эти произнес другой участник банкета. Что ж, может быть. Очевидно одно — вахтанговская цепь навсегда связала тогда прародителей будущей «Принцессы Турандот». В тот день, под градом насмешек ожесточившихся критиков, по существу, и родилась знаменитая студия.

А сам ужин прост и строг. Собственно, как такового, ужина и нет. Перед каждым прибором — узкий бокал с красным вином и рядом, в другом бокале, белая лилия...

«Стоит только мне закрыть глаза, — писал много лет спустя один из первых студийцев, Борис Евгеньевич Захава, — 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...

Вот 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.

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...

Почти весь коллектив уже в сборе. Оживленный говор. По временам всныхивает 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“<sup>1</sup>.

Счастливая юность Студенческой студии Вахтангова протекала в маленьком особнячке на Остоженке. Общими усилиями наконец нашли постоянное помещение и стали коллективно его арендовать.

Новичок поднимается по деревянной лестнице на второй — и последний — этаж, оказываясь на маленькой площадке. Здесь стоит столик, покрытый зеленой дерюжкой. На столике цветы. Дежурный по студии расспрашивает новичка, в какие театры он хо-

дит, что любит в искусстве, где занимался раньше. Иногда с новичками беседует сам Вахтангов.

Затем новичок вступает в репетиционную комнату, окна которой выходят во двор. Стены обтянуты серой тканью. Вдоль стен дубовые банкетки.

Помещение отделано за счет самих студийцев, денежных поступлений от кого-либо Студенческая студия не имеет. Выручки от спектаклей никакой — они даются бесплатно. Из взносов участников складывается небольшое жалование для Вахтангова.

В маленьком зале для зрителей расставлены амфитеатром венские стулья. Число мест в разные годы колебалось от тридцати четырех до пятидесяти двух.

Рампы нет. Первый ряд зрителей в двух шагах от сцены. Можно говорить шепотом, будет слышно. Значит, не надо заботиться о сценической речи, здесь вполне подходит жизненная. Все же, когда наступило разочарование в чрезмерной интимности маленького зала-комнаты — а такое разочарование всегда наступает, — Вахтангову пришлось заняться речью своих актеров. Вообще Вахтангов не идеализировал интимные залы, он знал их возможности и их недостатки.

Кроме руководителя в студии еще один человек на жалование. Это мальчик Евграф, посыльный и уборщик одновременно. Он сидит у входа, отвечает на телефонные звонки, сообщает расписание занятий, по вечерам вместе с дежурными студийцами убирает помещение.

Участники коллектива днем работают или учатся, а вечером начинается их основная, хочу подчеркнуть — профессиональная, деятельность: они отдаются своему призванию, строят театр, служат ему. Профессиональным представляется и характер творческой подготовки актеров этого объединения. Занятия базируются на «системе», их ведет один из самых талантливых и опытных педагогов того времени — Вахтангов.

Вместе с тем по форме это театр любительский. Мы имеем дело с принципиально новым типом театра-студии, открытым Вахтанговым. Беспорядочное, независимое от кассы творчество. Театр «по любви», любительско-профессиональный. С любителями вахтанговскую студию сближает и характер управления театром. Есть своя административная группа, но важную роль в организации работы играет самоуправление, осуществляемое собранием действительных членов или советом студии. Кроме того, в студии господствуют «неформальные» связи между участниками, царит особая атмосфера свободы. «Студия весны» соединяет творчество и человеческое общение. Новичков поражала одна особенность: здесь собираются счастливые люди. Имеются даже свои «специалисты» по обласкиванию мрачноватых.

Некоторые черты творчества, даже методы создания спектакля также остаются любительскими; об этом речь впереди.

А основной закон существования — студийность. Ей еще предстояло пройти длительное развитие, но она уже родилась, она уже ощущалась во взаимоотношениях и в работе.

Студийцы носят в кармашках одежды флакончики духов «Персидская сирень» — как талисман, как знак, символизирующий принадлежность к студийному братству.

Вводятся негласные правила, регулирующие творческие отношения. Вахтангов, к примеру, предложил следующее: публично отказываться от роли в пользу более талантливого.

Вахтанговская студия проходит все типичные для подобных организмов этапы развития, со взлетами и неминуемыми кризисами. Только важно отметить: они шли первыми. Не постигали законы студийности, открытые до них, а открывали их сами.

Именно здесь был установлен основополагающий принцип студийного воспитания, объединяющего этические и эстетические, общественно-правственные и творческие задачи. В этом отношении Студенческая студия Вахтангова дала нашей театральной культуре бесценный опыт. Она была первым образцом такой студийной общности, которая возвращала человека-творца. Позже Вахтангов скажет: берутся обучать актера, тогда как следует воспитывать его.

Не случайно из Студенческой студии выходили в жизнь не только актеры и режиссеры, но и театральные педагоги, писатели, общественные деятели.

Ксения Котлубай стала ближайшим помощником Вахтангова — педагогом студии, вела большую работу с актерами при постановке «Принцессы Турандот», после смерти Вахтангова преподавала, режиссировала во МХАТе и Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Одним из ревностных хранителей законов и правил студийности стал Борис Захава, позже известный советский режиссер и педагог, автор книги о студии Вахтангова и воспоминаний о нем. Театрально-педагогической деятельности посвятили свою жизнь Ксения Семенова, Елена Шик-Елагина, Анна Орочко. Студиец Павел Антокольский стал известным советским поэтом. Татьяна Игумнова — писательницей, в книге «Шаги времени» она рассказала о своей юности и о самом Евгении Богратионовиче, который узнается в герое романа — режиссере Вартанове.

В отличие от Студенческой, Первая студия сложилась из личностей, готовых к творческому самовыражению. Они ставили спектакль за спектаклем, по существу с самого начала являясь особым типом студийным театром, со своей художественной программой. В нем играли молодые мастера, едва ли не каждый из

которых справедливо претендовал на лидерство в режиссуре, как Вахтангов, Сушкевич, Диккий, Болеславский, или в актерстве, как Михаил Чехов, те же Болеславский, Вахтангов, исключительно одаренные Хмара, Гиацинтова, Вирман и другие.

Студенческая студия была гнездом неопытных, неоперившихся молодых людей, которых предстояло вырастить. Никто из них не мог претендовать на первенство. Все были равны, все были учениками. Здесь формировался ансамбль особого типа. Художественный эффект создавало не соединение ярких индивидуальностей, как в Первой студии, а специфическая монолитность, спаянность коллектива, тонкие, порой трудноуловимые, но прочные межиндивидуальные связи. Их скрепляла общая идея, которую генерировал руководитель. Он наставник, идеолог, пожалуй, единственный лидер, но и равный среди студийцев, их товарищ, их друг.

Первая студия возникла в театре — Художественном. Истовое служение искусству заполняло ее существование, было ее целью и смыслом. Студенческую породила сама жизнь, неизбывная радость молодости.

#### «ОТЧЕГО ВЫ НЕ УНИЧОЖИТЕ ЭТОГО СВЕРЧКА?»

В августе 1914 года Германия объявляет войну России.

В центре Москвы толпы монархистов и черносотенцев из «Союза Михаила Архангела» под пение «Боже, царя храни» несут портреты Николая II и иконы. На Кузнецком мосту громят немецкий магазин медицинских инструментов. Барыньки вяжут для солдат носки, шьют кисеты. Театры катастрофически пустеют. Публика ходит только на легкое — вроде «Шалостей амура» в Театре миниатюр.

Вахтангов вместе с актером Первой студии Сашей Чебаном, обаятельным тихим человеком, отправляется в странное учреждение под названием «Земпалатка». Учреждение работает на оборону. Теперь мы видим Евгения Богратионовича в полувоенной форме, во френче или гимнастерке, в мягких сапогах.

Первая студия показывает мирный «рождественский» спектакль «Сверчок на печи», демонстрируя феномен отражения действительности «от противного». В этом спектакле нет и намек на происходящее вокруг, он откровенно противопоставлен окружающей реальной жизни. И вместе с тем святочный рассказ Чарльза Диккенса в исполнении молодых артистов неожиданно обретает современное звучание и оказывается в центре забот и волнений русского общества того времени. Гибнут в окопах люди, правительство посылает на фронт все новые жертвы, патриотический

угар дурманит головы. А в Первой студии стрекочет за тихим домашним очагом сверчок.

И странное дело — одинокий голос маленькой студии услышан и растолкован людьми как вызов: протест против войны. Марков так и писал: «По существу, «Сверчком» обозначился протест против войны. Так, иногда осознанно, иногда неосознанно, воспринимался спектакль. За игрушечным рассказом о семейном счастье Джона Пирибингля и его жены Сушкевич и Сулержицкий утверждали ясность и свет жизни. Смешно было бы требовать от театра антимилитаристской пропаганды, ей не было места на сцене в силу цензурных и иных условий. Но справедливо было требовать утверждения иных начал в жизни»<sup>1</sup>.

«Сверчок» стал убежищем, укрывавшим человека от лицемерия, античеловечности. Он восславлял добро, реанимировал душу, пел гимн любви.

Кто-то из современников, посмотрев «Сверчка», вспомнил о Льве Николаевиче Толстом. Будь он жив, стало бы стыдно восславлять уничтожение одних народов другими. Толстой назывался не случайно: диккенсовский спектакль рожден был толстовцем Сулержицким.

Один из зрителей, известный критик Хрисанф Херсонский, спрашивал: отчего так волновало стрекотание «Сверчка»? И находил точный ответ: то стрекотание — как сигналы человечности и добра.

«Через много лет, — рассказывал Херсонский, — я столкнулся на той же бывшей Тверской (улице Горького) в Москве с поразившим меня напоминанием... Негромкий смех молодежи. Говор. Восклицания. Шуршание машин по асфальту. На домах сверкают электрические ожерелья. И вдруг, непонятно откуда, уверенное, настойчивое стрекотание кузнечика. Или сверчка?.. Я застыл, прислушиваясь. Подошел к курчавой липке. Нагнулся. Не в ее ли корнях живет певец? И каким образом добрался он сюда — с цветущих полей или с деревенской печки? Вокруг асфальт. Железо. Камень...

— Не ищите! — сказал дворник в белом фартуке, вышедший на ночное дежурство. — Его нельзя увидеть. Он прячется где-то в щелях дома. Я слушаю его каждую ночь. И уже не первый год поет здесь, собака! Поселился с постоянной пропиской»<sup>2</sup>.

Он завел потомство в каменных щелях. Мир изменился, а сверчок жив.

Спектакль, в котором поселился стрекочущий сверчок, многие годы заставлял взволнованно биться человеческие сердца. Но, думаю, не прозвучи в «Сверчке на печи» одна пронзительная, отрезвляющая нота, его судьба могла бы оказаться менее значительной.

Такую ноту внес Вахтангов, сыгравший фабриканта игрушек Текльтона.

Так что же собой представлял этот спектакль, в котором Вахтангову суждено было сыграть роль, расцененную современниками, а затем и некоторыми историками театра как одна из истинных вершин актерского искусства своего времени?

Друг и соратник Вахтангова Борис Сушкевич инсценировал святочный рассказ Ч. Диккенса, поставил его и вышел на сцену рассказчиком. Простая история: незнакомец напросился с осенней холодной дороги в дом добряка Джона. И тут разыгрывается драма — Джон приревновал жену, горячо любимую Мери, к незнакомцу. А поскольку Джон простоват и грубоват, то и решение у него созревает простое — убить обидчика, принесшего в дом горе. Все, однако, разрешается вполне мирно. Испытание преданности и любви вновь соединяет сердца Джона и Мери. А незнакомец... тот и не помышлял о чужой жене. Джон напутал: незнакомец любит другую — славную девушку Мей.

...Человек, расположившийся близко к зрителям, укрывшись пледом, начинает вполголоса свой рассказ. Неверный свет от свечи падает на его лицо. О чем он говорит? Совсем не о каких-то существенных событиях. Просто о чайнике. Чайник, видите ли, не желает закипать. Подбоченившись, упрямо выставив носик, он сварливо настаивает на своем: «Не закиплю». Но отогревшись на огоньке, мало-помалу приходит в сентиментальное расположение чувств, и вот тут-то его хлоппанье подхватывает сверчок.

Пение сверчка сливается с целой симфонией звуков, слышатся арфа, скрипка... В рассказе чтеца возникают таинственные намеки на разные случайности, какие бывают в нашей жизни, он говорит о каком-то путнике на дороге, за дождями и туманами. Этот загадочный путник спешит к нам, он вот-вот явится, и мы скажем ему: «Что ж, добро пожаловать к нашему очагу».

В домике извозчика хлопочет маленькая женщина, очаровательная, в белоснежном аккуратном чепчике и фартучке. Это Мери. Для всех, кто смотрит «Сверчка», она станет ангелом уюта и доброты. Ангел ежеминутно сморкается, он простужен.

Вот раздаются шаги в передней, и в комнату входит ее муж, лохматый, целовкий Джон. Он открывает объятия и принимает в них малютку Мери. «Только не зови меня малюткой». «Ну, я, кажется, хотел сострить... не получилось опять».

Чудаковатая служанка Тилли подходит к очагу с ребенком на руках. «Не урони крошку в огонь!» — хлопоча вокруг мужа, бросает ей Мери.

Все втроем дружно сходятся вокруг маленького, и картина трогательного любования спеленутым малышом покоряет зрителей. Затаив дыхание зал слушает торжественно-сентиментальное

вспоминание Мери о первых днях знакомства с Джоном, знакомства, с которого и начала кукушка отсчитывать часы семейного счастья. Сцена прерывается вторжением таинственного старика. Борода у него какая-то ненастоящая, он глух, но проявляет странное любопытство ко всему, что творится в доме. Это и есть Незнакомец, только притворившийся стариком. И кажется, малютка Мери догадывается об этом, пугаясь своих подозрений.

Все глубже затягивает зрителя эта жизнь: все в ней как будто такое знакомое, близкое, но и чуточку странное, сказочное.

А вот и совсем необыкновенное чудо: из камина, словно отогревшись и решив поозорничать, появляется Фея в цилиндре Джона. Когда цилиндр падает, на хорошенькой головке полурасальной Феи зрители видят маленькие смешные рожки. Фея в этом певучем уюте удивительно кстати. Утешает огромного обиженного медведя Джона: да не могла Мери его обмануть, не могла разлюбить, тут что-то другое, что сейчас станет ясным, очевидным! Счастье непременно вернется!

Спектакль обладал такой поразительной магией воздействия, что зрители напрочь забывали обо всем, что творилось за стенами театра. И о театре тоже забывали — они жили несколько часов вот здесь, радовались вместе с Мери, плакали от обиды вместе с Джоном, восхищались обаятельной Мей и афродиторовали красавцу Незнакомцу. И во все верили так, что если бы им сказали, что этого не могло быть, они бы рассмеялись. Как же не могло быть? Вот Джон, вот игрушечный мастер Калев, вот Мери и Тилли, они все вместе с нами, зрителями. Это одна счастливая семья, каких... не бывает. Да, не бывает, потому что все сказка. Но будь благословенна эта сказка, возвращающая человеку все, что он потерял, все, о чем он позабыл в заботах и делах...

Рецензенты называли спектакль рождественским подарком, за который хочется расцеловать добрых и милых людей. Актеры играли с такой великой степенью искренности, так любили друг друга, плакали такими неподдельными слезами, что писатель М. Кузмин даже высказал сомнение: можно ли тут мерить артистов обычными мерками? Хорошо ли играет мать, которая утешает плачущего ребенка, хорошо ли играет муж, любящий свою жену? Да разве они играют? Это не зрелище, это настоящее чудо жизни.

Двадцать пять рецензий о «Сверчке», восторженных, изумленных, появились одна за другой. Наутро после премьеры молодые актеры проснулись знаменитыми.

Целые подвалы в газетах посвящались Марии Дурасовой в роли Мери. Она, самоотверженно охранявшая счастье своей семьи, озаренная светом верности своему простодушному Джону, воспринималась олицетворением женственности.

Критики с восхищением писали о Софье Гиацинтовой, такой грациозной и нежной в роли Феи. О Григории Хмаре, игравшем Джона, — о его обезкураживающей искренности и природной музыкальности. О Марии Успенской, которая превратила свою незамысловатую служанку Тилли в удивительно живое и забавное существо, остро и неожиданно реагирующее на все происходящее.

И всех приводил в изумление Михаил Чехов в роли Калеба, старенького, убогого, с боязливым, извиняющимся взглядом — простите, мол, что живу на свете, занимаю место. Фантастическими рассказами он выстраивал вокруг слепой своей дочери Берты игрушечный мир, и сам казался странной игрушкой. Но игрушка была до боли живой и напоминала о всех несчастных и обездоленных. Этот Калеб со своими слабыми ручонками и трагическим взглядом вызывал такую жалость, такое сострадание...

Игрушкой казался и Текльтон, только совсем другой — жутковатой. «Высокий (Вахтангов играл на высоких каблуках. — Ю. С.-Н.), прямой до педантизма, с негнувшимися коленями, с шарнирной походкой, скрипучим голосом, ломаными жестами, с глазами, прикрытыми, как перепонками, тяжелыми круглыми веками» — так описывает его А. Дикий, замечая, что Текльтон Вахтангова представлял подобием человека, пародией на него<sup>3</sup>.

Холодом веяло от его фигуры, очерченной резко и жестко. Брезгливая гримаса на лице. Отрывистые интонации. Каркающий смех.

— Отчего вы не уничтожите этого сверчка? — раздраженно спрашивал он, услышав веселое стрекотание в доме Джона. — Я всегда уничтожаю, я пенавижу их писк.

— Так вы уничтожаете ваших сверчков? — искренне удивлялся Джон.

— Давлю без всякой пощады, — произносил Текльтон с ненавистью. — Вот так...

И, показывая, как он это делает, Текльтон с наслаждением припечатывал пол каблуком.

Он был страшен, когда пытался выказать свою влюбленность в мисс Мей. Бездушные и самодовольство обнажались в его чувстве. Какой некрасивой бывает любовь! Текльтон Вахтангова был подчеркнуто любезен с девушкой, склонился перед ней, но в его глазах — один полуприкрыт — отражалось торжество человека, уверенного в победе. И скрытая угроза звучала в его словах: «До свидания, мисс Мей!»

В финале свет доброты касался и Текльтона. В атмосфере всеобщей любви и его сердце оттаивало, голос смягчался, кукла превращалась в человека.

— Мне грустно в доме, у меня даже нет сверчков, я всех их распугал, — признавался он и просил окружающих принять его

в свою компанию. Текльтона великодушно прощали, и он танцевал вместе со всеми под нежные звуки арфы.

Вспоминая о том, как поразил ее Вахтангов в этой роли, Гиацинтова пишет: «Он, казалось, должен был выбиваться из мирно-мягкой атмосферы спектакля. Но этого не произошло. Текльтон, с его носом-клювом, выпяченной грудью и деревянно-негнуцимыми ногами, сам напоминал куклу, изображающую сказочного злодея (Любовь Гуревич точно подметила, что он был похож на рисунки лондонских карикатуристов), и хоть Вахтангов осуждал своего героя, искренность Текльтона в финале не вызвала сомнений, а в его раскаянии звучала щемящая нота одиночества. Мне всегда становилось грустно и жаль его. До сих пор в непогоду, когда мокрый снег бьет в окна, мне слышится тоскливый голос Текльтона: «Темно как в аду, и ветер все крепчает»<sup>4</sup>.

И все же не потеплевший, растроганный Текльтон западал в сознание зрителей, а тот, пугающий своим бездушием, что существовал в первых актах. «Вахтангов был единственным актером, вносящим в «Сверчка» ноту диккенсовского сарказма, в лирическую гамму спектакля — суровые и резкие тона», — свидетельствовал Дикий<sup>5</sup>. Без этих тонов спектакль мог бы превратиться в сладостно-сентиментальную идиллию.

Мнение зрителей было единодушным: игра Вахтангова — явление выдающееся, при том что рядом с ним существует в спектакле Михаил Чехов.

Вахтангова сравнивали со знаменитым немецким актером Эрнстом Поссартом, обнаруживая родственное в смысловой и эмоциональной насыщенности игры.

Журнал «Аполлон» выделял как самое существенное в актерской индивидуальности Вахтангова огненный темперамент, но темперамент затаенный, скрытый. Он не прорывается наружу даже в самых драматических моментах, он концентрируется в жесте, в мимике, в рисунке роли.

Образ, созданный Вахтанговым в «Сверчке на печи», вошел в историю театра как блестящий образец театрального гротеска.

В том же 1914 году Вахтангов появился на сцене МХТ в примечательной для времени роли «бледного» юноши Крафта, одного из героев спектакля «Мысль». То была «современная трагедия» Л. Н. Андреева, пронизанная напряженным ощущением неблагополучия жизни, предчувствием социальных катастроф, кризиса мысли.

Доктор Керженцев в сатанинском акте самоутверждения решает убить своего друга. Услужливая мысль об относительности добра и зла подталкивает его к этому шагу. Горячее воображение бросает героя пьесы от одной жестокой идеи к другой — от жутких опытов на животных к злобещим мечтам о веществе, кото-

рое взорвет на воздух «вашу проклятую землю, у которой так много богов и нет единого вечного бога».

Крафт появлялся на сцене преследуемый страшной догадкой: Керженцев готов уничтожить человека. Сознание Крафта словно раскалывалось от мучительной боли. Он пытался уразуметь происходящее, и ужас стыл в его огромных глазах.

Роль была небольшой, но и в ней, благодаря выразительному исполнению Вахтангова, сквозила тревожная тема спектакля: бесчеловечная мысль способна превратиться в злую, разрушительную силу, грозящую миру катастрофой.

## СОЦИАЛЬНЫЙ ТЕМПЕРАМЕНТ РЕЖИССЕРА

...А человечество воюет.

Ежедневно в газетах печатают длинные списки убитых. На фронтах появляется новая техника: огромные, чудовищные танки ползут к окопам. Впервые в истории войн пытаются удушить человека газом.

Студия МХТ гастролирует в Петрограде. В «Бродячей собаке», пристанище поэтов и артистов, Вахтангов занимает столик в углу, рассматривая жутковатые изображения на стенах, расписанных Василием Каменским, авиатором, поэтом и крупным скандалистом.

Выходит широченными шагами Владимир Маяковский:

Белые крылья выросли у души,  
стон солдат в пальбе доносится.  
Ты на небо летишь, —  
удуши,  
удуши его,  
победоносца.

В Петрограде стоят сумрачные, дождливые дни. Вахтангов и Чехов отправляются на дачу к знакомому актеру. Оба сидят в мокром гамаке и молчат...

Год назад прозвучал трагический голос Александра Блока:

Мы — дети страшных лет России —  
Забуть не в силах ничего.  
Испепеляющие годы!  
Безумья ль в вас, надежды ль весть?  
От дней войны, от дней свободы —  
Кровавый отсвет в лицах есть.

Этот кровавый отсвет — и в лицах двух друзей, Вахтангова и Чехова.

Сейчас, когда все очевиднее становится ужас и бессмысленность кровавой бойни, «Сверчок на печи» вызывает у них безотчетное сопротивление: он кажется им румяным, пряничным.

Они возвращаются в Москву.

Евгений Богратионович приходит в свою одинокую квартиру. Надежды Михайловны и Сережи нет дома. Он сам разогревает на спиртовке ужин. Чистит картошку, находит чашку, наливает чай. В течение вечера скапливаются невымытые чашки. Несколько раз он подогревает чай с содой. Начиная с 1914 года Евгений Богратионович ощущает первые тревожные толчки болезни — язва желудка, — через несколько лет она приведет его к смерти. Но пока никто не воспринимает всерьез эту «соду Вахтангова».

...В тягостное время, напоенное кровью, время, растерзанное войной, Вахтангов ставит спектакль, который становится страшным свидетельством того, что происходит с миром.

Еще в 1908 году Художественный театр предполагал включить в репертуар пьесу шведского писателя Юхана Хеннинга Бергера «Потоп», «хорошо сделанную», с довольно схематичной разработкой действия в жанре мелодрамы. Однако от этой идеи отказались. Интересна, занимательна, молвил Константин Сергеевич о пьесе, но не достойна — не достойна сцены МХТ.

Сейчас, в условиях войны, «Потоп» стал восприниматься по-новому, сюжет обнаружил злободневность, социальный смысл. Его-то уловил и обострил Вахтангов.

События разворачиваются в крупном промышленном городе на юге Калифорнии. Завсегдатаи маленького бара, расположенного возле плотины, узнают о надвигающейся катастрофе: плотину прорвало и лавина воды вот-вот затопит нижнюю часть города и вместе с ней этот бар, неожиданно превратившийся в ловушку смерти. Перед лицом гибели бездумные, ожесточенные люди как будто обретают человечность. В них просыпается чувство добра, единения, братства. Но приходит весть о том, что опасность миновала, и к ним возвращается отчужденность и ожесточенность.

...Когда открылся занавес, перед зрителями возник американский бар — буфетная стойка, сверкающие белые стулья, высокие круглые табуретки, приспущенные жалюзи на окнах, сквозь которые бьет нестерпимое южное солнце.

Идет повседневная жизнь бара. Хозяин заведения привычным взглядом определяет «стоимость» каждого входящего. Посетители поглощают свои коктейли, нехотя перебрасываясь словами. Кто-то ждет сообщений с биржи. Кто-то уже ничего не ждет: судьба не сулит ему удачи.

Здесь собрались люди наживы и нищеты. За каждым — страшная история борьбы за существование, борьбы, которая убила

в них живые чувства. И бар уже не просто бар, а некое обиталище корысти. Актеры Первой студии вспоминали: Вахтангов добивался того, чтобы у зрителя возникало ощущение — здесь пахнет нечистыми деньгами.

Между столиками бродит, словно на согнутых ногах, худенький облезлый человечек — Фрэзер Михаила Чехова. Бессмысленно переставляет какие-то вещи, задает завсегдатаям бара вопросы и тут же, не дождавшись ответа, морщится: «А! Перестаньте!»

Неудачливый биржевой игрок, он терзается мыслью о том, что судьба поступает с ним несправедливо, жалуется, хнычет. Временами в нем просыпается злая обида, он даже лезет в драку, но быстро сникает, вянет. «А! Перестаньте!»

Чехов играл так, словно рассказывал трагикомический анекдот. Его Фрэзер был и смешон, и жалок — в отличие от Фрэзера Вахтангова, более жесткого, сухого, с резкими, отрывистыми жестами.

В баре стоит невыносимая жара — до удушья. Это состояние передают актеры. Кажется, проникающее сквозь жалюзи солнце палит, как в пустыне. Выжжены души, выжжены взгляды.

В режиссерских заметках к первому акту «Потопа» Вахтангов писал: «Все — друг другу волки.

Ни капли сострадания. Ни капли внимания. У всех свои гешфты. Рвут друг у друга. Разрознены. Потонули в деле...

Ничего человеческого не осталось. И так не только сегодня, так всегда, всю жизнь».

Биржевик Бир смотрит на Лицци, бывшую свою любовницу. Когда-то по его вине она оказалась на панели.

Б и р. Лицци...

Л и ц ц и. Что?

Б и р. Подойди сюда. Мне надо кое-что сказать тебе.

Л и ц ц и. Что ты можешь мне сказать? Я все знаю.

Впечатление такое, что звучат вымороченные голоса: на репетициях Вахтангов убирал малейший намек на теплоту в интонациях.

И вдруг этот омертвевший мир вздрогнул, насторожился. Что-то случилось. Умолк телефон, прекратил свой механический стук телеграфный аппарат, погасло электричество.

Бармен зажигает свечи, и в их неверном мерцании возникает образ медленного, но неотвратимого угасания жизни. Плавает сигарный дым, маячат бледные, растерянные лица.

Обуреваемые страхом люди начинают жаться друг к другу. Нависшая над ними опасность гораздо страшнее, чем все прежние, подстерегавшие каждого из них.

«Настроение жути растет — спасения нет. Запершиеся в подвале люди заперлись, насколько было возможно, и ждут смерти.

Как видите, театр ужасов», — писал Сергей Яблоновский<sup>1</sup>. Сегодня мы бы сказали по-другому — жестокий театр.

Вахтангов умел создать атмосферу жути. При известии о том, что вода вот-вот залетит бар, Фрэзер — Чехов, а за ним и другие персонажи, сидящие на стульях, инстинктивно поджимали ноги, и, говорят, со зрителями происходило то же самое: они непроизвольно отрывали ступни от пола.

Во втором акте люди, оказавшиеся на краю гибели, вспоминали о том, что они люди. «Все очистились. Все правдивы, — писал в режиссерских заметках Вахтангов. — Человеческое всплыло. Крабы, спруты, морские чудовища, налипшие на человека, отлепились... Души открыты».

Актеры сбрасывали с себя все заботы о характерности, о какой бы то ни было «лепке» образов. На репетициях Вахтангов долго добивался от исполнителей абсолютно естественного состояния, отказа от всякой игры, заставляя каждого почувствовать: ты у себя дома, тебя никто не видит, ты наедине со своими мыслями, полная раскрепощенность. Ты уже слишком утомлен, чтобы притворяться.

Вместе с актерами становились самими собой персонажи «Потопа». Разглаживались лица, теплели голоса. К Бире и Лицци возвращалось потерянное чувство. Фрэзер смотрел на окружающих изменившимся взглядом — так, словно видел их впервые, и, остановив свой взгляд на Бире, произносил в наступившей тишине:

— Я... как я... понимаете... я... как я, по существу... против вас, Бир... по существу... никогда ничего не имел.

Голос его дрожал, срывался на хриплый шепот. В полуобморочном состоянии Фрэзер хватался за руки близстоящих, и все они бессознательно тянулись друг к другу, объединялись — делец и адвокат, бармен и безработный актер, негр-слуга и униженная, озлобленная на мир проститутка.

В тексте Бергера есть слова: «Цепь, товарищи. Мы все друзья, братья. Все вместе по одной дороге...» Может быть, читая их, Вахтангов вспомнил о том, как после провала «Усадьбы Ланиных» родилась братская община — студиицы взяли за руки, образовали дружескую цепь...

Так или иначе, но на одной из репетиций Вахтангов сел за рояль и наиграл наивную мелодию, нечто вроде негритянской колыбельной. Потом он стал напевать, и вместе с ним — актеры. Горестный, тоскливый мотив звучал все громче, надрывнее. Актеры начали двигаться, образовав странный хоровод. Не то танец, не то ритуальное древнее действо. Так родилась знаменитая мизансцена, вошедшая в историю театра под названием «вахтанговская цепочка».

«В общей игре особенно значительным кажется момент, когда люди перед надвигающейся смертью хотят приглушить ужас ее пением и образуют цепь, держась за руки. Эта цепь, в которой они хотят быть как можно крепче связанными друг с другом, точно ищут какой-то защиты в этой взаимной физической близости, и это странное, жуткое пение негритянской песенки, которым они хотят веселить себя и в котором мало веселья и так много надрыва, — это оставляет сильное и волнующее впечатление»<sup>2</sup>.

Именно здесь спектакль обретал характер философской притчи. Реальный бар казался Ноевым ковчегом. Речь шла не о горстке людей, попавших в беду, а о человечестве, оказавшемся на грани мировой катастрофы. И в том, что опомнившиеся люди объединялись лишь на пороге смерти, был свой горький и пророческий смысл.

Сулержицкий считал главным в пьесе вот это просветление душ. Он говорил актерам: герои пьесы — «все милые и сердечные, у всех есть прекрасные возможности быть добрыми, а заели их улица, доллары, биржа. Откройте это доброе сердце их, и пусть они дойдут до экзатичности 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“»<sup>3</sup>.

Вахтангов спорил, решительно отстаивал свое. Эти люди утратили человечность, и фитилек добра лишь ненадолго может засветиться в темноте их душ. Он был жестче, пронизательнее Сулержицкого и понимал: чрезмерное упоение добрыми чувствами внесет в спектакль неуместную идиллическую ноту. Одно дело — сказочный мир Диккенса с его простыми, трогательными героями, другое — мир биржевых дельцов и хлебных королей. В обществе, где властвует практицизм, циничный расчет, торжествуют волчьи законы. Возникшая цепь единения не может быть прочной.

...Она разрывается, как только электростанция подает в бар свет — знак миновавшей опасности. Люди, минуту назад ощущавшие себя братьями, возвращаются в прежнее состояние. Деловой мир принимает привычную позу у барменской стойки, закуривает свою сигару. (Сигары к спектаклю покупал сам Вахтангов, они продавались на Кузнечном мосту по 25 копеек за штуку.)

Уходит Лицци. Ей суждено снова пережить умерщвление любви.

— Вся жизнь — точно игра на бирже, — с последними остатками сердечности в голосе говорит Бир, удерживая в своих ладонях руку Лицци. Женщина смотрит на него молча, отрешенно. — Да... Я хочу сказать... Если бы ты позволила...

В этот момент телеграфный аппарат начинает отстукивать новое сообщение, и «коммерческий гений» Бира мгновенно просы-

пается. Одна его рука непроизвольно тянется к телеграфной ленте, другая еще держит руку Лицци, но через мгновение оставляет ее. При этом он продолжает машинально говорить теперь уже бессмысленные фразы:

— Ты была мне ближе всех на свете... Теперь я тебе причиняю боль?

И Лицци, вполне овладев своими чувствами, отвечает:

— Не так больно, Билли, как в первый раз... А третьего случая уже больше никогда не представится...

Она уходит, оглядев оставшихся в баре холодным, чуть насмешливым взглядом, и ее фигура на секунду застывает в проеме двери, освещенная солнцем. Вахтангов выкинул последний, довольно мелодраматичный монолог Лицци. В спектакле она уходила молча, лишь присвистнув и сделав резкий, «уличный» жест.

Выразительным подтверждением того, что в этом мире ничего не изменилось — и не может измениться, — было появление посетителя, знакомого зрителям по первому акту. Тогда он на секунду заходил в бар, чтобы ровно в десять выпить свой традиционный коктейль. Теперь, как ни в чем не бывало, он возникал в баре в тот же час, чтобы выполнить привычную процедуру.

«И такое горькое чувство вызывали и этот город и эти люди, спаянные взаимной ненавистью, вконец испорченные буржуазной цивилизацией, что неволью думалось: старый мир безнадежно болен, он годится только на слом», — вспоминал А. Диккий<sup>4</sup>.

Именно трезвостью, жестокой правдой отличался этот спектакль. Тут не было умиленности, желания примирить всех и все, к чему склонял участников Сулержицкий. Искренность, с которой герои «Потопа» устремлялись к добру и любви, лишь обостряла горькое ощущение невозможности нравственного преобразования этих людей. Столкновение двух разнонаправленных режиссерских волей в конечном счете пошло на пользу спектаклю: придало ему глубину, психологическую сложность, усилило его эмоциональное звучание.

Джон Рид, увидевший «Потоп» несколько позже, сказал: «Прекрасная пьеса. Слишком хороша для Америки. В Америке пьесу ставить не решились»<sup>5</sup>.

Но дело было не только в отражении американской действительности. И напрасно критик Вадим Додонов выговаривал создателям спектакля за то, что на сцене ходят в жилетах, тогда как американцы их вовсе не носят. Вводя в спектакль характерные приметы американского быта, Вахтангов не привязывал действие исключительно к заокеанской реальности. Зрители узнавали в персонажах «Потопа» своих купцов, наживавшихся на поставках фронта, российских спекулянтов, воротил и маленьких людей, попавших в тот же водоворот золотой лихорадки.



«Конечно, автор, когда писал свой «Потоп»... совсем не думал ни о войне, ни о «тыле», не знал, что действительность в грандиозном масштабе проделает тот эксперимент, который он придумал для своей пьесы. Но зритель теперь неизбежно перебрасывает мост от американского бара к своей родине, чрезвычайно раздвигает изображение», — замечал Н. Эфрос<sup>6</sup>.

Важно добавить, что к этому побуждал зрителя характер постановки, ее образная сила. Вахтангов сознательно шел к обобщению. Современное бытие осмыслялось им в самом широком социальном плане.

Станиславский был доволен. На премьере, сидя среди зрителей, он, по свидетельству критика Ю. Соболева<sup>7</sup>, «смотрел на сцену с какой-то трогательной и любовной улыбкой». А ведь несколько дней назад, на генеральной репетиции, ему казалось, что спектакль еще не сложился, не выстроился и надо принимать срочные меры. Тогда-то и появилась в дневнике Вахтангова горькая запись: «Пришли другие люди: Сулержицкий и Станиславский, пришли, грубо влезли в пьесу, нечутко затоптали мое, хозяйничали, не справляясь у меня, кроили и рубили топором». Всякий молодой (и не только молодой) художник тяжело переживает вмешательство в свою работу, а Вахтангов был к тому же очень самолюбив...

Но сейчас Станиславский радовался победе молодого режиссера. Нет, не напрасно он написал на своем портрете, подаренном Вахтангову: «Вы первый плод и а ш е г о обновленного искусства. Я люблю Вас за талант преподавателя, режиссера и артиста, за стремление к настоящему в искусстве, за умение дисциплинировать себя и других, бороться и побеждать недостатки».

Все же их отношения не были безоблачными. И это естественно. Ведь речь идет о двух художниках, один из которых еще вчера был учеником, а сегодня сам уже готов быть учителем, по существу и стал им.

Станиславский узнавал в его спектакле то, чего жаждал, к чему они стремились оба, — глубокую внутреннюю правду актерского существования. Но видел и нечто неожиданное, незнакомое: экспрессивность, резкость, эмоциональные контрасты. Он с удивлением обнаруживал: ученик проявляет самостоятельность, непокорство, идет каким-то своим путем.

К тому же он ревновал Вахтангова — как всех своих учеников и сподвижников. Об этом откровенно пишет в своих мемуарах Гиацинтова. Станиславский чувствовал, что Вахтангов уже не принадлежит всем своим существом Первой студии, растет куда-то «в сторону».

Что ж, он был прав, у Вахтангова была уже своя студия, студенческая, еще совсем юная, неокрепшая и требующая постоянных забот.

Он не мог с упорством ортодокса прикладывать некое единое «педагогическое клише» к двум разным театральным организациям. Складывались две вахтанговские педагогики, одна — в Студенческой, другая — в Первой студии.

Различие принципов определялось уже тем, что в Студенческой культивировалась студийность, а в Первой студийность изживалась — этот коллектив стремительно превращался в театр.

Разумеется, оба педагогических канала связывались между собой — движением времени, выдвигавшим единые задачи, самой личностью преподавателя. И все-таки в каждой студии Вахтангов проявлял себя по-разному.

Осенью 1914 года Студенческая студия Вахтангова, как уже говорилось, обрела постоянное место жительства. Теперь у нее есть своя, пусть крохотная, сцена и маленький зрительный зал на тридцать пять человек. Из серо-зеленой дерюжки сшит сценический занавес, ею же обтянута порталная арка. Часть двухэтажного особняка в Мансуровском переулке (отсюда неофициальное название студии — Мансуровская) отдана под общежитие для студийцев. Предприимчивый Натан Осипович Тураев предложил взимать с проживающих квартирную плату с таким расчетом, чтобы окупить все помещение. Так и было сделано.

Две комнаты в нижнем этаже занимает семья Вахтангова. Евгений Богратионович приходит к себе поздно, после полуночи, когда Сережа уже обычно спит. Однако девятилетний мальчик ни в коей мере не чувствует себя покинутым. Не назиданиями, не поучениями воспитывается Сережа — самой атмосферой духовности, постоянного труда.

Собственно воспитанием Вахтангов занимается каждодневно и ежечасно, когда поднимается на второй этаж, в свою Студенческую студию.

Здесь одна проблема громоздится на другую — и все кажется неразрешимыми.

Совет студии исключил из коллектива трех девушек — Протопопову, Маликову и Курину. Совет — орган демократический, однако решение его ввергает Вахтангова в такое смутенное состояние, что он вынужден обратиться к совету с письмом.

По поводу Протопоповой он может согласиться. Она погрустит и успокоится, а потом, как пишет Вахтангов, еще и ругнет студийцев. Маликовой будет больно, она будет плакать, но никогда никого не ругнет. И вот то, что не ругнет, поселяет сомнение в душе Евгения Богратионовича. Может быть, не стоило ее исключать? Может быть, не достало терпения у самих воспитателей?

Доводы Вахтангова звучат убедительно — ведь если у Протопоповой отняли «разумное времяпрепровождение», то у Маликовой — «уголок души».

Более подробно иллюстрирует свои педагогические соображения Вахтангов на примере Куриной:

«Курину я не исключил бы, потому что ей 19 лет. Если бы ей было 21 и она была бы такой, то можно было бы так с нею поступить».

Говорить серьезно о Куриной как о студийке, как о материале и пр. сейчас, конечно, смешно. Ей надо дать подрасти, книжки дать ей почитать, между вами повращаться, — тогда можно разговаривать.

А в студию она влюблена. Влюблена. Любить она еще не может. Ей же 19 лет! Она, конечно, поплачет, может быть, немного отравится сулемой дня на два.

Помните, что таких молодых надо иметь «на воспитании», действительными членами не делать, а оставить в какой угодно графе (это им не обидно и неравенства не создаст, ибо равенства между мной и Сулержицким, Ребиковой и Книппер все равно не будет: жизненный опыт тому причиной). А так как мы молоды еще воспитывать, то, может быть, таких не принимать.

А раз приняли, то надо подумать чуть-чуть, что делать.

И вообще: перед тем, как исключить, задайте себе вопрос: а если бы не исключать, то исчезнет ли то, за что исключаем?

У Протопоповой не исчезнет...

У Куриной, может быть, исчезнет».

Замечу, что подобными соображениями трудно, почти невозможно руководствоваться в театре, театральной школе. Там решают дело профессиональные качества. Там воспитывают прежде всего актера. Здесь — человека, способного найти себя в делах студии и принести ей пользу.

В своих письмах Вахтангов анализирует судьбы и характеры студийцев. И этот анализ — целая повесть о жизни, о маленьких человеческих трагедиях. Исключенная студийка Е. В. Рытова уже немолода. Много пережила. «Драма у нее какая-то чувствуется, когда она перестает быть светской женщиной», да и самая светскость, добавляет Вахтангов, тоже драма.

Студийка А. А. Ведма была исключена из студии за то, что в день генеральной репетиции исполнительского вечера отказалась участвовать в спектакле и вместо нее пришлось срочно ввести другую исполнительницу. По этому поводу Вахтангов пишет:

«Забыли, что она очень молодая (но не так, как Курина). Забыли про склад ее индивидуальности. Она гордая и болезненно самолюбивая. Она двойственная.

Одинокая и эгоистичная.

Одинокая сторона души ищет радости в единении с хорошими людьми, эгоистичная — в нежелании (гордом и болезненным) принести хоть какую-нибудь жертву ради достижения этой радости.

Быть среди вас ей было радостно. Но для этого надо играть спектакль. Играть спектакль — это жертва. (Почему — это ее дело: нам с вами не понять).

И не принесла жертвы.

Потребности эгоистических сторон победили.

Взяв от Студии радости, она не смогла победить в себе болезненного.

И заплатила за радость дорого: совершила нестудийный поступок и будет всю жизнь помнить его.

А если б ее не исключить...»

Или — Вахтангов тут же предлагает другое решение — она должна уйти, хорошо, со слезами простившись со студией, любя ее и понимая студийцев. Уйти и, может быть, когда-нибудь снова прийти. «И вы ее примете».

Каждая история тут — «сюжет для небольшого рассказа». Эти истории входят в жизнь студии, определяют ее существование, заботы, тревоги. Они служат исходным материалом для будущих постановок.

Именно студийная жизнь, драмы и взаимоотношения студийцев становятся своеобразной «драматургией» студийных спектаклей. Мансуровская студия будет ставить Чехова, Гоцци, Метерлинка, а подлинным автором спектаклей будет оставаться студия, она будет под разными обликами писать свою сценическую повесть.

Принимая в студию, интересовались прежде всего духовным содержанием поступающего. Когда оно удовлетворяло, претендента отдавали на суд Вахтангову. Тот решал вопрос о его актерских данных. «Затем поступивший, в качестве кандидата, допускался на наши работы до какого-то срока, — вспоминает бывшая студийка Татьяна Игумнова. — Тогда на общем собрании его делали студийцем или изгоняли».

Изгоняли... Мы видели, с какими мучениями, осторожностью, заботой о судьбе молодого человека решалась проблема исключения из студии самим Вахтанговым. Для него это была действительно проблема.

Воспитательные заботы отчасти затягивали профессиональный рост студийцев, отодвигали в будущее момент перерастания студии в студию-театр, способную к созданию спектаклей. Но в то же время это укрепляло нравственную базу коллектива, его человеческую общность.

Накапливался творческий потенциал мансуровцев.

«Конечно, автор, когда писал свой «Потоп»... совсем не думал ни о войне, ни о «тыле», не знал, что действительность в грандиозном масштабе проделает тот эксперимент, который он придумал для своей пьесы. Но зритель теперь неизбежно перебрасывает мост от американского бара к своей родине, чрезвычайно раздвигает изображение», — замечал Н. Эфрос<sup>6</sup>.

Важно добавить, что к этому побуждал зрителя характер постановки, ее образная сила. Вахтангов сознательно шел к обобщению. Современное бытие осмыслялось им в самом широком социальном плане.

Станиславский был доволен. На премьере, сидя среди зрителей, он, по свидетельству критика Ю. Соболева<sup>7</sup>, «смотрел на сцену с какой-то трогательной и любовной улыбкой». А ведь несколько дней назад, на генеральной репетиции, ему казалось, что спектакль еще не сложился, не выстроился и надо принимать срочные меры. Тогда-то и появилась в дневнике Вахтангова горькая запись: «Пришли другие люди: Сулержицкий и Станиславский, пришли, грубо влезли в пьесу, нечутко затоптали мое, хозяйничали, не справляясь у меня, кроили и рубили топором». Всякий молодой (и не только молодой) художник тяжело переживает вмешательство в свою работу, а Вахтангов был к тому же очень самолюбив...

Но сейчас Станиславский радовался победе молодого режиссера. Нет, не напрасно он написал на своем портрете, подаренном Вахтангову: «Вы первый плод и шаг о обновленного искусства. Я люблю Вас за талант преподавателя, режиссера и артиста, за стремление к настоящему в искусстве, за умение дисциплинировать себя и других, бороться и побеждать недостатки».

Все же их отношения не были безоблачными. И это естественно. Ведь речь идет о двух художниках, один из которых еще вчера был учеником, а сегодня сам уже готов быть учителем, по существу и стал им.

Станиславский узнавал в его спектакле то, чего жаждал, к чему они стремились оба, — глубокую внутреннюю правду актерского существования. Но видел и нечто неожиданное, незнакомое: экспрессивность, резкость, эмоциональные контрасты. Он с удивлением обнаруживал: ученик проявляет самостоятельность, непокорство, идет каким-то своим путем.

К тому же он ревновал Вахтангова — как всех своих учеников и сподвижников. Об этом откровенно пишет в своих мемуарах Гиацинтова. Станиславский чувствовал, что Вахтангов уже не принадлежит всем своим существом Первой студии, растет куда-то «в сторону».

Что ж, он был прав, у Вахтангова была уже своя студия, студенческая, еще совсем юная, неокрепшая и требующая постоянных забот.

Он не мог с упорством ортодокса прикладывать некое единое «педагогическое клише» к двум разным театральным организмам. Складывались две вахтанговские педагогики, одна — в Студенческой, другая — в Первой студии.

Различие принципов определялось уже тем, что в Студенческой культивировалась студийность, а в Первой студийность изживалась — этот коллектив стремительно превращался в театр.

Разумеется, оба педагогических канала связывались между собой — движением времени, выдвигавшим единые задачи, самой личностью преподавателя. И все-таки в каждой студии Вахтангов проявлял себя по-разному.

Осенью 1914 года Студенческая студия Вахтангова, как уже говорилось, обрела постоянное место жительства. Теперь у нее есть своя, пусть крохотная, сцена и маленький зрительный зал на тридцать пять человек. Из серо-зеленой дерюжки сшит сценический занавес, ею же обтянута порталная арка. Часть двухэтажного особняка в Мансуровском переулке (отсюда неофициальное название студии — Мансуровская) отдана под общежитие для студийцев. Предприимчивый Натан Осипович Тураев предложил взимать с проживающих квартирную плату с таким расчетом, чтобы окупить все помещение. Так и было сделано.

Две комнаты в нижнем этаже занимает семья Вахтангова. Евгений Богратионович приходит к себе поздно, после полуночи, когда Сережа уже обычно спит. Однако девятилетний мальчик ни в коей мере не чувствует себя покинутым. Не назиданиями, не поучениями воспитывается Сережа — самой атмосферой духовности, постоянного труда.

Собственно воспитанием Вахтангов занимается каждодневно и ежечасно, когда поднимается на второй этаж, в свою Студенческую студию.

Здесь одна проблема громоздится на другую — и все кажутся неразрешимыми.

Совет студии исключил из коллектива трех девушек — Протопопову, Маликову и Курину. Совет — орган демократический, однако решение его ввергает Вахтангова в такое смутное состояние, что он вынужден обратиться к совету с письмом.

По поводу Протопоповой он может согласиться. Она погрустит и успокоится, а потом, как пишет Вахтангов, еще и ругнет студийцев. Маликовой будет больно, она будет плакать, но никогда никого не ругнет. И вот то, что не ругнет, поселяет сомнение в душе Евгения Богратионовича. Может быть, не стоило ее исключать? Может быть, не достало терпения у самих воспитателей?

Доводы Вахтангова звучат убедительно — ведь если у Протопоповой отняли «разумное времяпрепровождение», то у Маликовой — «уголок души».

Более подробно иллюстрирует свои педагогические соображения Вахтангов на примере Куриной:

«Курину я не исключил бы, потому что ей 19 лет. Если бы ей было 21 и она была бы такой, то можно было бы так с нею поступить».

Говорить серьезно о Куриной как о студийке, как о материале и пр. сейчас, конечно, смешно. Ей надо дать подрасти, книжки дать ей почитать, между вами повращаться, — тогда можно разговаривать.

А в студию она влюблена. Влюблена. Любить она еще не может. Ей же 19 лет! Она, конечно, поплачет, может быть, немного отравится сулемой дня на два.

Помните, что таких молодых надо иметь «на воспитании», действительными членами не делать, а оставить в какой угодно графе (это им не обидно и неравенства не создаст, ибо равенства между мной и Сулержицким, Рсбиковой и Книппер все равно не будет: жизненный опыт тому причиной). А так как мы молоды еще воспитывать, то, может быть, таких не принимать.

А раз приняли, то надо подумать чуть-чуть, что делать.

И вообще: перед тем, как исключать, задайте себе вопрос: а если бы не исключать, то исчезнет ли то, за что исключаем?

У Протопоповой не исчезнет...

У Куриной, может быть, исчезнет».

Замечу, что подобными соображениями трудно, почти невозможно руководствоваться в театре, театральной школе. Там решают дело профессиональные качества. Там воспитывают прежде всего актера. Здесь — человека, способного найти себя в делах студии и принести ей пользу.

В своих письмах Вахтангов анализирует судьбы и характеры студийцев. И этот анализ — целая повесть о жизни, о маленьких человеческих трагедиях. Исключенная студийка Е. В. Рытова уже немолода. Много пережила. «Драма у нее какая-то чувствуется, когда она перестает быть светской женщиной», да и самая светскость, добавляет Вахтангов, тоже драма!

Студийка А. А. Ведма была исключена из студии за то, что в день генеральной репетиции исполнительского вечера отказалась участвовать в спектакле и вместо нее пришлось срочно ввести другую исполнительницу. По этому поводу Вахтангов пишет:

«Забыли, что она очень молодая (но не так, как Курина). Забыли про склад ее индивидуальности. Она гордая и болезненно самолюбивая. Она двойственная.

Одинокая и эгоистичная.

Одинокая сторона души ищет радости в единении с хорошими людьми, эгоистичная — в нежелании (гордом и болезненным) принести хоть какую-нибудь жертву ради достижения этой радости.

Быть среди вас ей было радостно. Но для этого надо играть спектакль. Играть спектакль — это жертва. (Почему — это ее дело: нам с вами не понять).

И не принесла жертвы.

Потребности эгоистических сторон победили.

Взяв от Студии радости, она не смогла победить в себе болезненного.

И заплатила за радость дорого: совершила нестудийный поступок и будет всю жизнь помнить его.

А если б ее не исключили...»

Или — Вахтангов тут же предлагает другое решение — она должна уйти, хорошо, со слезами простившись со студией, любя ее и понимая студийцев. Уйти и, может быть, когда-нибудь снова прийти. «И вы ее примете».

Каждая история тут — «сюжет для небольшого рассказа». Эти истории входят в жизнь студии, определяют ее существование, заботы, тревоги. Они служат исходным материалом для будущих постановок.

Именно студийная жизнь, драмы и взаимоотношения студийцев становятся своеобразной «драматургией» студийных спектаклей. Мансуровская студия будет ставить Чехова, Гюгю, Метерлинка, а подлинным автором спектаклей будет оставаться студия, она будет под разными обличьями писать свою сценическую повесть.

Принимая в студию, интересовались прежде всего духовным содержанием поступающего. Когда оно удовлетворяло, претендента отдавали на суд Вахтангову. Тот решал вопрос о его актерских данных. «Затем поступивший, в качестве кандидата, допускался на наши работы до какого-то срока, — вспоминает бывшая студийка Татьяна Игумнова. — Тогда на общем собрании его делали студийцем или изгоняли».

Изгоняли... Мы видели, с какими мучениями, осторожностью, заботой о судьбе молодого человека решалась проблема исключения из студии самим Вахтанговым. Для него это была действительно проблема.

Воспитательные заботы отчасти затягивали профессиональный рост студийцев, отодвигали в будущее момент перерастания студии в студию-театр, способную к созданию спектаклей. Но в то же время это укрепляло нравственную базу коллектива, его человеческую общность.

Накапливался творческий потенциал мансуровцев.

Перечитываю бесценные «Протоколы уроков Е. Б. Вахтангова в Студенческой драматической студии (1914—1917)», сейчас они оборвутся, записи занятий прекратятся в октябре 1917-го, но пока с каждой страницы доносится голос Вахтангова. Он требует от актеров верности самим себе, своим помыслам, своим индивидуальностям.

Как проходят занятия после знаменитого провала?

Вахтангов начинает проводить уроки по записям лекций Станиславского о «системе»: свобода мышц, сосредоточенность, вера — наивность — оправдание поведения, круг внимания, актерская задача. Далее так называемые аффективные действия, пробуждение памяти чувств: студиец должен вспомнить подходящий для этюда случай из собственной жизни и пережить те чувства, которые врезались в его эмоциональную память. Придается значение и темпу — умению жить на площадке с повышенной или пониженной энергией. Изучается состояние публичного одиночества, внешняя характеристика.

Заглядывая вперед, скажу, что Вахтангов впервые в истории преподавания «системы» строит занятия как последовательный учебный процесс. Он начинает с простейших этюдов, поисков верного самочувствия, а завершает курс через несколько лет созданием спектаклей, ставших событиями в истории театра.

Давал ли ученик Станиславского свою интерпретацию его «системе», обучая студийцев? Вполне точно нам поведала бы об этом только запись учебных занятий, сделанная самим Вахтанговым. Но такой записи, к сожалению, нет. И все-таки можно с уверенностью говорить о том, что Вахтангов преподавал «систему» по-своему. Свидетельства тому мы находим в упомянутых протоколах. Главное же, «система» не может оставаться вне интерпретации, когда ее берет на вооружение талантливый, подлинно творческий человек. Заметим, кстати, что именно творческий, а следовательно, самостоятельный, индивидуальный подход и обеспечивает ей эффективность.

Особое внимание Вахтангов уделяет, конечно, сосредоточенности учеников на действии, общении с партнером, актерском приспособлении. Одновременно разрабатываются принципы театральной этики, устанавливаются нормы поведения, забавные ритуалы, дисциплинирующие участников. Когда на занятиях возникает шум, дежурный молча пронесит через площадку с шестом, на который насажен колпак. Это означает: внимание, очнитесь, сосредоточьтесь!

Станиславский предлагал актеру исходить из магического «если бы». Вахтангов заменял эти слова более решительным и неожиданным «а вдруг». А вдруг с вами, лично с вами, произошло следующее... Он просил студийцев сделать чужие слова своими.

— Нужно, чтобы я слышал ваш голос, вашу кровь, ваши нервы. Творить и не быть самим собой — невозможно. Нужно учиться не искажать себя на сцене. Убирать у себя то, что мешает (является лишним для образа), а не прибавлять то, чего у меня (актера) нет...

— Нельзя искать образ на стороне, а потом натягивать его на себя, нужно составить его из того материала, который у вас есть. Вы (Вахтангов обращается к студийке Е. А. Алеевой, репетирующей старуху-служанку Виржини в пьесе М. Метерлинка. — Ю. С.-Н.) должны говорить своим голосом, именно таким, каким вы говорите, когда в жизни бываете старухой. Или вы думаете, что в жизни вы всегда молодая?

Через месяц той же Алеевой:

— Роль у вас готова. Вам нужно искать теперь только одного: как мне быть живой. Нужно перестать искать старуху. Нужно быть Алеевой до конца. Сегодня вы играли не бездарно, а непростительно. Так может сыграть каждый. Вы совершенно убрали Алееву...

— Вы должны идти на сцену как в первый раз. Нужно жить собственным темпераментом, а не предполагаемым темпераментом образа: нужно идти от себя.

В Студенческой студии Вахтангов не располагал актерами-мастерами, как в Первой студии, и поэтому выдвигал лозунг «идти от себя», на время оставляя в стороне сложные проблемы перевоплощения. Главной задачей студийцев было пока удержаться «на уровне свежести», выявить собственные данные в несложных предлагаемых обстоятельствах.

Такая тактика педагога оказывалась верной по отношению к неокрепшему творческому организму. Она была верна и с эстетической точки зрения: ведь самым интересным в студентах было их собственное человеческое содержание, не мастерство — оно только познавалось.

Установка на естественное выражение исполнителя в роли помогала выявить среди студийцев одаренных людей, быстро набравших мастерство и раскрывавшихся как талантливые творцы.

26 апреля 1915 года студийцы дали свой первый «Исполнительский вечер». Показывали «Егеря» А. Чехова, «Женскую чепуху» И. Щеглова, «Страничку романа» М. Прево, водевил «Спичка между двух огней» и «Соль супружества».

В письме к Т. С. Игумновой Вахтангов высказывает свою удовлетворенность спектаклем: играли хорошо, «интеллигентно и просто».

В практике Студенческой студии содержатся ответы на вопрос, почему так часто неопытная театральная молодежь способна доставлять зрителям подлинную художественную радость. Эта прак-

тика с вахтанговской страстностью и с его же «систематичностью» доказывала, что недостаток мастерства может быть компенсирован свежестью, незаштампованностью игры, самопроизвольным раскрытием творческих индивидуальностей, искренним волнением, всегда заразительным, и особой атмосферой общения, завязывающегося между актерами и зрителями-гостями. Последнее Вахтангов сразу почувствовал и счел необходимым отметить в упоминавшемся выше письме:

«В Студии уютно, мило.

Все принарядились.

В соседней комнате — фойе и буфет.

Наталья Павловна (студийка Н. П. Шиловцева. — Ю. С.-Н.) в белом платье — хозяйка...

С маленькими антрактами проходят вещицы.

Публика хорошо смеется. После спектакля пили чай за длинным-длинным столом и говорили приятные вещи...»

Кто-то скажет, что «гостевое» общение не имеет отношения к искусству. Однако это не так, не всегда так. В данном случае оно провоцировало особое, театральное-праздничное самочувствие исполнителей, усиливало художественный контакт между актерами и зрителями, придавало представлению «общительный» характер. Студия, убежден Вахтангов, должна быть своеобразным семейным организмом, домом, где сходятся друзья — актеры и зрители.

Руководитель группы стремится объединить студийцев вокруг тех ценностей. — художественных, духовных, — которые добыты совместно; важно, чтобы тот или иной студиец не проявил слабость, не соблазнился легкой карьерой, не поддавался искусу любить себя в искусстве, а не искусство в себе. «Театр, в хорошем смысле слова, явление коллективное и зависит от группы, его образующей, — пишет Вахтангов студийке Е. В. Шик-Елагиной. — Искания возможны при постоянном, а не переменном составе. Те, кто имеет возможность образовать такую группу, счастливее тех, кто в одиночку должны идти служить в те или иные уже сложившиеся группы. У нас в Студии (у студентов) это очень плохо понимают и стремятся в «сотрудники» Художественного театра».

Студенческая студия показывала спектакли редко и называла их «вечерами». Молодой коллектив жил общением, игрой, процессом обучения «с азов».

Первая студия выпускала спектакли один за другим. Ее актеров отличала от неопытных студийцев художественная зрелость. И перед Вахтанговым вставали качественно иные задачи.

Да и чувствовал он себя в разных студиях по-разному. В Студенческой по-хозяйски распоряжался педагогическим процессом. В Первой студии работал под началом Сулержицкого и Станис-

лавского, а кроме того, делил свои педагогические и режиссерские обязанности с другими студийцами.

Ольга Пыжова пишет по этому поводу: «Как-то складывалось так, что наша режиссура (Вахтангов, Болеславский, Сушкевич, Смышляев) работала сообща и поневоле шла на взаимные уступки и внутренние компромиссы. Я убеждена — спектакли нужно делать одному. Совместная работа в режиссуре — редчайшее исключение. Любому постановщику вполне достаточно «борьбы» с актерами. Студийность, если она распространяется и на процесс создания спектакля, неизбежно должна привести к столкновениям. В Первой студии эти столкновения, как правило, кончались взаимными уступками»<sup>1</sup>.

Но Вахтангов все меньше хотел уступать. Он жаждал власти над спектаклем, самостоятельности. Он был одержим желанием осуществлять свои замыслы, подчиняя им исполнителей. И достигал этого — исподволь, незаметно продвигал актера к поставленной цели.

М. Чехов писал о том, что Вахтангов обладал особым чувством актера. Его педагогика заключалась «в умении проникнуть в чужую душу и говорить на ее языке». «Он как бы незримо становился рядом с актером и вел его за руку. Актер никогда не чувствовал насилия со стороны Вахтангова, но и не мог уклониться от его режиссерского замысла. Выполняя задания и замыслы Вахтангова, актер чувствовал их как свои собственные»<sup>2</sup>.

В своей работе со студийцами он неизменно опирался на систему Станиславского, но использовал ее по-разному. Если в Студенческой студии он добивался от исполнителей правды чувств, то в Первой шел дальше — учил открывать эту правду через выразительную форму. По выражению П. Маркова, «психологическому зерну он давал сценическую оправу».

Вахтангов одним из первых ощутил, что «система» требует развития, очищения от ракушек, которыми уже успело обрасти днище корабля. Что увлеченность «душевым натурализмом» грозит превратить актера в пассивного копировщика жизни. Что чрезмерная детализация актерского существования в образе размывает его черты, лишает образ определенности, выявленности.

«Вахтангов начал с физического уплотнения роли и если говорил о характере, чувствах... то тут же, сразу, требовал от меня именно пластического подтверждения», — свидетельствует Пыжова<sup>3</sup>. Он искал вместе с исполнительницей внешний рисунок игры, обращая ее внимание на пластику, поворот головы, тембр голоса.

Уже в период «Сверчка» и «Потопа» Вахтангов учил актера не растворяться в образе, а властвовать над ним, искать «говорящую» форму, которая бы выразила суть образа и сделала бы ее очевидной для зрителя. Последний для Вахтангова был очень важен. Ми-

хаил Чехов отмечал удивительное качество Вахтангова: «...сидя на репетиции в зрительном зале, он всегда чувствовал зал как бы наполненным публикой. И все, что происходило перед ним на сцене, преломлялось для него через впечатление воображаемых зрителей, наполнивших зал»<sup>4</sup>.

На вахтанговских репетициях актеры открывали в себе новые, неизведанные возможности и обретали желанную силу неотразимого воздействия на публику.

### «НЕ ОТРАЖАЙ ЭПОХУ!»

...Вахтангов гастролирует с Первой студией (май 1915-го), а живет заботами и радостями Студенческой студии. В антрактах он каждый раз находит на своем гримерном столике груды писем и записочек от своих студийцев-студентов, вести от них сопровождают Вахтангова в Петрограде, Одессе, Киеве. Он отвечает: «Радовался, что меня помните... На занавес купите в хорошем магазине хорошей английской бечевки (она употребляется моряками) (...). Соберитесь и прорепетируйте все пять вещей. Тихо, в рисунке, без переживаний (если они не пойдут сами)...»

Он адресует в письмах и к отдельным студийцам. Убеждает Ю. Серова полюбить водевиль: «Когда вы найдете наивность и почувствуете себя хорошим, — водевиль зазвучит иначе». Шутливо папугует Курину: «Растите большая. Книжки хорошие читайте. Шалите». Едва ли не каждому дает советы по игре в «Исполнительских вечерах».

Вахтангов замечает буквально микронные перемены в развитии актера, одобряет и предостерегает. Вместе с тем он ставит и общие, узловыe задачи, существенные для осмысления «системы», ее дальнейшего развития.

Захава справедливо пишет об огромной роли Вахтангова в преодолении ряда противоречий «системы», с которыми сталкивались в процессе ее практического освоения и сам Станиславский, и его последователи.

Одно из таких противоречий — между сценическим вниманием актера и его творческим отношением к объекту этого внимания. Смотря в бутафорское окно, актер должен выразить восхищение пейзажем. Но ведь никакого пейзажа за окном нет, реально актер видит закулисный хлам. Что же, спрашивается, должен видеть актер — великолепный пейзаж или реальное закулистье? Сценический Ромео обязан любить свою Джульетту, а если партнерша как женщина ему совсем не нравится? Как же он может руководствоваться при этом своими чувствами? Многие педагоги предлагают актерам видеть не то, что есть на самом деле, а то, что создает

их творческое воображение. То есть в первом случае пейзаж, во втором — очаровательную Джульетту. Дело в таких случаях доходит до болезненных галлюцинаций<sup>1</sup>.

Вахтангов предлагает точную формулу: воспринимаю — вижу, слышу, обоняю и т. д. — все таким, каким оно дано, отношусь ко всему так, как задано.

«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 актер должен не так, как эта обстановка сама по себе требует, а так, как это требуется по пьесе».

Преображая предмет своим отношением, исполнитель побуждает к этому и зрителя, включает его в игру, в сотворчество. Лампочки, софиты, нарисованные деревья не помеха, а скорее стимул для создания сценической реальности. Театральная условность приумножает возможности театра.

Вахтангов приводит в качестве примера японского актера, запрягающего на сцене несуществующую лошадь<sup>2</sup>. Он делает это так, что зритель начинает чувствовать присутствие этой лошади. Во сколько раз такое искусство выше того, что вытаскивает на сцену живую лошадь, дабы запрячь ее в настоящую телегу.

Своим отношением к предмету актер способен творить чудеса. Вот он берет в руки обыкновенную веревку. Внезапно вскидывает ее, и веревка превращается в змею. Его манипуляции обладают столь притягательной силой, что зрителям тоже хочется поиграть с этой веревкой, как со змеей.

Однако все это пока остается в теории. Вахтангов лишь приоткрывает ученикам возможности театра, не переводя свои размышления в практику Студенческой студии. Для откровенной театральной игры придет свое время.

Правда, он с интересом присматривается к опытам в духе старинной итальянской комедии. Осенью 1911 года, когда в Москве гастролировал «Дом интермедий», он видел «Шарф Колумбины» — пантомиму по А. Шницлеру, поставленную Вс. Мейерхольдом. В памяти осталась игривая, обаятельная Колумбина, изменяющая своему возлюбленному Пьеро с плотоядным и нахальным Арлекином. Тогда же Вахтангову удалось посмотреть у Мейерхольда пантомиму В. Н. Соловьева «Арлекин — ходатай свадеб». Не прошли мимо его внимания и журналы Доктора Дапертутто — под этим псевдонимом скрывался редактор журнала Мейерхольд. В них публиковались статьи о комедии дель арте, описания занятий в студии Мейерхольда на Бородинской. В одном из журналов

говорилось о том, что настало время ставить спектакли-импровизации, актеры должны научиться, играя, сочинять слова и, может быть, создадут новый театр, в котором отразят «все события современности, пользуясь средствами только своего собственного вымысла»<sup>3</sup>.

Вахтангов тоже пробовал обратиться к традициям итальянской комедии: в 1914 году в Первой студии начали работу над пьесой испанца Хасинто Бенавенто «Изнайка жизни», где действовали возрожденные маски Коломбины, Капитана, Арлекина. Но репетиции, проводившиеся Вахтанговым, вскоре оборвались: шла интенсивная работа над «Потопом».

В Студенческой студии одно время также пытались импровизировать тексты, сочинять характеры, сюжет — как на основе жизненного опыта самих студийцев, так и на материале традиционных итальянских сюжетов. Вахтангов даже сочинил «либретто» будущего спектакля. Действие его протекает в двух планах — жизненном и театральном. В жизненном действует Хозяин театра, он одет в черный костюм Пьеро, но лицо без грима. «Лицо каждого актера всех амплуа подходит к этой роли», — замечает в сценарии Евгений Богратионович. В этом же плане, в непосредственной близости от зрителя, существует Жена хозяина театра. Она в костюме Коломбины, однако представляет не маску, а живую женщину. Третий персонаж — Оп, то есть Арлекин.

Вахтангов предлагает играть их просто, без всякой «театральной аффектации, без всяких условных театральных тонов». Исполнители должны оставаться самими собой до конца пьесы.

На площадке сооружается маленькая сцена с закрывающимся занавесом. Здесь, рядом с главными героями, действуют марионетки, те же Пьеро, Коломбина, Арлекин. «Эти три роли исполняются актерами, соответствующими по амплуа ролям пьесы. Все должно быть четко, ритмично, выразительно. Таланту каждого актера предоставляется право дать форму чувствам, требуемым ролью. И неважно, если актер будет играть бездарно, ибо хозяин труппы мог иметь и плохих актеров. Лишь бы актеры знали, что им нужно делать...»

Пьеска, набросанная Вахтанговым, начинается с обращения реального Пьеро к зрителям: «Я — Пьеро. Вот — моя Коломбина. Занавес отделяет нас от той, такой же пары. Там — искусство. Здесь — жизнь. Там — вымысел. Здесь правда».

Но представление марионеток начинается, и Пьеро с ужасом обнаруживает, что искусство не такой уж обман, все похоже на правду. Коломбина коварно изменяет своему любимому с наглавым Арлекином. Она легко забывает о своем Пьеро.

Действие на «кукольных» подмостках прерывается, и разворачивается жизнь на авансцене. Реальный Пьеро, хозяин этого ма-

ленького марионеточного театра, выясняет отношения со своей женой.

Жена столь же коварна, как и марионетка Коломбина. Только об измене здесь, в реальной жизни, Пьеро узнает по едва уловимым штрихам в поведении своей благоверной. В жизни все сложнее, менее очевидно. Жена лихорадочно собирается за ширмой, торопит Пьеро, обещает ему поцелуй, но вот расстроенный Пьеро выбегает к зрителям и жалуется: «Она солгала. Она не дала поцеловать себя. Она сыграла и перед вами и передо мной. Я теряюсь. Я не знаю, где кончается искусство и начинается жизнь».

Парадокс в том, что вымысел оказывается правдой, а правда вымыслом.

Хозяин театра (реальный Пьеро) убежден, что жизнь его идет хорошо, он счастлив, любит, жена ему верна, но внезапно с помощью искусства (представление марионеток) он постигает ложь, прокрадывающуюся в его жизнь. Оказывается, что его счастливая жизнь — вымысел, иллюзия, некий «подлый» театр. А условное представление марионеток правдиво, в их откровенном лицедействе открывается истина.

«Схема» и «Неоконченный вариант представления», которые я здесь цитировал, необычайно любопытны. Они свидетельствуют не только об увлечении Вахтанговым комедией, дель арте, но и о том, что уже в 1915 году в его сознании формируются те театральные идеи, которые найдут свое развитие в «Принцессе Турандот». Уже тогда Вахтангов задумывается о двупланном действии — условном и реальном, разыгрываемом как бы в зрительном зале.

Замысел спектакля о Пьеро, Коломбине и Арлекине не был реализован. Импровизации не получилось. Актеры не смогли стать «поэтами», остыл к своему сценарию и Вахтангов. Опыт такого рода, конечно, полезен, но сейчас важнее, чтобы ученики овладели «системой», умением создать точный, психологически конкретный характер. Надо продолжать работу над чеховскими рассказами, над отрывками из большой литературы.

Вахтангов показывает, как можно сыграть даму, приятную во всех отношениях, из «Мертвых душ». Из-за кулис выплывает, оправляя рюшечки и бантики на платье, именно она, хотя Вахтангов в сапогах, в защитном френче, худющий, небритый — военной поры. Рюшечки и бантики — воображаемые. Но до чего реальны они у Вахтангова! Дама простирает свои лапки навстречу знакомым, протягивает пухлые губки для поцелуев и вздыхает... О, этот томный вздох Вахтангова-дамы — теперь можно играть весь гоголевский отрывок, каждый понимает — как.

И вот что важно: Вахтангов идет к образу не от себя, а от актера, которому поручена роль. Мужичка из чеховского «Злоумыш-



ленника» показал Л. Волкову, отталкиваясь от его индивидуальности. «Это замечательная вещь, которую я ни у одного режиссера потом не встречал», — заметил позже актер в своих воспоминаниях.

Мужичок у Вахтангова вовсе не хитроватый, притворяющийся, как его повелось изображать. Он необыкновенно добродушен и нежен. Выглядит «очаровательным бородатым ребенком с изумительными поэтическими наклонностями...»<sup>4</sup>.

Вахтангов уверяет, что этот человек ни в коей мере не хочет обмануть следователя. Нет, он живет одним желанием: помочь ему, вместе с ним распутать дело — только бы доставить следователю радость. «Злоумышленнику» и в голову не приходит, что его при этом могут осудить, посадить в тюрьму. И тем трагичнее оказывается финал рассказа в передаче Вахтангова.

Репетируя «Егеря», Евгений Богратионович добивается, чтобы у исполнителя верно звучали слова «неволей венчаные», тут — ключ к рассказу. И потому он бьется с актером над этими словами.

Каждый персонаж он окружает огромным количеством наблюдений, догадок о его характере, долго бродит с актером в «окрестностях» роли. «Мы вместе с Вахтанговым и исполнителями как бы переносились в мир удивительных по своей убедительности особых человеческих отношений, — рассказывает Завадский. — Нам было и смешно, и грустно, и чуть-чуть тоскливо, и досадно. За событиями короткого рассказа, по сути комедийного, как бы возникал огромный мир чеховского понимания жизни»<sup>5</sup>.

Развивая у студийцев вкус к бытовой подробности, Вахтангов все чаще побуждает их приподняться над бытом, его сонной одурью, выразить суть явления, а не только индивидуальные особенности персонажа. Характеризуя обывательскую среду одного из чеховских рассказов, говорит, что главное здесь «делка», «тупость», «жирность и громоздкость». Он подсказывает эти определения студийцам, занятым в отрывке, — Н. Шиловцевой, Ю. Завадскому, Б. Вершилову. Громоздкость предлагает выявлять «по формам», тупость и жирность — «по краскам», сделку — «по действию»<sup>6</sup>.

Бытовая правда, жизненная достоверность — все это еще очень важно для Вахтангова. Да и потом, поднявшись над бытом, он с ним не порвет, а придаст ему заостренную форму. Обретенный опыт станет прочным фундаментом его гротескных спектаклей. Искусство бытовой режиссуры поможет Вахтангову решать проблему, которую один из критиков назовет проблемой выявления классовых, социальных «психик»<sup>7</sup>.

Летом 1915 года, после гастролей Первой студии, Евгений Богратионович вместе с Надеждой Михайловной и Сережей отдыхает

в Евпатории. Море, солнце, покой... Ничего этого в его жизни больше не будет. Дачи и курорты сменятся больницами, отдых с веселыми играми — лечением и хирургическими операциями.

В письмах студийцам жалуется на жару. Признается, что устал отдыхать, уже хочется работать: репетировать, что-нибудь выдумывать, бегать по урокам. «Только быхватило меня!»

Однажды, прогуливаясь по Приморскому бульвару, встречает слепого старика. Тот играет на дудочке грустный восточный мотив. Вернувшись к вечеру домой, Вахтангов отстукивает ритм и придумывает аккомпанемент к услышанной мелодии, со вздохами-подголосками. Мелодия преобразуется, становится вахтанговской вариацией.

Подсаживается к детям отдыхающих тут актеров и рассказывает им «Лампу Аладдина», только по-своему, так, что дети не узнают сказки.

— Это вы сами придумали?

— Я это прочел.

Ребята удивлены. Они знают сказку, там все не так.

— Так что же, дальше не рассказывать?

— Рассказывать, рассказывать! — хором кричат слушатели, обступая Вахтангова плотным кольцом. У него все получается еще интереснее, необычнее, чем в самой сказке.

Он носит шляпу-канотье, играет в карты, много курит и отбивается от поклонниц. Хозяйка дачи, генеральша, мечтает получить от Вахтангова в подарок его фотографию. А получив — вскрикивает испуганно: на нее смотрят полужакрытые глаза Текльтона, углы губ презрительно опущены вниз.

1 июля Вахтангов принимает участие в концерте, весь сбор от которого должен пойти на закупку противогазов для армий. В концерте заняты многие знаменитости, включая Станиславского. Фамилия «Вахтангов» набрана самым крупным шрифтом. Евгений Богратионович поет «Восточную песенку», играет на мандолине, исполняет сценку «Рассеянный ученый у телефона». В одной из миниатюр показывает, как актер немой фильма (тогда слово «фильм» звучало так — «фильма»), забыв сценарий, беспардонно наигрывает перед аппаратом нечто свое.

Кинопроизводство в России лихорадочно набирало темпы. В многочисленных кинотеатрах крутили незамысловатые мелодрамы и трюковые ленты. К новой музе относились по-разному: одни считали ее нелепой самозванкой, другие предрекали ей большое будущее. Во всяком случае, «великий немой» вызывал любопытство не только у массового зрителя. К тому же кино «подкармливало» актеров. И весьма серьезные мастера соглашались на съемки душераздирающих сюжетов, где приходилось, возмещая

отсутствие слова, тарачить глаза и преувеличенно жестикулировать.

Снимались Мейерхольд, Шаляпин, актеры МХТ — Германова, Гзовская, Коренева, Грибунин, подвизались в кино и поэты — Маяковский, Каменский. Не обошел вниманием новую музу и Вахтангов. В 1914 году он вместе с Михаилом Чеховым снялся в фильме «Когда звучат сердца струны», режиссером которого был его соратник и друг Борис Михайлович Сушкевич. И в том же году вместе с Верой Холодной выезжал в Грозный на гала-концерт с участием кинозвезд. Концерт шел по сценарию, написанному самим Вахтанговым. Звучали оркестр и хор певчих, располагавшийся в глубине кулис. Перед зрителями выступали киноартисты. Вера Холодная и ее знаменитый партнер Владимир Максимов играли эпизоды из фильма «Мой костер в тумане светит». Показывались отрывки из лент «Молчи, грусть, молчи», «Сказка любви дорогой», «Цыганка Аза», «У камина». В паузах между номерами Вахтангов рассказывал об истории рождения кино в России.

Гул войны не докатывается до евпаторийского пляжа. Но война идет... И мысли Вахтангова, читающего Рабиндраната Тагора, Ибсена, Бунина, книгу Мейерхольда «О театре», возвращаются к ней, хотя он и пишет Игумновой: «О войне больше не думаю». Сразу же за этой фразой: «Она была неминуема... она приведет к тому, что войн после нее будет мало — 2—3.

И станет мир на земле.

А то люди стали дурными, эгоистичными и нерадостными. Если историческому ходу вещей нужно, чтоб нас убили люди, — пусть так будет. Раньше я боялся — теперь успокоился. Этому способствовало то, что я внимательно прочел «Войну и мир» и теперь только хорошо понял эту замечательную книгу. Если Вы забыли, — прочтите».

Вернувшись из отпуска в Москву, он нашел в дневнике Первой студии запись А. А. Гейрота, наставлявшего своих товарищей:

«Подумай о том, актер, что ты даешь, ты, который не сражался, не искалечен, — тем, которые за тебя, за твою свободу сражались и вернулись калеками?.. Кошмар — когда подумаешь — подумай — МХТ и мировая война. Должно явиться что-то в театре, в нашем творчестве такое (в исканиях хотя бы), что отразило бы эпоху. Или ты не переживаешь сейчас ничего — тогда ты Корш или хуже — Максим, — или ты благородный артист МХТ».

Корш — это московский театр Корша, ориентировавшийся на вкусы обывателя. «Максим» — название известного ресторана.

Автор записи, Александр Александрович Гейрот, был человеком приятным, галантным, проявлял разнообразные одаренности — играл на виолончели, рисовал, пел шансонетки. Обладал,

по замечанию Бирман, «острой, но порхающей мыслью». Вместе с тем слова его, занесенные в дневник, были искренними и отражали естественное беспокойство многих.

В самом деле, не так все просто. На фронте погибают братья, и оставаться равнодушными к их судьбе невозможно. Пока не укрепилось в людях понимание того, что империалистическая война должна быть прекращена, поэты, артисты, писатели, желая разделить участь соотечественников, помочь им, шли добровольцами на фронт, собирали пожертвования, работали в госпиталях.

Вахтангов отвечает Гейроту в том же дневнике. Он категорически не согласен с тем, что спектакли Первой студии — «Сверчок», «Потоп» — не отражают сегодняшнее время: «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.)... — шутливо продолжает Вахтангов, — то историк напишет: «Эпоха начала XX столетия отразилась в театральном искусстве главным образом в выборе пьес для постановок. ...Ставились преимущественно пьесы, возбуждающие добрые чувства и примиряющие с кошмарной жизнью той эпохи. Особенно отличилась в этом отношении Студия МХТ. Милые мальчики и девочки (тогда они были очень молодыми, можно сказать, орлятами русской сцены) хорошо чувствовали потребность духа человека своей эпохи».

Вот что напишут историки, если им будет не лень писать, как мне сейчас. Если же ты напишешь пьесу, и мы, молодые орлята, ее сыграем, то, конечно, историку придется отметить тебя.

Не делай этого, ради бога! Не отражай эпоху!..»

Строго говоря, не все в словах Вахтангова «исторически» точно («пьесы... примиряющие с кошмарной жизнью той эпохи»). «Сверчок» не примирял со злом, а противопоставлял ему добро. Тем более не примирял «Потоп», посылавший людям тревожные, предупреждающие сигналы.

Но эта «неточность» и шутливые призывы не отражать эпоху вовсе не дают оснований «уличать» дореволюционного Вахтангова в аполитичности, эстетстве, формализме, как это, увы, делали впоследствии многие критики, считавшие раннюю практику режиссера тому свидетельством.

Вахтангов убежден, что современность в искусстве — это не только буквальное отражение сегодняшней жизни, не обязательно отклик на злобу дня. Злободневность он оставлял для капустников и эстрадных миниатюр. Сцена же, считал он, должна быть внутренняя, а не внешне тождественна времени, в которое существует. И именно это свое убеждение отстаивал в ответе Гейроту.

Да, он был далек в ту пору от политики. Но его тревожило то, что происходит вокруг. Именно в это время он приступает к работе над «Сказкой об Иване-дураке и его братьях» Льва Толстого, инсценированной Михаилом Чеховым.

Бес затеял войну, намеревается впутать в нее Ивана, однако Иван выдерживает искушение. Война неестественна; хаосу, разрушению противостоит сама гармония бытия. Ее олицетворяет Дед — отец Ивана. Он древний, но не ветхий: все чувствует, все понимает. Обладает способностью видеть всю землю разом и даже слышит, что происходит внутри земли: чует, как растет трава. Дед знает, где искать корень земной правды. Своей мудростью, душевной ясностью напоминает Сулержицкого.

Через несколько лет, уже после революции, Вахтангов продолжит работу над «Сказкой об Иване-дураке» — со Второй студией и несколькими своими учениками. Спектакль будет воспринят критикой как «агитационно-художественный», отвечающий антивоенной политике Советской власти.

Но сейчас, в 1915 году, Вахтангову более всего дорога в пьесе толстовская вера во всеислие добра. Он оберегает эту веру от ударов жестокой действительности и... от собственных сомнений.

### ЧТО-ТО ЧУДИТСЯ...

В жизни Студенческой студии — новая полоса. Три года были целиком отданы учебным занятиям, овладению «системой». Теперь, считает Вахтангов, можно приступить к постановке пьес. Одну он уже выбрал, это «Чудо святого Антония» М. Метерлинка.

Несчастный бродяга, называющий себя святым Антонием, является в дом зажиточных буржуа и предлагает воскресить умершую госпожу. Ее родственники и близкие пытаются выпроводить незваного гостя, но тот упорствует. Наконец его допускают в спальню, где лежит покойная, и к всеобщему удивлению он оживляет ее. Обитатели дома недовольны: новоявленный святой лишил их долгожданного наследства. Раздражена и воскресшая тетушка Гортензия: пришелец испачкал ковры. И святой грустно покидает дом.

— Метерлинк написал комедию, а в комедии всегда что-то высмеивается, — объясняет Вахтангов актерам. — Но Метерлинк высмеивает не так, как высмеивают другие, а по-своему. Это не бичующий смех Щедрина, не слезы Гоголи и т. п. Здесь только улыбка. Метерлинк улыбнулся по адресу людей. После этой пьесы должно быть трогательно и стыдно.

Замечу, что пьеса Метерлинка не так уж безобидна. В ней явно ощущается ирония по отношению к самодовольному обыва-

телю, и ирония довольно язвительная. Но сейчас Вахтангову импонирует прежде всего сердечная доброта автора. Намек на черствость людей, по его мнению, снимается здесь добродушным юмором.

И он требует, чтобы исполнители относились с улыбкой ко всем персонажам пьесы — не только к святому и служанке Виржини, единственной, кто сочувствует старику, но и к обитателям дома.

— Эту пьесу нельзя играть так, чтобы Ашиль, Гюстав и другие были противны. Все это очень милые люди. Мы их отлично понимаем.

И поясняет: ведь если святой появится у нас в квартире, мы также не поверим в то, что он действительно святой.

Вахтангов хочет, чтобы на сцене жили обыкновенные, узнаваемые люди и в каждом обнаруживались черты, за которые его можно полюбить. Прост должен быть и сам святой. Не надо ореола исключительности, загадочности, которая окружала его в мейерхольдовской постановке «Чуда». Пусть Антоний приходит в дом Гортензии в сером рваном подряснике, с грязными босыми ногами, с соломой в волосах. Его святость — это наивность, чистосердечие, доброта.

Так и репетирует эту роль Завадский. Высокий, тощий, с ангельским лицом, он стоит, теребя веревку, подпоясывающую рубаху на его теле, и протодушно произносит односложные фразы.

В 1918 году среди зрителей «Чуда» с Завадским в главной роли окажется Марина Цветаева. Под впечатлением увиденного она напишет пьесу «Каменный ангел»...

Каждый эпизод подробно анализируется и репетируется десятки раз. Вахтангов добивается от исполнителей абсолютной правды чувств, предельной достоверности и... милосердия.

Студийцы раздосадованы. То, чем они занимаются, кажется им неуместным. Захава вообще предлагает всем уйти работать в Красный Крест — оказывать помощь раненым. Завадский и Антокольский считают, что студия должна заговорить языком символов, инсказаний.

«У нас в театре, в Студии и среди моих учеников чувствуется потребность в возвышенном, чувствуется неудовлетворение «бытовым» спектаклем, хотя бы и направленным к добру, — записывает Вахтангов в своем дневнике. — Быть может, это первый шаг к «романтизму», к повороту».

Он разделяет эти настроения: «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».

Он еще не может определить желанную область возвышенного. Однако знает, что возвышенность должна быть истинной, а не искусственной, картинной. Когда Антокольский предложил поставить «Мертвый город» Д'Аннунцио, Вахтангов ответил ему, что не читал произведение, но, зная автора, считает, что «его вещи на сцене неприятны, потому что деланно-театральны; оперно-напыщенный тон их мало дает душе».

Другое дело — «Незнакомка» Блока. Этот выбор студийцев он горячо поддерживает: «Я ждал такого момента, когда студия возьмет такую пьесу. Вспомните наши разговоры о романтизме...»

В апреле 1914 года, будучи на гастролях в Петербурге, он видел нашумевший блоковский спектакль Мейерхольда: «Незнакомку» и «Балаганчик» показывали в Тенишевском училище, где в наше время обосновалась учебная сцена Ленинградского театрального института.

Мейерхольдовский вечер вызвал беспокойную реакцию публики, часть ее (поначалу и сам Блок) была раздражена.

Впрочем, в зале Тенишевского училища не раз случались театральные скандалы. Годом ранее здесь, к примеру, «буйствовал» Маяковский (дело дошло до вмешательства полицмейстера): он играл роль Поэта в собственной трагедии «Владимир Маяковский», постоянно обращаясь к respectable публике с угрозами и обвинениями.

На мейерхольдовский спектакль собирались прийти гости из Художественного театра, тогда, в апреле 1914-го, гастролировавшего в Петербурге. Слух о том, что «они» придут, казался невероятным, особенно участникам спектакля, выпестованным мастером в студии на Бородинской. Дело в том, что Художественный театр воспринимался ими как некий анахронизм.

Гости запаздывали, и напряжение хозяев и зрителей усиливалось с каждой минутой...

Нынешний зал бывшего Тенишевского училища почти не претерпел изменений с той далекой поры. Полукруглый амфитеатр опоясывает сценическую площадку. Справа и слева от сцены, то есть на виду у зрителей, проходы в фойе. Чтобы занять места в амфитеатре, опаздывающие должны пересечь на глазах у публики открытый «ринг».

И вот через правый боковой проход в переполненный зал вступает Константин Сергеевич. Следом за ним идут Немирович-Данченко, артисты, молодежь МХТ, и среди них Вахтангов.

Но парад гостей — только начало сюжета. Взгляды присутствующих перемещаются в сторону Мейерхольда. Вот сейчас встретятся «враги» — так это представляется и юным мейерхольдовцам, и самому Вахтангову.

Мейерхольд устремляется к гостям и... никакого «взрыва» не происходит. Всеволд Эмильевич, пожимающий руку Станиславскому, вовсе не выглядит его яростным противником. Напротив, в его произвольно глубоком поклоне сквозит искреннее уважение, «смешанное с какой-то долей растерянности», как рассказывает очевидец этого эпизода. «Нет, не так все просто в отношениях «ретрограда» Станиславского и новатора Мейерхольда»!

«Незнакомку» Евгений Богратионович смотрит с напряженным интересом. Тут не традиционалистский эксперимент, не вариация на темы комедии дель арте. Тут поэтический театр Александра Блока.

На площадке расстелено цветное полотно — словно коврик на городской площади. «Коврик» ярко освещен уличным фонарем, спущенным на бамбуковом шесте. Слуги просцениума поднимают полотно и торжественно его уносят. А фонарь гаснет, валетая ввысь.

То, что возникает на сцене, одновременно реально и призрачно. Изображение «дрожит», будто пятно в тумане. Слышится неясный гул, он все отчетливее, и вот уже выступает из синеющей мглы кабацкая обстановка, обыкновенные пошляки сгрудились у стойки с раками.

Внезапно атмосфера меняется. Точно сполох света — появление таинственной Незнакомки в черном шелковом платье, в шляпе «с траурными перьями». Незнакомку играет молодая актриса с огромными, фантастически огромными глазами.

В кабацкой зачумленности, в пестроте пошлого бытия загорается звезда. Загорается буквально, это достигается простым до наивности приемом: бенгальскую звездочку, рассыпающую холодные искры, поднимает на бамбуковом шесте один из служителей сцены и быстро, бегом, пронесит вдоль зрительского прохода. Звезда, пролетев, падает. И там, где она скрылась, вновь появляется Незнакомка — как тоска по утраченной мечте.

Нет, это не просто изящное обыгрывание старых театральных приемов. Здесь открываются новые возможности театра. Возникает особый мир, где соединяются реальное и ирреальное, и этот мир, не скрывая его условности, актеры творят сами на глазах у зрителей.

Волнует Вахтангова и тема спектакля — столкновение красоты, поэзии, любви с пошлостью, убожеством обывательского существования.

Не исключена возможность, что Вахтангов видел и постановку блоковской «Незнакомки» в школе актрисы МХТ С. В. Халютинной, где одно время проводил эпизодические занятия. Об этой постановке упоминает в своих мемуарах Марков, посмотревший ее гимназистом. Спектакль, шедший почти без декораций, «с разме-

ренной плавностью движений и речей», показался будущему критику тревожным, чем-то близким по своей поэтике к «Гамлету» в Художественном театре, хотя игра актеров была неуверенной, ученической...

Однако готовности ставить пьесу Блока Вахтангов в себе не чувствует. Отдает постановку Алексею Дмитриевичу Попову, в будущем — выдающемуся советскому режиссеру, а тогда — молодому актеру Первой студии МХТ. Почему именно Попову? Потому что «он обладает способностью долго гореть». Слово «гореть» Вахтангову нравится. «Если у кого-нибудь есть этот внутренний огонь, эти серебряные колокольчики в душе, то можно работать...»

«Незнакомку» репетируют по ночам, в помещении, освещенном лунным светом, тщательно ожидая звона серебряных колокольчиков в душе. Погружаются в соответствующее поэтическое настроение, но когда переходят от этюдов к пьесе, кружево блоковских стихов начинает рваться при первом же прикосновении к ним. Поэзия испаряется при необходимости соблюдать мизансцены, паузы, при первой же попытке актеров контролировать свое душевное состояние.

Репетиции идут на убыль и в конце концов прекращаются.

Но поэтический театр продолжает тревожить воображение студийцев.

Павел Антокольский предлагает ставить «Куклу инфанты», пьесу его собственного сочинения, похожую на причудливый сон, на сказку. В некоем замке живет юная инфанта, забавляясь куклой и карликом-поэтом. Действие начинается с того, что у инфанты неожиданно ломается кукла, которая для нее не просто любимая игрушка: она значит нечто большее в одиноком существовании принцессы.

Я здесь в плену, как вы. Меня никто,  
Никто из них не выпустит на волю.  
Но мне нужнее, чем свобода — вам,  
Глаза моей Аллели...

Туманными, подражательными оказываются романтические устремления студийцев. Тем не менее Вахтангов продолжает с интересом наблюдать за поисками молодых и не собирается их пресекать. Он и сам чувствует неудовлетворенность бытовым театром, «хотя бы и направленным к добру».

17 декабря 1916 года умер от нефрита Леопольд Антонович Сулержицкий. В последние годы жизни его мучили сильные боли. И было то, что порой страшнее физических мук, — боль душевная.

«Зачем же страдания везде, зачем вот отнялись руки и ноги у знакомого ребенка, зачем сотни тысяч изуродованных людей на войне, зачем сотни тысяч невинных детей сохнут и умирают без пищи в воспитательных домах, в ужасающей тоске одиночества... Зачем вот бабушка тут же (я знаю ее) зимой выгнала своего шестилетнего ребенка на тридцатиградусный мороз, в нетопленные сени и забыла про него, так как играла в карты всю ночь, и он там замерз насмерть. А как он там жил эти последние часы своей жизни, как он там плакал в темноте, дрожал, плакал и замерзал в одиночестве?»

...Куда я дену эти слезы? Куда все это деть?

Какая может быть благодать и умиление перед величием природы, какой мир может быть в душе при этом?»<sup>2</sup>

Мечта Сулержицкого о всеобщем братстве и мире, его страстная вера в силу добра корректировались жестокой действительностью.

За несколько дней перед смертью Леопольда Антоновича у него был Вахтангов. Сулержицкий вдруг заговорил о диккенсовских «Колоколах». Он хотел их поставить вместе с Вахтанговым в Первой студии.

...Несчастный бедняк Тоби Трутти, посыльный при церкви, встречает покинутую девятилетнюю девочку, приводит ее домой, отогревает, кормит, укладывает спать. И внезапно засыпает сам.

Снится ему, что он на колокольне. Холодный и резкий порыв ветра замер, и большой колокол, или дух колокола, заговорил.

« — Кто к нам явился? — Голос был низкий, гулкий, и Тоби показалось, что он исходит из всех колоколов сразу.

— Мне послышалось, что колокола зовут меня, — сказал Тоби, умоляюще воздев руки. — Сам не знаю, зачем я здесь и как сюда попал...»

Дух колокола словно подталкивает Трутти к краю башни, Трутти смотрит вниз, и перед ним открывается страшная жизнь: разбиваются судьбы бедняков, бродягу сажают в тюрьму за то, что у него нет пристанища, молодая женщина выходит на панель, чтобы заработать кусок хлеба, повсюду горе, несчастья, порок, а «джентльмены» и «судьи» произносят сентенции, «упраздняют» желания простых людей иметь пищу, кров над головой. Тоби видит и свою смерть, и смерть спасенной им девочки.

Сказка кончается благополучно, как и положено рождественской сказке: Трутти просыпается, девочка жива. Но слишком тревожно били колокола, слишком реальны были картины человеческих бед, чтобы поверить в то, что это только сон.

«Не забывай, — обращается к читателю автор, — о суровой действительности, из которой возникли эти видения; и в своих пределах — а для этого никакие пределы не будут слишком широки или

слишком тесны — старайся исправить ее, улучшить и смягчить. Так пусть же новый год принесет тебе счастье, тебе и многим другим, чье счастье ты можешь составить...»

Сулержицкий был для Вахтангова явлением огромным — учителем жизни и учителем сцены, «в каком-то смысле не менее дорогим, чем Константин Сергеевич Станиславский» (Ю. Завадский)<sup>3</sup>. Он со страстью воспринял его нравственную программу, идеи добра, любви, человеческого братства и прививал их своим ученикам.

Возможность осуществления этих идей, их реальность Сулержицкий подтверждал самим собой, своей личностью. «Из своей короткой земной жизни ты сделал сказку», — писал о нем Вахтангов.

Но сделать сказкой жизнь других, увы, не удавалось. Даже в такой крохотной ячейке, как студийный коллектив. Даже в Первой студии, которой Сулержицкий отдавал себя целиком. Зависть, чувство превосходства над теми, кто менее талантлив, самолюбивые претензии, снобизм — все это явно свидетельствовало о неблагополучии. «Братство» разделилось на мастеров и неудачников. Одни, выступающие в главных ролях, считают себя незаменимыми, другие обижено прозябают на выходах: «Кушать подано». Возмущенный разногласиями и неэтичным поведением студийцев, Сулержицкий однажды отказался от должности заведующего студией.

Главное же, сама жизнь становится все более тревожной, наступает на радужные мечты. Грозные колокола начинают заглушать и стрекотание домашнего сверчка, и нежный звон серебряных колокольчиков.

Позже Вахтангов признается Сушкевичу, что очень хотел бы сыграть Тоби Трутти. Его тянуло взойти на высокую башню и взглянуть сверху на прошлое и грядущее.

### «С ЕВГЕНИЕМ БОГРАТИОНОВИЧЕМ ПЕРЕВОРОТ...»

В Первой студии долго и трудно репетировали «Двенадцатую ночь» Шекспира и не заметили, как свершилась февральская революция. Правда, побывали вместе со Станиславским в Большом театре, где выступал Керенский. Он говорил о войне до победного конца, воодушевился и вскочил на стол президиума. Дамы из лож бросали на сцену кольца, браслеты и цепочки — для нужд армии. Гиацинтова подумала про себя: незаурядный темперамент, такого наверняка взяли бы в Художественный театр.

2 марта, в день отречения самодержца от престола, в фойе Художественного театра собрались артисты Москвы. И, как кратко

оповестила газета «Рампа и жизнь», с речами по вопросам работы театров в новых политических условиях после свержения царской власти выступили Станиславский, Южин и многие другие.

В марте же Станиславский выступает на одном из митингов рабочих у памятника Пушкину. Он говорит о необходимости обновления театрального искусства путем создания студий.

В обновлении нуждался и сам МХТ, переживавший трудную пору. В сезоне 1916/17 года театр не выпустил ни одного нового спектакля, затягивалась и премьера «Села Степанчикова», которой театр надеялся открыть очередной сезон.

А в Мансуровской студии идут репетиции «Чуда святого Антония».

Вахтангов недоволен: у Завадского нет убежденности («Такой, какого вы играете, не может воскресить»), у Вершилова — сплошной штамп, Алеева стала комиковать. «А самое ужасное в том, что никто не чувствует автора».

В студии неспокойно. Сначала жаловались на скуку, требовали романтизма, а теперь стали исчезать с репетиций: бегают на митинги или в чердачную комнату к Марине Цветаевой — по мечтать.

На одном из занятий Вершилов просит Вахтангова принять какие-то меры, чтобы их работе не мешала политика. Некоторые студийцы, говорит он, считают, что нужно запретить разговоры на политические темы. Вахтангов отказывается: «Я твердо знаю, что если мы начнем заниматься, то мы забудем обо всякой политике. Это делается само собой. Если же случится какое-нибудь большое событие, то вы все равно заговорите. Искусственно этого прекратить нельзя».

Обострилась вахтанговская язва. В конце марта Евгений Богратионович едет лечиться в Крюково, наказав студийцам продолжать репетиции без него. Шлет письма, сообщает о себе: соды не пьет, мяса не ест, курит мало, поправляется тоже мало. Играет с больными в преферанс, в бланш (распространенная в те годы игра). Здесь, в Крюково, судя по записи в дневнике, знакомится с Александром Блоком и его матерью.

Вернувшись и просмотрев то, что наработано, снова испытывает недовольство. Внешне все как будто стройнее, но стало скучно, появилось много штампов, нет живого чувства.

Алеева в роли служанки Виржини снова и снова убирает комнату. Евгений Богратионович останавливает актрису: абсолютно непонятно, для чего она это делает, чем наполнена, что ею движет. «Я не вижу, чтобы вы любили свою госпожу». А без этого, заявляет он, нельзя играть Виржини, даже такой крохотный эпизод, как уборка комнаты.

Надо верить в то, что вы делаете на сцене, повторяет и повторяет Вахтангов. Сценическое искусство возникает только тогда, когда актер принимает за правду то, что он сам создал своей фантазией. Но студийцев явно не увлекают ни сама пьеса, ни кропотливые поиски нужных чувств.

Слишком беспокойная жизнь вокруг. В России явно что-то накрывает.

Приказом военного министерства от 9 августа 1917 года артисты МХТ прикомандировываются к войсковой части московского гарнизона с выделением их в «специальную команду, которая немедленно же должна приступить к организации народного и солдатского театра в гор. Москве под руководством артиста К. С. Станиславского и писателя В. И. Немировича-Данченко».

Все сильнее дают о себе знать бытовые неурядицы. В Москве затруднения с мылом! Часто гаснет свет.

С фронта сведения противоречивые. Театральный критик А. Кайранский утверждает, что большевики потеряли среди солдат всякий престиж и дела сразу пошли: вскоре русская армия одержит победу. На следующий день обнаруживается, что сведения неверны.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд считает, что на местных выборах в Советы победят большевики, он за большевиков<sup>1</sup>.

В Москве — Маяковский. Он высказывается против войны. «Так вы пораженец?» — с ужасом спрашивает его милая девушка из студенток.

Волнения, слухи, споры, путаница в умах, беспокойство. И тревожное ожидание того, что вот-вот должно произойти.

25 октября в Петрограде свершилось то большое событие, о котором нельзя не говорить и не думать.

Для того чтобы взять власть в свои руки, в Москве большевикам пришлось в течение недели вести упорные бои. Против Московского Совета, руководившего рабочими и революционными солдатами, выступили хорошо вооруженные офицеры и юнкера. За поддержку контрреволюционного центра высказались студенты Московского университета. Из них вербовали «дружинников», которые, рассыпавшись по Москве, стреляли по рабочим и солдатам из окон.

«В ночь с пятницы 27 октября по Москве началась стрельба, — записывает Евгений Богратионович в дневнике. — 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. Хлеб сегодня не доставили. Кормимся тем, что есть. На ночь забираем окна, чтоб не проникал свет. Газеты не выходят. В чем дело и кто в кого стреляет — не знаем. Кто побеждает — «большевики» или правительст-

венные войска — второй день неизвестно. Трамваи остановлены. Вода и свет есть. Когда это кончится?»

В Первой студии продолжают работать над «Двенадцатой ночью» в новых «предлагаемых обстоятельствах», как будто нет уличной перестрелки. Но, выглянув на улицу, студийцы видят — прямо перед окнами выкатили пулемет. Юнкера ведут наступление из Большого Гнездииковского переулка. Близо грохнул оружейный залп. «Ложись!» — шутки ради кричит кто-то из участников репетиции, бывший фронтовик. Испуганные актеры покорно ложатся на пол.

Актриса в коротком жакетике и длинной юбке пробирается в Первую студию.

— Шляешься тут, как кошка!

Бородатый солдат перебрасывает ее вместе с ридикюлем через забор.

А в Мансуровской Евгений Богратионович, прислушиваясь к стрельбе, влезает на подоконник и вместе с Надеждой Михайловной завешивает окна старыми одеялами. Затем садится к столу и принимается читать «Электру» Софокла.

Снова подходит к окну. Стрельба не утихает. Надежда Михайловна отгоняет его: ведь могут убить шальным выстрелом. На следующий день пуля разбивает стекло?

На помощь революционным отрядам прибывают матросы из Питера. Орудия бьют с Швивой горки по Кремлю, где засели контрреволюционные части. Часы на Спасской башне останавливаются. Повреждены.

Наконец, 2 ноября в шесть часов утра полковник К. И. Рябцев, возглавляющий контрреволюционный центр, официально заявляет, что «считает необходимым ликвидировать в Москве вооруженную борьбу против политической системы, осуществляемой Военно-революционным комитетом, перейдя к методам борьбы политической»<sup>2</sup>. Договор о капитуляции контрреволюционеров подписывается в пять часов вечера того же числа. Пальба прекращается.

Ревком издает распоряжение о приведении города в порядок.

Москва погружается в настороженную тишину. Ни выстрелов, ни колокольного перезвона «сорока сороков».

Вахтангов выходит на улицу. Рабочие и солдаты убирают проволочные заграждения, засыпают окопы-траншеи, разбирают баррикады, начинают заделывать развороченные мостовые.

Непосредственно в Мансуровском переулке солдатский окопчик. Рядом торчит армейский пулемет. Клочок красной материи развевается на древке, воткнутом в камни. Опрокинута тумба, обклеенная афишами, одна из которых приглашает в Художественный театр на «Вишневый сад». Громоздятся друг на друге мешки. Из дырок сочатся струйки опилок.

Придя в Студенческую студию, Вахтангов рассказывает, что на него произвел сильное впечатление рабочий, чинивший на улице телефонные провода — спокойно, деловито, с ощущением того, что делает это для себя, для людей. Еще не смолкли звуки боев, а он уже начал строить новый мир.

Студийцы не понимают, о чем говорит их учитель. Вахтангов молча проходит в свою комнату. Настороженные юноши и девушки притихли. За окном хмуро, моросит дождь.

И вот из комнаты, в которую исчез Вахтангов, выходит, нервно потирая пальцы, Надежда Михайловна. На ее красивом, усталом лице растерянность.

— Господа, бог знает что... С Евгением Богратионовичем перекорот. Евгений Богратионович уже большевик.

Позже кто-то из присутствовавших, вспоминая фразу Надежды Михайловны, скажет, что было произнесено: «большевик-с».

Смятенная реакция студийцев не поддается описанию. Им кажется, что их учитель изменил «высокому искусству». Вахтангов с удивлением всматривается в их лица.

Он был обязан сделать выбор, и он его сделал.

Потом, возвращаясь мыслью к этим дням, бывшие ученики Вахтангова с горечью признаются в том, что тогда «не успели» за своим учителем, не доросли до него. Выбор Вахтангова не покажется им неожиданным. «Вахтангов был внутренне готов к революции, его талант по истокам, по конечным целям своим был революционен», — напишет Ю. Завадский<sup>3</sup>.

## ВАХТАНГОВ И РОСМЕРСХОЛЬМ

— Какая ошибка! Как он мог выбрать такую пьесу! — сокрушалась Серафима Бирман, верный соратник Вахтангова, вспоминая о репетициях «Росмерсхольма» в 1918 году.

Кажется, впервые артисты Первой студии явно не понимали Вахтангова. А ведь психологическая изощренность пьесы, росмеровские идеи сближения людей на почве терпимости и любви вполне отвечали эстетическим и нравственным установкам студии.

Пьеса Г. Ибсена «Росмерсхольм» появилась в восьмидесятых годах прошлого века и затем неизменно привлекала внимание норвежской, немецкой, русской критики. Неоднократно ставилась на европейской сцене. Критика оживленно обсуждала главного персонажа — Росмера. Его называли Гамлетом новой эпохи.

Ибсеновский герой, потомственный аристократ, бывший пастор, отрекается от прежних религиозных убеждений, осознав их несостоятельность. В своем родовом замке он мечтает о «счастье для всех, создаваемом всеми». Каковы же пути к дости-

жению этой прекрасной цели? Росмеру претит грязная политическая игра, которую ведут представители различных партий, преследуя лишь свои корыстные цели. Он хочет пробудить жажду новой жизни в самих людях, заразив их собственным нравственным примером, собственной свободой от предрассудков и догм, которые сковывают человеческий ум и волю. Его устремления страстно поддерживает Ребекка Вест, девушка из народа, поселившаяся в Росмерсхольме еще при жизни жены Росмера, больной Беаты.

Но вот Росмер узнает, что стал невольным виновником смерти Беаты, решившей освободить своего мужа от связывающих его семейных пут. В том, что подтолкнула Беату к самоубийству, признается и Ребекка. У Росмера хватает сил, чтобы устоять под градом общественных нападок, которые обрушиваются на него за отступничество от веры отцов. Но он не может переступить через свою совесть. «Дело, которое должно восторжествовать, одержать прочную победу, может быть совершено лишь человеком с радостной, свободной от вины совестью». Ребекка осознает правоту Росмера. Для того чтобы очистить свои души, доказать верность пострадавшим ими идеалам, они идут на мостик и бросаются в водопад, повторив смертный путь Беаты.

Пьеса Ибсена, чрезвычайно сложная по своей проблематике, касается неразрешимого противоречия между законами морали, нравственности и естественным человеческим стремлением к счастью. При этом вопрос ставится в философском (и, прибавим, несколько умозрительном) плане: речь идет о счастье не только двоих, но всеобщем, о самой идее людского счастья.

Конечную мысль пьесы можно толковать как невозможность преступить через кровь даже во имя достижения самых благих целей, а финальный поступок героев расценивать как верность выработанной веками морали: у Ибсена Росмерсхольм — это твердые благородных понятий, именно он воспитал дух Росмера.

Но сейчас, в 1918 году, Вахтангов смотрит на пьесу так, как подсказывает ему время и его собственное понимание закономерности происходящих вокруг событий.

Он не обходит вопросов нравственности. «Прислушиваться к своей совести и держать ее в чистоте» — так определяет он сквозное действие Росмера. Сквозное действие Ребекки — «поддерживать в Росмере веру в чистоту его совести, вплоть до самопожертвования».

Он трезв, даже жесток по отношению к героям. Если у Ибсена Ребекка не вполне виновна в смерти Беаты (в разговоре с Росмером она явно преувеличивает свою вину), то у Вахтангова, судя по его режиссерскому замыслу, она обдуманно устраняет Беату с пути Росмера к новой жизни. Анализируя линию поведения Ребекки,



он пишет от ее имени: «Росмер может и должен осуществить то, о чем мечтается... Росмер должен уйти из Росмерсхольма и вцепиться крепкими руками в жизнь. Как же быть с Беатой? Она балласт».

Да, герои сознательно преступают через тех, кто мешает рождению новой жизни. Но они делают это во имя блага многих, большинства! Трагическая коллизия до предела обостряется Вахтанговым. В спор с законами морали вступает мощная и грозная сила. «Не Росмер ведет пьесу. Не его стремление определяет сквозное действие пьесы, — пишет Вахтангов. — И не Ребекка ведет пьесу. И не ее стремление определяет сквозное действие пьесы». «Осуществление стремления обоих к новой жизни — вот сквозное действие пьесы. Именно осуществление», — подчеркивает он. Ибсеновское «стремление» (слово, фигурирующее в пьесе) Вахтангов решительно заменяет на «осуществление». И объясняет: «Осуществление это необходимо ради достижения новой жизни».

Осуществление во что бы то ни стало. Выбор сделан. И надо любой ценой пробить брешь в крепости зла, донести до людей идею света и счастья! Кажется, Ребекка и Росмер готовы повторить за шекспировским Гамлетом:

О, мысль моя, отныне ты должна  
Кровавой быть, иль грош тебе цена!

«Ибсен страдает главным образом оттого, что его не брали с точки зрения больших, как глыбы, образов», — записывает Вахтангов на режиссёрском экземпляре «Росмерсхольма». Он укрупняет мотивы и героев пьесы. Она приобретает в его замысле истинные шекспировские масштабы.

Глыбой предстает здесь сам Росмерсхольм. У Ибсена это старинная дворянская усадьба, просторная и уютная, как помечает он в ремарке. Вахтангов отказывается от изображения конкретного дома. Он не хочет ни писаных, ни строенных декораций. Ни Бенуа, ни Добужинский, ни Симов тут ему не подходят. «Ближе всего Крэг».

Ему видятся тяжелые, мрачные складки сукон, в которых ощущается жестокость и непреклонность, массивные кресла, суровые портреты дедов и прадедов, с угрозой взирающих на тех, кто посмел «дерзнуть». Содержание образа переосмысливается Вахтанговым. Росмерсхольм, предстающий у Ибсена хранителем благородных традиций, вырастает в могучий и страшный символ старого мира. Он «мертвый и оживающий, застывший и мстительный». Когда в комнате зажигают свет, он кажется еще темнее, только остро пронозуют мрак глаза неотступных предков — старый мир готов проглотить, уничтожить сидящих под лампой людей, взбудораженных «чем-то новым».

В описании Вахтангова Росмерсхольм, главный враг Росмера и Ребекки, обретает одушевленные черты. Он говорит на своем языке — скрипом кресел, шуршанием сукон: он думает, он предвкушает, злорадствует: «Пусть они, жалкие, мечтают уйти отсюда в какую-то кипучую жизнь — они не знают, что встретят белых коней». Белые кони — это вестники смерти. Их готов послать мстительный Росмерсхольм тем, кто от него отрекся.

Финальная сцена превращается у Вахтангова в последнюю и решительную схватку героев и Росмерсхольма, живого и мертвого, нового мира и старого.

Вот герои согнулись под бременем чувства вины. Вот промелькнули белые кони, Ребекка и Росмер идут умирать. Торжествует старый Росмерсхольм: «Они сражены, эти жалкие и маленькие, дерзнувшие посягнуть на наше...»

Но что это? Ребекка и Росмер светятся, они «лучезарны». У женщины в руках цветы, а он, ликующий, обнимает ее и идет на смерть «освобожденный, решительный и просветленный».

«И сукна, и диваны, и столы, и кресла, и гобелены, и глаза портретов недоуменно, растерянно, испуганно застывают на пороге своего намерения торжествовать».

И ярче и дерзче гудят по их глупым обманувшимся и застывшим лицам золотое и легкое солнце.

Убирайте сукна, вытаскивайте мебель, снимайте портреты — они умерли, они — трупы.

Они не пережили дерзостного полета.

Белый конь приходил для них».

Победил не Росмерсхольм. Победили Ребекка и Росмер. Торжествует их дух, устремленный к новой жизни. Их идеи остаются жить. А старый мир приговорен к смерти.

Пусть мятущиеся, исполненные противоречивых побуждений, пусть «греховные», герои пьесы дороги Вахтангову тем, что осмелились восстать против старого мира. Их порыв к справедливому мироустройству неудержим. И они осуществляют свои идеи ценой душевных терзаний, мук совести, самопожертвования.

Вахтанговский замысел «Росмерсхольма», по существу, огромная поэтическая метафора. За происходящим в далекой норвежской усадьбе встает революционная действительность России, осмысливаемая мудрым и чутким художником. Подытоживая свои режиссерские заметки, Вахтангов пишет: «Сквозное действие от урагана, который несет все и на своем пути сметает и Росмера». Следующая фраза: «Ребекка обладает революционным духом, который зажигает и Росмера» — не оставляет сомнений в том, что «ураган» — это революция. Она сопряжена со страданием и кровью, она может проглотить благородных одинопчек, подобных Росмеру. Но этот ураган — ураган очистительный.

Александр Блок писал, что «в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим... в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой»<sup>1</sup>.

Но как выразить это поэтическое ощущение на сцене? Как наполнить бурей интимнейшие стремления души?

Когда два года назад Вахтангов начал репетировать «Росмерсхольм», все поначалу увлеклись, а теперь... Теперь пьеса отпугивает актеров.

Но пьеса ли их отпугивает? Скорее замысел Вахтангова, задачи, которые он ставит перед исполнителями.

По их мнению, сейчас совсем неподходящее время для того, чтобы углубляться в психологию отдельного человека. На улицах толпы, нет электричества, голод, идет гражданская война, а Евгений Богратионович блуждает в закоулках чьей-то мятущейся души... Кому это теперь интересно? Он погружает актеров в психологические глубины, а с другой стороны, толкует о мятеже, зовет к какому-то бунту, намекает на события «космического порядка»<sup>2</sup>. Настаивая на предельной жизненной точности и конкретности, ждет от исполнителей главных ролей впечатления «дерзостного полета».

Он требует, чтобы актеры шли от себя, были абсолютно искренни в своих устремлениях, а не притворялись стремящимися. Им должно быть органически нужно то, что нужно их героям. «Им. Органически. Нужно». «Все три слова здесь важны и равноценны», — повторяет Евгений Богратионович.

Актеры скучают. Они не чувствуют в себе готовности слиться помыслами с персонажами пьесы.

Именно в период работы над «Росмерсхольмом» Вахтангов констатирует: студия «идет вниз», «у нее нет духовного роста». 28 февраля 1917 года с горечью записывает в дневнике слова о том, что вынужден согласиться с одним из собеседников, справедливо упрекнувшим студию «за отсутствие революционных и новаторских стремлений».

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова (она вместе с Л. М. Леонидовым согласилась участвовать в спектакле Первой студии) внимательно прислушивается к замечаниям Вахтангова. Она уже играла Ребекку — в 1908 году, на сцене МХТ, когда «Росмерсхольм» поставил Немирович-Данченко. Помните, критика тогда страшно разругала спектакль. Очень зло высказался критик Юрий Беляев, особенно о ее роли. «Ребекка говорит о белых конях, о символических конях смерти, с таким прозаическим выражением, как будто дело идет о пегой корове, прыгающей на лугу»<sup>3</sup>. Ее Ребекку называли «уравновешенной фразой».

Теперь Вахтангов хочет, чтобы у героини загорелся «революционный дух». И при этом она, Ольга Леонардовна, должна наполнить Ребекку этим духом... А есть ли в ней самой как в человеке необходимый революционный дух?

А. Орочко, тоже релетирующая Ребекку, в совершеннейшей панике. Сохранилось письмо, которое актриса собиралась направить Вахтангову. В нем она признается, что никак не может постигнуть «высоту роли», понять само это «дело» Ребекки и Росмера. «Не могу, — жалуется она, — приблизить к себе само дело»<sup>4</sup>.

Неистовый Вахтангов с надеждой обращает свой взор к исполнителю роли Росмера — Хмаре.

— Мне хочется, чтобы Хмара увлекся мечтой сделать «всех людей счастливыми».

Бывают моменты, когда Хмаре удается зажечь себя этой мечтой. Вахтангов отметит такие счастливые минуты в своих записях. Но сейчас Хмара молчит. Счастья нет. И вообще он скоро покинет революционную Россию...

Вахтангов лежал в больнице, когда в начале сезона 1918/19 года состоялась генеральная репетиция «Росмерсхольма». Ему даже не сообщили о ней. «И после ничего не сообщили... — записывает он в дневнике. — Мне ясно, что я не только не дорог Студии, но даже не нужен... А я так не могу, я должен быть там, где я нужен».

Этот заговор молчания объясним. Замысел художника не встретил поддержки у Первой студии, остался непонятым. Евгений Богратионович поверяет свою горечь дневнику и заносит в него щемяще простодушные фразы: «Вообще пора бы мне думать о том, чтоб осмелеть и дерзнуть».

Большевики тем и прекрасны, что они одиноки, что их не понимают».

Большевики не были одиноки. А вот Вахтангов действительно оказывался порой одиноким...

Он мечтал воплотить на сцене не только то, что, по словам Гоголя, «ежеминутно пред очами», но и то, что может возникнуть лишь в воображении художника и «чего не зрят равнодушные очи»<sup>5</sup>. Услышав музыку революции, он жаждал наполнить ею театральное действо. «Росмерсхольм» Вахтангова — первая ласточка его революционного искусства, предвестие будущих трагических шедевров режиссера. Здесь только чертеж, абрис мощного вахтанговского театра. Но в этом чертеже уже живет главная тема послереволюционного Вахтангова: схватка двух миров — живого и мертвого.

Открывая новый театр, «Росмерсхольм» одновременно и завершал предреволюционные поиски Вахтангова в области психологического реализма. По точному замечанию П. Маркова, режиссер

прошел здесь путь психологизма до конца. Попытка перейти границу «дозволенного» — узаконенного практикой МХТ и Первой студии — приоткрывала грандиозные перспективы революционного театра. Но, не реализованная до конца, стала причиной неуреха спектакля.

«Ни Хмаре — Росмеру, ни Книппер — Ребекке изображаемые характеры не удалась», — констатировала критика. «Спектакль производит впечатление вымученности».

Однако следует отметить, что нашлись зрители, оценившие спектакль иначе и прочитавшие в нем исходный замысел. Называя постановку замечательной, П. Марков писал: «Действующие лица не столько выходили, сколько появлялись, не уходили, а исчезали в темных сукнах, окаймлявших сцену, говорили глазами не меньше, чем словами. Каждая фраза, произнесенная ими, хотя бы внешне обыденная, получала значение гораздо более глубокое. Брендель, возникая из темноты перед Ребеккой, тревожно говорил об отрубленном пальчике; он производил впечатление человека, уходящего в другой, потусторонний мир»<sup>6</sup>. Марков отметил именно те особенности игры Леонидова (Брендель), которые отвечали замыслу постановщика. В образе, созданном актером, критик уловил «сдерживаемую страстность», прорывавшуюся в иные моменты «бурей взволнованных чувств», когда жест делался «острым и широким, взгляд резким и огненным, голос могучим и открытым». И тогда чувство и мысль «вопили, хохотали и кричали» на сцене. Компатность исчезала «перед глубиной разъятой Вахтанговым темы»<sup>7</sup>.

Еще ценнее отзыв Немировича-Данченко, зрителя пристрастного: ведь он сам до этого ставил «Росмерсхольм». И теперь признается, что поражен вахтанговским спектаклем. «Произведение, правда, оказалось, может быть, на 200 человек, а не на 1200, но пьеса слушалась как нечто несомненно большое, определяющее мир и события в большом масштабе»<sup>8</sup>.

И все же печать беспросветной неудачи долго лежала на этой постановке Вахтангова. «Идеализм и мистицизм!» — провозглашали судьи вахтанговского замысла. Понадобились годы, чтобы реабилитировать его, оценить по достоинству и понять, что в «Росмерсхольме» Вахтангов выходил к рубежам нового трагедийного театра.

## ДЕВЯТАЯ СТУДИЯ

Вскоре после революции Мансуровская студия подыскала Вахтангову новую квартиру.

Однажды к председателю домкома, известному литератору Олегу Леонидову, пришел человек, назвавшийся Вахтанговым.

Леонидов был несколько удивлен. По сцене Вахтангов представлялся ему совершенно иным. Определенно ниже ростом, тоньше... Что делают грим и театральные костюмы! Как меняют человека! В жизни Вахтангов, оказывается, совсем не похож на актера. Какой-то неумеренно деловитый, с завидной настойчивостью отстаивает свои права квартиросъемщика. Недоумение росло, пока, наконец, в квартире не появился настоящий Вахтангов. Верный Турраев, принявший на себя заботы о ремонте нового жилья и перевозке мебели, выполнил свою миссию.

Квартира помещалась в Денежном переулке, 12. Столовая, кабинет, детская... В кабинете Вахтангов работал над режиссерскими экземплярами пьес, читал, учил роли, занимался с учениками, вел дневник, писал письма. Тут же обедал. На отдых времени не хватало.

Темп его жизни в эти годы — 1918, 1919-й — ускоряется фантастически. Масштаб его деятельности огромен.

Работая в Первой и Студенческой студиях, он включается в деятельность студии А. О. Гунста, артиста Театра Незлобина, художника и архитектора. Разрабатывает планы занятий, проводит уроки, репетирует «Мальву» М. Горького.

Он руководит студией «Габима» (в переводе с еврейского — «Трибуна»). К ее открытию готовит «Вечер студийных работ». «Константин Сергеевич доволен», — записывает он после прогона, на котором присутствовал Станиславский.

Он занят организацией Народного театра, утвержден его художественным руководителем. Основной репертуар составляют здесь спектакли его студий: одноактные пьесы «Вор» О. Мирбо, «Когда взойдет месяц» И. Грегори и «Гавань» Г. де Мопассана, «Чудо святого Антония», «Потоп». Народный театр у Большого Каменного моста, открывшийся в декабре 1918 года, работал недолго, всего один сезон, но плодотворно и сыграл свою роль в установлении связей широкой аудитории с искусством.

Весной 1919 года к Вахтангову обращается за помощью Вторая студия МХТ, созданная в 1916 году режиссером В. Л. Мчеделовым на основе Школы драматического искусства, которой руководили актеры Художественного театра. «Только с Вами мы можем учиться и воспитывать себя, и только Вы можете указать нам дальнейший путь развития», — пишет от имени переформированного состава студии И. Я. Судаков<sup>1</sup>. Здесь Вахтангов предпринимает новую попытку дать сценическую жизнь «Сказке об Иване-дураке». Работу над пьесой Л. Толстого проводят в селе Шишкеево Пензенской губернии, куда выезжают летом всем коллективом вместе с присоединившейся к нему группой мансуровцев.

Репетиции проводятся на гумне или во дворе, а то и прямо на улице. Время трудное, голодное, но студийцы живут весело. Днем

ходят босые, в крестьянской одежде, а вечером, собираясь в избе у Вахтангова, облачаются в вечерние туалеты. Прямо на крыльце дома открывают тотализатор, а перед домом устраивают «бега». Игроки делают ставки на бегунов. Потом — горелки. В игры втягиваются деревенские парни и девушки. Вскоре, однако, собирается деревенский сход, чтобы решить, как выжить неугомонных артистов, нарушивших благопристойную сельскую жизнь. Тогда Вахтангов сочиняет маленький спектакль, на который приглашается вся деревня. После этого даже старики смягчаются и сами начинают посещать «гулянки». Специально для шишкеевских крестьян Вахтангов ставит со студийцами «Потоп» и «На дне» и играет в обоих спектаклях, в первом — Фрезера, во втором — Сатина.

Он ведет занятия в Пролеткульте, на Пречистенских курсах, в Пролетарской студии, в студии имени А. С. Грибоедова, руководимой В. В. Лужским.

Однажды в «Театральном курьере» он с удивлением читает о... девятой студии Вахтангова. Опечатка многозначительна. От истины газета ушла недалеко. Кажется, нет в Москве студии, к которой так или иначе не был бы причастен Вахтангов.

А студий сейчас, в эти годы, великое множество. После очистительного дождя революции, пробудившей творческую активность масс, они растут и растут, привлекая к себе и участников, и зрителей. Именно студии становятся сейчас центром театральной жизни. Старые, сложившиеся театры еще только начинают перестраиваться, налаживать контакт с незнакомой аудиторией, искать новый репертуар. Студии мобильнее. Они живее откликаются на запросы времени. И зритель предпочитает мастерству «стариков» свежее, заразителное искусство молодых.

В этой атмосфере Вахтангов, страстный приверженец студийного театра, чувствует себя героем дня. И он действительно один из героев нового, революционного времени. Он вырывается вперед, оставляя позади себя даже МХТ.

«Характерно, что интерес к Художественному театру резко упал, — свидетельствует Марков. — Он как бы переместился на его студии, куда фактически Художественный театр перенес центр творчества. Мы с увлечением следили за жизнью всех трех студий. Для нас властно звучало имя Вахтангова, в то время как возобновление на сцене Художественного театра чеховского «Иванова» в прежней постановке, с великолепным актерским составом, не попадало в цель. Чехов в старой интерпретации уже не мог возбудить интереса»<sup>2</sup>.

Предложения сыплются Вахтангову со всех сторон.

От Немировича-Данченко — организовать музыкальную студию МХТ. От Большого театра, от Оперной студии Станиславско-

го, от Армянской студии — вести занятия. От О. В. Гзовской — быть режиссером в создаваемой ею труппе.

«О господи, за что мне все сие!» — записывает в дневник Евгений Богратионович. Но он рад: он нужен!

Однажды к нему пришли комсомольские работники. «В небольшом непротопленном кабинете, ежась от холода, сидел человек в бархатной куртке, на которую небрежно был накинут разноцветный шарф... Вместе стали обсуждать план представления типа массового действия в Петрограде, на площади Зимнего дворца. Однако планам осуществиться не удалось. Спустя некоторое время намечавшиеся в актеры комсомольцы в связи с натиском войск Юденича на Петроград встали под ружье...»<sup>3</sup>

В его расписании нет пауз. «Когда я иду на работу или возвращаюсь, меня почти всегда провожают те, с которыми надо говорить о деле». Даже во время обеда он умудряется кого-то принять — опять же для разговора «о деле». Его буквально рвут на части.

Шаляпинская студия просит его посмотреть подготовленную ею «Революционную свадьбу» С. Михаэлиса. В финале спектакля на сцену врывается народ с торжествующими криками: «Бастилия взята!» В этот же момент в помещение студии врываются мансуровцы, силой забирают Евгения Богратионовича и увозят его к себе.

В феврале 1919 года он получает предложение от Театрального отдела Наркомпроса возглавить режиссерскую секцию ТЕО и дает свое согласие.

У заведующего секцией грандиозные планы. В некоем Доме театров, для которого надо построить новое здание или приспособить Большой театр, будут играть «Зори» Верхарна несколько театральных коллективов разных направлений: Художественный, Малый, Камерный, имени Комиссаржевской, студия Пролеткульта и даже труппа Рейнхардта из Берлина!

Он думает о том, как перевести театральную жизнь Москвы на новые рельсы. Его интересует и то, что происходит за пределами Москвы. Он дает рекомендации Театру студийных постановок, руководимому А. Д. Поповым, в Костроме, Томской драматической студии, организованной И. Г. Калабуховым.

Перечисляя свои многочисленные заботы и обязанности в упомянутом письме Леонидову, Вахтангов признается: «И всю эту колоссальную пошу тащу скрючившись, пополам сложенный своею болезнью...»

В Первой студии недовольны тем, чем он слишком много работает на стороне. Его обвиняют в том, что он отрывается от студии, изменяет ее принципам. Недоволен и Станиславский, хотя сам же увлекает его в новые дела.

Вахтангов растерян, обижен, удивлен. Где тот час, который он украл у студии ради своих интересов? И разве то, чем он занимается, не отвечает высшим задачам студии?

«Если наше назначение — ставить хорошие пьесы, хорошо их играть, хорошо использовать всякий талант, и так без конца, неуклонно всю жизнь, если наше назначение только художественно пытаться и, следовательно, художественно расти, чтобы художественно состариться, художественно умереть и художественно быть похороненными почитателями всего художественного, — то тогда мы на правильном пути: через несколько лет (дай бог, тогда уже побольше) изящный венок лилий украсит нашу могилу».

Он убежден, что у студии есть еще какая-то миссия, кроме миссии «блестяще прожить собственную жизнь». Познавая учение Станиславского и Сулержицкого, необходимо приобщать к нему новые коллективы, нести свою веру людям. В этом он видит свое назначение, как и назначение каждого члена студии.

Помимо миссионерского пафоса им движет и завоевательский азарт. «Уверенно и быстро шедший по жизни походкой завоевателя, он жаждал последователей и учеников, которые строили бы с ним его театр. Он искал их на стороне, звал к себе, любил власть над людьми, которая придавала ему уверенность в своей силе...»<sup>4</sup>

К тому же ему надо было спешить, его подгоняла болезнь. «Вот уже сдал «миру» вторую студию, — записывает он в дневнике после открытия «Габимы». — Дальше! Дальше, дальше... Надо успеть отдать то, что у него есть, осуществить хотя бы часть тех идей и замыслов, которыми он переполнен.

Болезнь свирепеет, нарушает его распорядок. 27 октября 1918 года он вынужден лечь в больницу Игнатъевой, где находится по 28 декабря. Но он не сдаётся. Лежа на больничной койке, продолжает руководить своими студиями: ведет огромную переписку, принимает множество людей. Со дня лечения за полмесяца у него перебивало сто тридцать четыре человека. Врачи требуют сокращения числа посетителей. Скрепя сердце Вахтангов соглашается, но не прекращает вникать во все, что происходит в его многочисленных студиях, и прежде всего в Студенческой.

А здесь, в милой сердцу Вахтангова Мансуровской студии, нарастают драматические события. Любопытно, что они в какой-то мере связаны с фигурой Марины Цветаевой.

Павел Антокольский познакомил Марину Цветаеву со студией еще в 1917 году. «Магический круг» вахтанговцев (выражение Ариадны Эфрон) на время замкнул ее в себе. Антокольский, Завадский, Серов, Софья Голидей собирались на мансарде у Цветаевой, в ее полуторазэтажной квартире и вели бесконечные споры о любви, поэзии, искусстве.

Ариадна Эфрон: «А какими Жар-Птицами пролетали в этих разговорах волшебные слова и имена: «Принцесса Брамбилла», «Адриенна Лекуврер», «Фамира Кифаред» и «Сакунтала» (спектакли Таирова. — Ю. С.-Н.), «Принцесса Турандот» и «Чудо святого Антония», «Гадибук» и «Потоп»... Фамилии Станиславского и Вахтангова, Таирова и Мейерхольда звучали сегодняшним днем, произносимые с неустоявшимся восторгом...»<sup>5</sup>

Цветаеву увлекла атмосфера театральности, поэтической приподнятости, царившая в студии, та влюбленность в искусство, которой жили студийцы. Ей самой захотелось прикоснуться к чуду рождения спектакля, соединить свое поэтическое слово со сценой. Специально для вахтанговцев она написала шесть пьес. При чтении автора все они показались романтически настроенным студийцам исключительно сценичными. Молодые друзья поэта загорелись желанием их ставить.

Позже, через много лет, Цветаева поведала о «спутниках юной поры» в знаменитой «Повести о Сонечке». Здесь она рассказала и о пылком Антокольском, и о горячем, похожем, по мнению Сонечки, на Печорина Вахтангове.

В присутствии Евгения Богратионовича, «всех их бога», она читала в студии пьесу «Метель».

«С первой секунды чтения у меня запылало лицо, но так, что я боялась — волосы загорятся, даже чувствовала их тонкий треск, как костра перед загаром. Читала — могу сказать — в алом тумане, не видя тетради, не видя строк, наизусть, па авось кончила, все сразу заговорили. Так же полно заговорили, как я — замолчала:

— Великолпно!

— Необычайно!

— Гениально!

— Театрально и т. д.

— Юра будет играть Господина. — А Лиля Ш. (Елена Владимировна Шик-Елагина — Ю. С.-Н.) — Старуху...»<sup>6</sup>

В «Метели» Цветасва выстраивала мифопоэтический конфликт: Дама и Господин предназначены друг для друга, но расстаются по закону вечного, трагического «разминовения» Человека со своей Мечтой. Однако встреча была, ради нее человек и живет.

Следует заметить, что цветаевская тема встречи — единственной, сущностной, ради которой человек живет на свете, — была чрезвычайно близка Вахтангову. Так воспринимал он встречу Ребекки и Росмера в «Росмерсхольме», позже — Хафана и Леи в «Гадибуке», Турандот и Калафа в «Принцессе Турандот».

Но сам театр Цветаевой не возник в практике Вахтангова. Ее необычная и сложная для сценического воплощения драматургия, рожденная прихотливой поэтической мыслью, не возбудила в нем желания найти ей соответствующий театральный язык. То, о чем

писала Цветаева, виделось ему в иных формах и жанрах. Кроме того, он понимал, что Цветаева, так же как и Блок, не по силам студийцам. Опыт с «Незнакомкой» был тому подтверждением.

Молодые студиицы — Завадский, Серов, Антокольский — не поняли Вахтангова. Им казалось, что учитель не разделяет их устремлений к высокому, поэтическому театру, не позволяет им подняться над натуралистическим правдоподобием. Это печальное заблуждение стало одной из причин расхождения учителя и группы учеников.

Последние считали себя обиженными: Вахтангов не принял «Куклу инфанты» и явно без восторга относится к их второй самостоятельной работе, тоже по пьесе П. Антокольского, — «Обручение во сне, или Кот в сапогах».

Что ж, Вахтангова действительно не увлекали наивные театральные опусы студийцев в духе символизма, с загадочными персонажами и изысканно-многозначительными речами.

На спектакле побывала шестилетняя Аля, дочь Марины Цветаевой. Вот ее впечатления, записанные в дневнике: «Мы с Мариной пошли в театр... Вечер был синий и белый; дома были похожи на сугробы с железом.

Мне было шесть лет, Марина была близорука, и было темно, так что спрашивала у прохожих. Наконец она сказала, что тут. Мы звоним, нам открывает женщина в черном платье с белым фартуком, ее звали Маша (Мария Александровна Николаева, ученица Вахтангова. — Ю.С.-Н.), она помогла нам снимать шубу.

Мы пошли в залу, там раздался звонок, все засуетились, свет потух, открылась занавеска — там на постели лежала дама, покрытая одеялом. Она была молодая. Вдруг раздался стук, и вошла сторбленная старуха и стала пить вино, а Кэт (та дама) смотрела на нее тусклыми глазами. Старуха очень долго говорила, а потом начала танцевать и танцевала так долго, что закрыли занавеску, зажгли свет и все стали шуметь и говорить. Потом началась новая сцена, и я вижу — там бедный стоит молодой человек и рядом с ним Кот в сапогах, одет очень хорошо — у него меховые панталоны и теплая куртка. Кот говорит все о богатстве, а молодой человек почти не слушает. Но вот они видят в окне человека, и Кот говорит: «Давай примем его, как судьбу?» — и прячется под стол.

Вошел этот человек, седой старик, это был доктор...»<sup>7</sup>

Забавное детское восприятие неожиданно помогает нам понять, сколь далек от реальности и туманен был этот спектакль, полусонно-полубред его героини, цирковой наездницы Эстреллы.

Нет, не о таком романтизме думал Вахтангов, когда писал, что надо приподняться над землей. Не такое искусство нужно новому времени, новому зрителю. Театр крупных страстей, в поэтической

форме выражающий свою эпоху, — вот о чем мечтал, к чему внутренне готовился.

Опору для такого театра он видел не в изысканных литературных эскизах, а в мифе. Именно в нем, считал Вахтангов, художник «должен черпать... живой огонь для своих устремлений к небу».

Возникшее различие художественных вкусов было не единственной причиной раскола в студии. После революции резко обозначилось несходство общественно-политических взглядов и симпатий студийцев. Кому-то была не по душе «большевистская» ориентация Вахтангова. Кто-то считал, что их слишком долго держат на положении учеников. Возможность играть спектакли перед широкой аудиторией и получать за это плату, открывшаяся в связи с организацией Народного театра, невольно обострила чувство соперничества, жажду самоутверждения.

В отсутствие Вахтангова, которого отрывали от студии болезни и многочисленные обязанности, разрастались взаимные обиды, споры, ссоры, принимая все более катастрофический характер.

В больнице Вахтангов каждый день получает от посетителей тревожные известия о том, что происходит в студии.

Упала дисциплина. Нарушается не только студийная этика, но даже элементарные нормы человеческого общежития: один из студийцев отказался принести своему большому товарищу обед из студийной столовой. Совет студии утратил прежний авторитет. Его распоряжения не выполняются. Беспорядок, своевластие, междоусобицы.

— Куда девалось наше прекрасное? Или вы не видите, что делается? — с горечью вопрошает Вахтангов. Он пишет отчаянные письма совету, членам студии, сотрудникам, новичкам. Он требует, просит, почти умоляет: опомнитесь, поймите, что так жить нельзя! Но все тщетно.

10 декабря Вахтангов сбегает из больницы, чтобы принять участие в праздновании пятилетия бывшей Студенческой студии. Теперь ее называют Московской драматической студией под руководством Вахтангова.

Вечер проходит как будто весело, никто не уступает друг другу в юморе. И даже вспоминают с удовольствием о цепочке рук, возникшей после провала «Усадьбы Ланиных».

А дальше события развиваются стремительно.

Утром 24 декабря на доске объявлений в Мансуровской студии появляется грозное сообщение: «Мы, члены совета — Антокольский, Вершилов, Волков, Завадский, Серов, — 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».

Присоединившись к оставшейся в старом совете пятерке, Вахтангов старается примирить враждующие группы, на которые раскололась студия. Ради этого он перед Новым годом выходит из лечебницы и снова обращается к студийцам.

— 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 только молитва и не будет театра. Чтобы продолжала существовать студия, чтобы создавался подлинный театр, нужны обе группы, обе половины моего сердца.

Мир как будто достигнут, но он ненадежен, и Вахтангов чувствует это.

2 января 1919 года он уезжает в санаторий «Захарьино» в Химках. Врачи настаивают на немедленной операции желудка. Евгений Богратионович соглашается, не сообщая ничего Надежде Михайловне и сыну — не хочет их волновать.

Ученица Студенческой студии К. Г. Семенова, находившаяся тогда в этом же санатории в Химках, вспоминает: «Ночью, накануне операции, когда он был один, я подслушала, что он не спал, — все что-то писал, ходил, думал, а поутру, когда встретились, — он был собран, сосредоточен, затем шутил...»<sup>8</sup> Хитро прищурившись, он протянул Семеновой свою зажималку: «Завещаю». Когда же очнулся от хлороформа, первое, что произнес, — «А зажималочка-то наша!» И через несколько дней подарил студийке тетрадку с шутилкой поэмой «Язва».

Довольно рыдать надо мной,  
Довольно, о Дщерь Мракобесий!  
Звоните скорее отбой  
В бюро похоронных процессий!

Наперекор всему — он шутит. Шлет друзьям забавные письма в стихах, пронизируя над своим большим заточением, над «бездейственной тоской» и над больными, которые превратились в «двуногие желудка», спешащие к своему обеду.

31 января он возвращается в Москву, с головой уходит в дела, успевает завершить постановку «Потопа» в своей студии — для показа в Народном театре, а в марте — снова санаторий «Захарьино» и снова операция.

Через несколько дней он получает известие о том, что двенадцать наиболее одаренных студийцев покинули свою alma mater.

Удар жестокий. Вахтангов потрясен и растерян. От него ушли. И ушли лучшие, те, на которых он так рассчитывал, вынашивая увлекательные планы, намечая будущий репертуар.

Но, несмотря ни на что, он будет идти дальше и строить свой Театр.

## ЭТО РЕВОЛЮЦИЯ ТРЕБУЕТ ТЕАТРАЛЬНОСТИ!

Грандиозные события свершаются на великой сцене жизни. Захваченные драматизмом бытия, люди отыгрывают свои роли и уходят в кулисы. А на площадку поднимаются другие, с новыми жизненными предназначениями.

Именно здесь, в реальной действительности, разыгрываются истинные трагедии и драмы. Именно здесь происходит то, что способно потрясать души.

Джон Рид с изумлением слушал красноармейцев под Москвой: с дистрофическими лицами, но горящими глазами, они пели «Интернационал». Потом он увидел многих из них мертвыми — в тифозном бараке. А через несколько месяцев разделил их участь.

В дни ноябрьских торжеств, 6 и 7 ноября 1918 года, Вахтангов отменяет занятия в студии Гунста: ученикам театральных школ надо видеть революционные торжества близко. «Это даст больше, чем два урока. Каждый, кто художник, почерпнет в эти дни много».

Сама жизнь дает урок театральности. И требует решительных перемен от сцены.

Дневник и письма Вахтангова революционных лет насыщены размышлениями, в которых ясно звучит мысль — нужен новый театр. Сейчас, когда все вокруг захвачено пожаром обновления, сцена не может оставаться в привычных рамках правдоподобия. Он чувствует опасность, таящуюся в камерном, «комнатном» театре, в натурализме чувств и вещей, — это опасность мещанства, обыденщины.

«Из круга жизни, из мира прозы мы вброшены в невероятность!» — писал в эти годы Валерий Брюсов, выражая то, что чувствовали многие. Ощущение исключительности переживаемого момента объединяло художников разных направлений — Александра Блока и Владимира Маяковского, Анну Ахматову и Велемира Хлебникова, Вячеслава Иванова и Андрея Белого, Натана Альтмана и Всеволода Мейерхольда. Восприятие революции как начала пересоздания мира вообще порождало в искусстве космические образы и формы. Художественное сознание тяготело к мифу, театр порывался к мистерии, к мощным, фееричным зрелищам.

Мыслить в масштабе земного шара — в духе времени. Даже Станиславский мечтает в эти годы о грандиозном. В его воображе-

нии разворачивается массовое действо. Три театра — Большой, Малый и Незлобина — представляют собой три острова; на крышах театральных зданий актеры на котурнах и в масках изображают богов. А на улицах, прилегающих к театрам, — толпы людей. События происходят «на небеси и на земле». Сначала идут войны, люди сражаются между собой, и лица богов мрачны, маски выражают боль и страдание. Затем, под воздействием благого начала в человеке, люди мирятся. На земле воцаряется всеобщее братство. Лица богов просветляются. Аполлон — бог солнца и красоты — торжествует. Над ним огненный шар, изображающий солнце, а внизу — ликующий народ.

Правда, Станиславского берет сомнение. Актеры на котурнах, да еще в масках — это опасно, кто-то может и упасть с высокой крыши! Нет, все-таки актер и массовое зрелище — понятия несоместные.

Но он предпринимает попытку поставить на мхатовской сцене мистерию — берется за байроновского «Каина», ищет соответствующие сценические формы и «ворчливо», как записано в тетради помрежа, заказывает «колокола, музыку и чорт его знает что для голоса с неба — трубы, рожки, орган»<sup>1</sup>.

Сначала предполагалось, что «Каина» будет ставить Вахтангов — в Первой студии. Размышляя о способах воплощения этой идеи, Вахтангов приходил к выводу, что обычные театральные средства тут не подходят. Необходимо достигнуть особой внутренней напряженности действия, ощущения значительности происходящего, а оно не возникнет при жизненности интонаций и реальности обстановки. Вахтангов задумывается о новых декорациях — может быть, световых, о новых музыкальных инструментах, звуки которых соответствовали бы характеру всей постановки, о новом использовании оркестра — он должен располагаться не у рампы и не за сценой, а как-то иначе, так, чтобы публика не просто слышала музыку, а была весь вечер «окутана» ею.

Постановка не была осуществлена, но жажда преобразования сцены не оставляла Вахтангова. «Надо взметнуть... — записывает он в дневнике. — Надо сыграть мятежный дух народа». Он хочет инсценировать Библию. Он мечтает о пьесе, где действуют не отдельные персонажи, а «только толпа». «Идут на преграду. Овладевают. Ликуют. Хоронят павших. Поют мировую песнь свободы». Он бы сам написал такую пьесу, но «какое проклятье, что сам ничего не можешь».

Он запово вчитывается в книгу Романа Роллана «Народный театр». Мысли о театре, обращенном к широким массам, о театре, который становится братским общением, праздником, открытым для всех, сейчас ему особенно близки.

В 1924 году в газете «Известия» появится знаменитая статья Вахтангова «С художника спросится». Но написана она гораздо раньше, в апреле 1919-го, и представляет собой один из первых манифестов советской режиссуры. В ней Вахтангов настаивает на «коренной связи подлинного художника с народом».

«Если художник хочет творить новое, творить после того, как пришла она, Революция, то он должен творить вместе с народом. Не для него, не ради него, не вне его, а вместе с ним. Чтобы создать новое и одержать победу, художнику нужна Антеева земля. Народ — вот это земля... О каком же «народе» идет речь? Ведь мы все — Народ. О Народ, творящем Революцию».

Он чувствует свою ответственность перед теми, кто «вышел строить и мечь в сплошной лихорадке буден». Он хочет служить новой эпохе. «Искусство, — пишет он Станиславскому, — не может и не должно быть достоянием группы, достоянием отдельных лиц, оно есть достояние народа. Служение искусству есть служение народу. Художник не есть ценность группы, он ценность народа. Вы когда-то сказали: «Художественный театр — мое гражданское служение России». Вот что меня увлекает, меня — маленького человека».

21 декабря 1919 года в Первую студию на спектакль Вахтангова «Потоп» приезжает Владимир Ильич Ленин. В Москве лютый мороз, театр не отапливается, актеры сидят за кулисами в шубах. Вбегает кто-то и сообщает взволнованно:

— В зале — Ленин!

Холод забыт: ведь по сюжету события происходят при температуре плюс сорок градусов. Актеры скидывают шубы. Спектакль начинается.

В зал подглядывать запрещено, но сегодня исполнители невольно бросают взгляды на боковую ложу, где находятся Ленин и Крупская. Ложа рядом со сценой, в непосредственной близости, и все реакции Ленина воспринимаются отчетливо. В комедийных моментах Владимир Ильич заразительно смеется, облачиваясь на барьер, — например, в эпизоде драки адвоката О'Нейля и Фразера у стойки бара.

Спектакль Владимиру Ильичу пришелся по душе. «Ужасно понравилось», — вспоминала Крупская<sup>2</sup>.

Теперь, после Октябрьской революции, «Потоп» звучит иначе, чем до 1917 года. В свете свершившихся событий спектакль прочитывается залом как утверждение, сформулированное однажды самим Вахтанговым: «Не вернутся капиталисты, не будет фабрикантов. Надо же понять, что со всем этим покончено».

Новый зритель обнаруживает в «Потопе» и нечто близкое, узнаваемое — в том, что существует здесь поверх сюжета, помимо



рассказа о людях, охваченных жаждой жизни. Волнует сам мотив пробуждения человека. С этой точки зрения примечательны воспоминания депутата Московского Совета Полины Виноградской, в которых мы читаем: «Не менее охотно наша «тройка» бегала и в Первую студию Художественного театра. Все мы особенно полюбили поставленную там пьесу Бергера «Потоп». В разбухших грозной стихией характерах героев «Потопа», как нам казалось, было что-то схожее, хотя и чисто внешне, с тем, что пережили мы сами в Октябре, и мы много раз ходили смотреть этот спектакль и много говорили о нем»<sup>3</sup>.

Но Вахтангов чувствует, что театр может — и должен! — острее и сильнее воздействовать на зрителя. Ему хочется преодолеть камерный психологизм Первой студии, повернуть ее к существенным проблемам бытия. «Бредовый, театралный до кости» (по выражению Цветаевой) талант Вахтангова не уместается в границах привычного.

Тяга к «большому» театру росла и в самой студии МХТ. После революции меняется ее репертуар: она обращается к комедии и трагедии, к Шекспиру, Д'Аннунцио, Словацкому.

Над шекспировской «Двенадцатой ночью», показанной в 1917 году, трудились Сушкевич и Станиславский. Режиссура стремилась к мажорности, праздничной театральности. Для быстрой смены картин придумали остроумную систему занавесей: ими можно было закрывать то левую половину площадки, то правую, давая возможность заготовить нужную декорацию. Станиславский просил актеров, чтобы они не играли роли, а играли ролями, шалили, наслаждались ими. Однако актеры не были внутренне подготовлены к такому способу существования. Привычка к тщательной разработанной характерности, к детализации физических действий брала свое. Желанной легкости не было. Персонажи Шекспира оказались сродни героям Диккенса: все те же простые, милые, хорошие люди, на сей раз с некоторым усилием заставлявшие себя участвовать в веселом театральном розыгрыше. «В спектакле явно сквозила жажда ясной и громкой игры и менее явной была основа, из которой органически и закономерно могли вырасти новые приемы игры»<sup>4</sup>.

Вахтангов в роли Шута старался выполнить пожелания Станиславского — забавлялся и забавлял публику, время от времени вставляя в текст роли злободневные остроты. Но чувствовал, настоящей радости, подлинного контакта между сценой и залом не возникает. Евгений Богратионович сурово поставил свой диагноз: Станиславский увлекся формально-театральной стороной, не выявив, а затемнив творческое «я» студии.

Не разрешили насущных проблем и опыты в области трагедийного репертуара. Н. Н. Бромлей поставила в 1919 году «Дочь

Иорио» Д'Аннунцио — поэтическую историю дочери колдуна, возбуждающей в людях темные страсти, и блаженного пастуха, просветляющего девушку своей святостью. Стилизация характеров мертвила в пьесе живые, первозаданные чувства. При сценическом воплощении эта «пастушеская трагедия» окончательно завязла в тяжеловатой, обстоятельной режиссуре.

В 1920 году студия показала «Балладину», романтическую драму Б. Словацкого в переводе К. Балльмонта. Пьеса открывала дорогу к высокой поэзии и серьезной нравственно-философской проблематике. Героиня пьесы, Балладина, проходит путь от крестьянки до королевы, преступает моральные преграды и, взойдя на престол, осуждает себя за это — приговаривает к смерти.

Но «Балладине» не повезло. Сначала ее ставил Р. Болеславский, затем около семнадцати репетиций провел Станиславский, а завершали постановку — после эмиграции Болеславского — Вахтангов и Сушкевич. В результате спектакль оказался эклектичным: в нем столкнулись разные режиссерские индивидуальности, разные приемы и стили.

Прорваться к «большому», романтическому театру не так-то легко. И дело не в отсутствии драматургии, отражающей сегодняшнее время, а в самих способах интерпретации литературного материала, нуждающихся в переосмыслении. Само время заставляет искать новые формы, новые средства выразительности. «Эта революция требует от нас хороших голосов, сценичности, особого темперамента и всего прочего, что относится к выразительности, — записывает Вахтангов в дневнике. — Это революция требует от нас убрать со сцены мещанство. Это революция требует значительности и рельефности».

Долго не публиковались письма А. Д. Попова, где справедливо утверждается, что только Вахтангов мог бы стать истинным вождем Первой студии в послереволюционный период, только он был способен перевести студию с рельс «интимного театра» (выражение Попова) на путь гражданского искусства.

В жажде театрального переустройства, в понимании того, что театр должен быть выразителем своего времени, Вахтангов близок к Мейерхольду. Но открытая публицистичность, поэтика прямых соответствий его не увлекают. Современность он и теперь, после революции, не склонен рассматривать как злободневность.

Сохранилось любопытное свидетельство Захавы. Осенью 1919 года у него возникла идея поставить в порядке ученической работы «Фуэнте Овехуна» Лопе де Веги. Вахтангов сначала одобрил выбор, но спустя некоторое время, когда репетиции уже начались, вдруг заявил:

— Знаете что? Давайте лучше откажемся от этой пьесы!

— 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 какую-нибудь пьесу, где ни одного слова не будет о революции, даже намек на что-нибудь революционное, и сделаем постоянный революционный спектакль.

— А это возможно?

— Конечно! Важна не тема, а то, как она трактуется. Можно взять современную пьесу, а спектакль все-таки получится не современный. И наоборот.

Ни в одном из вскоре поставленных спектаклей он не выкатит на сцену орудия, не направит в зал ствол пулемета; время он выразит иначе, не через его реалии, а через сущность, дух. Он выведет на сцену персонажей, как будто далеких от современности. Но они предстанут перед зрителями такими, какими их увидел и ощутил художник революционной эпохи. Его спектакли будут отсвечивать заревом грозных событий, подобно тому, как небольшие офорты Гойи отсвечивали пламенем освободительной войны испанского народа.

По справедливому замечанию А. П. Мацкина, Вахтангов был в числе тех художников, которых увлекали ближние и особенно дальние перспективы революции. Дальние — это воспитание нового человека.

Вахтангов начинал осуществление этой цели с воспитания нового актера.

## ВЫ — ПРИНЯТЫ!

Как педагог к 1920 году он конкуренции не знал. Студии враждовали из-за него между собой. Ему удавалось все: сохранить в учениках их собственную природу, свежесть восприятия и привить профессиональные навыки, увлечь их «системой» Станиславского и зажечь интересом к решению самых неожиданных сценических задач. Ученики-вахтанговцы, постигая азы актерского искусства, где-то по углам уже репетировали «Электру» Софокла.

До конца своих дней Вахтангов мучился вопросом, на который, как он полагал, ответить не в силах ни он, ни сам Станиславский. Существует ли способ немедленно вызывать у актера подлинное волнение? Мириться с отсутствием «гарантии» в управлении актерскими эмоциями он не мог. На разных этапах выдвигал то одно, то другое положение, возлагая каждый раз особые надежды на очередную «лозунг». Настойчиво он провозглашал принцип «волнения

от сущности». При этом любил повторять: в актере должно возникнуть состояние, какое бывает у ребенка, когда ему объявили, что завтра будет елка, и под этим впечатлением он находится весь вечер и весь следующий день, до самой елки.

Темперамент возгорится, «заговорит от сущности», считает Вахтангов, когда задачи героя пьесы станут личными задачами исполнителя, его заботой, его мечтой и тревогой. То, что делает актер на сцене, должно быть нужно именно ему. В записной тетради, поясняя свою мысль, Вахтангов приводит пример: идея ибсеновского героя — «Надо сделать всех людей в стране счастливыми», — зажигавшая самого Хмару, и превращала его в Росмера:

По мере роста актерской души расширяется круг побудительных мотивов для ее волнения. К задачам роли присоединяются задачи всей постановки, цели, которые преследует студия. В понятие сущности входит и служение искусству, революции, России. На сцену должен выходить не ремесленник, умело выполняющий режиссерское задание; а личность, творец, гражданин, захваченный существом происходящего на сцене и за ее пределами — в самой жизни.

Пути к возбуждению внутренней энергии актера искали многие. Взять, к примеру, А. А. Гейрота, организовавшего собственный кружок. Он тоже хотел добиться воспламенения актерской души, но его занятия носили почти анекдотический характер.

...Открывается дверь в переднюю квартиры Гейрота, и вошедшим с мороза, всегда голодным студийцам горничная подает на подносе водку и закуску. Дружившие между собой Рубен Симонов, Юрий Завадский и Андрей Лобанов, также будущий известный режиссер, весьма охотно закусывают, переступают порог и входят в следующую комнату, где их ждет изысканный, обходительный Александр Александрович Гейрот.

Начинается светская беседа о духовной и телесной гимнастике. Закончив речь, хозяин разрешает ученикам приступить к обмену «пранами». Студийцы должны протянуть друг другу руки и ощутить лучеспускание в кончиках пальцев.

Увы, ничего не происходит. Прана не испускается. Однако неловко обижать педагога, он и накормил, и напоил, и сейчас с нетерпением ждет результатов магического сеанса. Приходится договариваться между собой: «Ты уж не подведи! Я пушу на тебя прану, так ты уж почувствуй!»

Как далека была вахтанговская педагогика от подобных методов воспитания! Как важно было Вахтангову пробудить в актере личность! С поиска незаурядного человеческого материала все и начиналось.

— 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 какую-нибудь пьесу, где ни одного слова не будет о революции, даже намека на что-нибудь революционное, и сделаем настоящий революционный спектакль.

— А это возможно?

— Конечно! Важна не тема, а то, как она трактуется. Можно взять современную пьесу, а спектакль все-таки получится не современный. И наоборот.

Ни в одном из вскоре поставленных спектаклей он не выкатит на сцену орудия, не направит в зал ствол пулемета; время он выразит иначе, не через его реалии, а через сущность, дух. Он выведет на сцену персонажей, как будто далеких от современности. Но они предстанут перед зрителями такими, какими их увидел и ощутил художник революционной эпохи. Его спектакли будут отсвечивать заревом грозных событий, подобно тому, как небольшие офорты Гойи отсвечивали пламенем освободительной войны испанского народа.

По справедливому замечанию А. П. Мацкина, Вахтангов был в числе тех художников, которых увлекали ближние и особенно дальние перспективы революции. Дальние — это воспитание нового человека.

Вахтангов начинал осуществление этой цели с воспитания нового актера.

## ВЫ — ПРИНЯТЫ!

Как педагог к 1920 году он конкуренции не знал. Студии враждовали из-за него между собой. Ему удавалось все: сохранить в учениках их собственную природу, свежесть восприятия и привить профессиональные навыки, увлечь их «системой» Станиславского и заечь интересом к решению самых неожиданных сценических задач. Ученики-вахтанговцы, постигая азы актерского искусства, где-то по углам уже релетировали «Электру» Софокла.

До конца своих дней Вахтангов мучился вопросом, на который, как он полагал, ответить не в силах ни он, ни сам Станиславский. Существует ли способ немедленно вызывать у актера подлинное волнение? Мириться с отсутствием «гарантии» в управлении актерскими эмоциями он не мог. На разных этапах выдвигал то одно, то другое положение, возлагая каждый раз особые надежды на очередной «лозунг». Настойчиво он провозглашал принцип «волнения

от сущности». При этом любил повторять: в актере должно возникнуть состояние, какое бывает у ребенка, когда ему объявили, что завтра будет елка, и под этим впечатлением он находится весь вечер и весь следующий день, до самой елки.

Темперамент возгорится, «заговорит от сущности», считает Вахтангов, когда задачи героя пьесы станут личными задачами исполнителя, его заботой, его мечтой и тревогой. То, что делает актер на сцене, должно быть нужно именно ему. В записной тетради, поясняя свою мысль, Вахтангов приводит пример: идея ибсеновского героя — «Надо сделать всех людей в стране счастливыми», — заживавшая самого Хмару, и превращала его в Ромера.

По мере роста актерской души расширяется круг побудительных мотивов для ее волнения. К задачам роли присоединяются задачи всей постановки, цели, которые преследует студия. В понятие сущности входит и служение искусству, революции, России. На сцену должен выходить не ремесленник, умело выполняющий режиссерское задание, а личность, творец, гражданин, захваченный существом происходящего на сцене и за ее пределами — в самой жизни.

Пути к возбуждению внутренней энергии актера искали многие. Взять, к примеру, А. А. Гейрота, организовавшего собственный кружок. Он тоже хотел добиться воспламенения актерской души, но его занятия носили почти анекдотический характер.

...Открывается дверь в переднюю квартиры Гейрота, и вошедшим с мороза, всегда голодным студийцам горничная подает на подносе водку и закуску. Дружившие между собой Рубен Симонов, Юрий Завадский и Андрей Лобанов, также будущий известный режиссер, весьма охотно закусывают, переступают порог и входят в следующую комнату, где их ждет изысканный, обходительный Александр Александрович Гейрот.

Начинается светская беседа о духовной и телесной гимнастике. Закончив речь, хозяин разрешает ученикам приступить к обмену «пранами». Студийцы должны протянуть друг другу руки и ощутить лучеиспускание в кончиках пальцев.

Увы, ничего не происходит. Прана не испускается. Однако неловко обижать педагога, он и накормил, и напоил, и сейчас с нетерпением ждет результатов магического сеанса. Приходится договариваться между собой: «Ты уж не подведи! Я пушу на тебя прану, так ты уж почувствуй!»

Как далека была вахтанговская педагогика от подобных методов воспитания! Как важно было Вахтангову пробудить в актере личность! С поиска незаурядного человеческого материала все и начиналось.

— Кто хочет быть первым? — спрашивает Вахтангов на очередном приеме в Мансуровскую студию.

Не помня себя от нахлынувших чувств, Аня Орочко, трагическое дарование которой высоко оценит Станиславский, прячет под стул, как можно дальше, свои ноги, чтобы никто не увидел страшного вида туфли и чужие гетры. Лицо ее прикрито громадной копной волос. Взгляд панически скользит по лицам и находит Вахтангова — вот он, перед ней, горбоносый, смуглый, широкоплечий, во френче защитного цвета, смотрит на нее пристально и, кажется, с удивлением.

Низким грудным голосом Аня патетически бросает первую строку:

— Тяжелое детство мне пало на долю...

В ее метрическом свидетельстве записано: «Дочь государственного преступника. Род. в 1889 году». Отец ее — один из последних могокан «Народной воли» — был сослан в Сибирь на вечное поселение в 1898-м. Аня воспитывалась среди ссыльных, в суровых условиях. «Глубокая благодарность и любовь моя к ссылке, вложившей в меня с детства восторг и стремление к романтизму, героичности, фанатизму», — писала позже актриса.

Пройдут годы, и Анна Орочко сыграет свои роли, и среди них трагическую Адельму в «Принцессе Турандот». Затем она станет педагогом Театрального училища имени Щукина. Студийные времена отойдут в далекое прошлое. Но ее никогда не оставит острое чувство причастности к таинственному, романтическому событию, которое зовется «Вахтангов». Именно к событию, едва ли не главному во всей ее жизни. «Раньше я была совсем иной, а Евгений Богратионович сделал меня такой, какая я есть сейчас. Я не говорю уже о том, что он сделал меня актрисой, но просто я была бы совсем другим человеком, если бы не встретила с Вахтанговым»<sup>1</sup>.

В 1920 году начала возрождаться студия Вахтангова, бывшая Мансуровская. В нее влился небольшой коллектив так называемой Мамоновской студии, где преподавали мансуровцы Захава и Завадский, а затем, после смерти А. О. Гунста, и его школа, руководимая Вахтанговым. В сентябре 1920 года дирекция МХАТа приняла возродившуюся студию в семью Художественного театра под именем Третьей студии МХАТа. К Евгению Богратионовичу начали стекаться новые люди — молодые, талантливые, красивые. В последние два года жизни Вахтангова судьба подарила ему замечательных учеников, в будущем — выдающихся деятелей нашего театра.

Новички были из разных классов, сословий, семей. Переплетались разные судьбы, национальности, темпераменты.

Появился праздничный, заразительный Рубен Симонов. Он станет рыцарем вахтанговской традиции в нашем театре.

Биография Рубена Николаевича Симонова в молодые годы складывалась так, будто он шел по пятам Евгения Богратионовича, проигрывал жизненные ситуации, пережитые его учителем. Он также родился на Кавказе, среди гор. Родные его (дед по материнской линии, Ага Зурабович Абазов, серебряных дел мастер, отец, Николай Симонов, и дядя) одно время жили во Владикавказе и были знакомы с Богратионом Сергеевичем Вахтанговым, его сыном Женей и женой Жени, Надей. Так же как Вахтангов, он все гимназические годы деятельно участвовал в любительских театральных кружках. Поступил в Московский университет, на тот же юридический факультет, одновременно записался в студенческий кружок и в первый же год сыграл Фамусова.

Шумный, веселый, с неукротимым хохолком, выбивающимся из-под гладко причесанных волос, готовый служить искусству и играть в футбол, Рубен Симонов был наслышан о Вахтангове с детства, мечтал у него учиться, а пока занимался в Шаляпинской студии.

Именно там он познакомился с Евгением Богратионовичем, когда тот согласился поставить с шаляпинцами пьесу А. Шницлера «Зеленый попугай».

Первая репетиция была обставлена торжественно. Студийцы сидели в праздничных костюмах, и когда вошел Вахтангов, все встало и приветствовало его долгими аплодисментами.

Запомнилась Симонову и репетиция небольшой сценки, входившей в вечер показа студийных работ. В этой сценке Симонов играл консьержа. Жилетка, фартук поверх брюк, волосы растрепаны, приклеены баки.

— Симонов! Зачем вы загримировались под Пушкина? — неожиданно раздался из зала голос Вахтангова.

Симонов под Пушкина не гримировался. Сходства он достиг невольно, из-за того что самозабвенно любил поэта, жил им.

Вспоминая свою юность, Рубен Николаевич связывает вместе имена Пушкина и Маяковского. В памяти режиссера остался диспут, когда Маяковский, отстаивая свою поэзию, взобрался на стол президиума и произнес пушкинские строки:

И с отвращением читая жизнь мою,  
Я тренец и проклиная,  
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю...

К двум любимым именам присоединилось третье — Вахтангов. В юном сознании они составили священный треугольник, которому актер поклонялся.

Как-то Рубен Николаевич шел из дому с Мясницкой на Арбат, где находилась Шаляпинская студия, и на углу Кузнецкого и Петровки увидел Вахтангова. Тот разговаривал с дамой. Одет Евгений Богратионович был несколько экзотично: шляпа-канотье, макинтош, из-под которого виднелись галифе и сапоги.

Симонов прошел мимо, но в Столешниковом переулке Вахтангов неожиданно догнал его.

— Скажите, вы не из тех владикавказских Симоновых?

Разгорелась беседа. Вахтангов рад поговорить о Владикавказе, он хорошо помнит отца, мать, дядю Рубена<sup>2</sup>.

С большим любопытством Евгений Богратионович рассматривает юношу. А у того в глазах прыгают чертики, он бросает быстрый и веселый взгляд на одежду великого человека — распахнутый макинтош, галифе...

— Примите! — завершает свои наблюдения Рубен Николаевич неожиданной просьбой. И тут же слышит в ответ:

— Хоть сейчас, безо всяких экзаменов.

Однако на первых порах в вахтанговской студии у Симонова не все ладно. В Шаляпинской он играл уже большие роли, вроде бы набрался опыта, а тут, у Вахтангова, обнаруживает пробелы в своем актерском воспитании, даже работа над маленькими ролями порой оказывается для него мучительной. Вдохновение почему-то спит. Вахтангов же в ответ на жалобы юноши лишь таинственно улыбается и повторяет: «Терпение, терпение».

Пришел в студию Борис Васильевич Щукин, молодой человек с удивительными глазами. В них хитреца, лукавство. Пришел и стал показывать этюд «Муха». Надоедливая муха кружит над певчим церковного хора. Тот наконец ловит ее и с наслаждением отрывает крылышки, выпевая: «Господи, поми-и-илуй на-а-ас...»

Щукин выглядит солидно. Во время войны он уже успел побывать в Александровском военном училище, где был произведен в прапорщики. Затем, в 1918-м, слесарничал в депо, служил в Красной Армии.

Щурясь, он внимательно разглядывает Вахтангова, а потом, по собственному его признанию, будет «непрерывно влюбляться» в своего учителя. Возможно, это «впитывание» режиссера, его характера, его мыслей открывает актеру путь к постижению его метода.

У Вахтангова же свои заботы:

— Щукин, что можете сыграть?

— Все! Я могу сыграть все!

— Ах, все? Ну, тогда играйте грека Дымбу.

Вахтангов уже интенсивно работает над чеховской «Свадьбой».

В августе 1921 года Вахтангов принимает в Театральный техникум, помещавшийся в Старо-Конюшенном переулке, Льва

Свердлина. Тот показывает такой этюд: юноша садится на садовую скамейку рядом с незнакомой девушкой и начинает за ней ухаживать, но тут является ее законный воздыхатель. Юноша страшно смущен и делает вид, что девушка его вовсе не интересовала и не интересуется. Он просто ее не замечает. Смотрит в сторону, подзывает чью-то собачонку, ласкает ее, называет милашкой. А сам искоса следит за соперником, выжидает, когда тот наконец уйдет.

Евгений Богратионович смеется. Поправилось.

В студию возвращается «блудный сын» Завадский. Конечно же, он не может существовать без Вахтангова.

Вот они стоят во дворе студии возле аккуратно уложенных дров, и вдруг Завадский совершает прыжок, оказываясь на верху высокой поленницы. Позже знаменитые прыжки Завадского в «Принцессе Турандот» будут восторженно обсуждаться зрителями.

На репетиции Завадский приходит в суконной серой блузе, перехваченной ремнем. В нагрудных карманах разноцветные карандаши. Ими он непринужденно набрасывает на клочках бумаги фигурки каких-то уродцев, не то денди в высоких цилиндрах, не то персонажей итальянской комедии масок. Цветные карандаши-великаны станут вечными спутниками Завадского, замечательного режиссера и заядлого рисовальщика.

Завадский хорош собой. Стройный, легкий, немного таинственный. С красивыми карими глазами и «клубничными губами», как дополнит его портрет Н. Сац в своих воспоминаниях. В общем, настоящий принц. Когда через несколько лет он объявится таковым в «Принцессе Турандот», одно московское предприятие станет, в угоду очарованным барышням, выпускать одеколон с изображением Завадского — Калафа на этикетке.

При внешней легкости, блеске он серьезно относится к делу и жадно вбирает в себя идеи Вахтангова.

Возвращается и другой беглец — Павел Антокольский. Полтора года назад он писал своему учителю: «Вахтангов, знайте, — я служу Вам и с сильно бьющимся сердцем радуюсь быть рабочим Вашей мастерской... И знайте еще, Вахтангов, — не верьте мне, если я буду говорить и делать противоположное только что сказанному. Не верьте, чтобы это противоположное превышало или равнялось вещам, которые мне легко отдать Вам сейчас — мою человеческую любовь и мою рабочую силу»<sup>3</sup>. Потом он сделал «противоположное сказанному», покинул студию. Но душой оставался с Вахтанговым. И теперь пришел, чтобы снова быть рядом с ним.

Вахтангов сразу поручил ему сочинять тексты для будущей «Принцессы Турандот» и еще... мыть полы в новом помещении. Антокольский выполнял то и другое с великим усердием.

Чуть раньше пришла и будущая Турандот — Цецилия Львовна Мансурова, совершенно юная и страшно взволнованная. Евгению Богратионовичу она показалась девчонкой.

— Вы гимназию кончили?

Узнав, что девчонка прошла университетский курс, он не поверил этому и строго спросил, зачем она врет, зачем с неправды начинает свою жизнь в студии. Растерянная Мансурова не знала, как убедить Вахтангова в том, что это правда: в пятнадцать лет она окончила гимназию и поступила в университет, хотя очень хотела быть актрисой.

— Ну вот и шли бы сразу в театр. Зачем же в университет?

«Что я могла ему ответить? Что я долго не решалась, потому что мне казалось, что в театр должны идти люди особенные, необыкновенные? Что надо иметь великолепные внешние данные, а у меня некрасивые кисти рук? Так и сказала. И тогда Вахтангов дал мне первый, на всю жизнь запомнившийся урок. Он вытянул вперед свои руки и положил передо мной. „Смотрите — сказал он, — какие у меня некрасивые руки! Дело совсем не в форме рук, а в том, чтобы они жили на сцене. Та рука прекрасна, которая выражает мысль“»<sup>4</sup>.

Первой ее работой оказалась роль Елены в ученическом отрывке из «Женитьбы Белугина» Островского и Соловьева. Мансурова почему-то считала, что Островский не ее автор. Чтобы успокоить «девчонку», Вахтангов заявил, что ее роль написал не Островский, а Соловьев. Показ отрывка прошел под хохот студийцев, так как Мансурова просидела все пятнадцать минут, зажав партнера в угол и повернувшись спиной к залу. Она очень искренне переживала, но никто не видел этого, кроме партнера Жильцова. К общему удивлению Вахтангов разрешил играть отрывок на исполнительском вечере. Не став воздействовать на Мансурову, он тайно дал задание Жильцову: когда начнут диалог, во что бы то ни стало прорваться вперед и заставить Мансурову повернуться к зрителям.

К вахтанговским огням устремлялись таланты. Этот человек покорял, притягивал к себе и потому, что общаться с ним было радостно и легко.

Станиславского, например, побаивались. На него смотрели снизу вверх. И не только молодые. Л. М. Леонидов, актер МХАТа, с улыбкой признавался, что не может никак привыкнуть к солнцу и к Станиславскому. Габимовцы шутили в том же роде: Станиславский дважды отправлялся к ним на вахтанговский «Гадибук» и оба раза в театре отключался свет — «два солнца не могут сойтись вместе».

А Вахтангов был «своим», шутил, веселился вместе со всеми на вечеринках, придумывал всякие игры. Летом 1919 года в Москве

появились изящно оформленные торты, совсем как настоящие, но сделанные из капусты и моркови. Вахтангов входил в трамвай с тортом; распечатывал коробку и принимался угощать попутчиков.

А главное, что привлекало к нему учеников, — новый театр, к которому он так уверенно, так вдохновенно шел.

Будущий выдающийся чтец, создатель театра одного актера Владимир Яхонтов после конкурсного экзамена спрятался за дверями, сложенными в коридоре студии, чтобы подслушать, что скажет о нем Вахтангов. Ждать пришлось долго: шла вечерняя репетиция. Где-то около трех часов ночи наконец раздались шаги. Уставшие Евгений Вахтангов и Михаил Чехов остановились возле места, где прятался Яхонтов. По обыкновению оба мрачно шутили.

Чехов. Позвольте гробик. Подешевле нет?

Вахтангов (сипло). Дамский или мужской?

Чехов. Для мамаш небольшого росточка.

Вахтангов (сипло). По семь с полтиной, рубль с четвертью рюш и четыре кисти по шесть гривен.

Чехов. Мне позвольте с одной кисточкой.

Вахтангов (своим голосом). Мишка, убью! (Сипло.) Для мамаш глаzet мальфлер, для папаш — бурдовый.

Чехов. А для папаш?

Наконец Вахтангов и Чехов заговорили о прошедшем конкурсе.

— А как тебе понравился этот идиот?

Яхонтов понял, что речь идет о нем.

Лаконичный ответ Чехова:

— Гроб.

Пораженный в самое сердце юноша выбрался из укрытия.

— Вы меня не привяли?

— Нет, вы неврастеник.

— Этого не может быть!

Яхонтов воскликнул неистово, пламенно — так, чтобы Вахтангов ощутил в его душе тот самый огонь, которым горит сам. И Вахтангов ощутил.

— Вы меня убедили. Вы приняты.

В дозор молодого советского театра выходило целое поколение, повторявшее, как заклинание, вахтанговское «Вы приняты!».

## УДВОЕНИЕ ГРОТЕСКОМ

Он любит огорошить. Начинает репетицию, лихорадочно подгоняет, а самому явно неинтересно. Заставляет студийцев проходить роли с единственной целью — все перечеркнуть, сказать, что сделанное ими ужасно.

— Какая бездарность вас учила?

Репетиция остановлена. Готовый, известный спектакль «Чудо святого Антония», одобренный Станиславским и Немировичем-Данченко, признанный зрителями, спектакль, над которым Вахтангов так много работал, его решительно не устраивает.

— Какая бездарность вас учила?

Относиться к персонажам «Чуда» с добродушной улыбкой невозможно! Он подходит к Орочко, играющую красавицу, и властно требует: «А ну, согните спину, вберите голову в плечи». Через некоторое время Орочко, согбенная, в заостренном гриме, придуманном Завадским, уже являет собой жестокий портрет человеческой старости. Алчность этой женщины, ее ненависть к массе таких же алчных наследников мадемуазель Гортензии становятся страшными.

Прежде, в первом варианте «Чуда», он обстоятельно разрабатывал картину жизни среднего французского буржуа, искал выразительных бытовых подробностей. Показывая Виржини, ходил по сцене со щеткой и говорил, что это у служанки как бы вторая рука, часть организма, как хобот у слона. Куда бы Виржини ни пошла, щетка с ней.

Теперь спектакль подвергается решительному пересмотру. Евгений Богратионович наносит на полотно графически четкие и резкие штрихи. Ядовитая усмешка Текльтона не сходит с его лица; он смывает прежние полутона и вводит только два контрастных цвета — белое, черное. Минимум житейского «колорита», которого он добивался прежде. Его занимает не сам быт, но ироническое его осмысление.

21 января 1921 года зрители увидели новую версию «Чуда святого Антония».

На сцене — прихожая в доме богатой старухи. Минимум бытовых деталей, все предельно обобщено. В центре светлой стены огромная дверь, похожая на врата. По бокам двери полки, на которых расставлены черные цилиндры разных размеров, напоминающие нахохлившихся ворон. Когда через некоторое время тут появятся наследники умершей старухи в черных визитках и фраках, застынут в ханжеской скорби, а потом встрепенутся, придут в смятение, образ воронья, слетевшегося на тризну, обретет пугающую силу выразительности.

Среди обывателей, фигур условно-заостренных, выделяется персонаж, почти не тронутый сатирическим штрихом. Это служанка, простая душа Виржини. Она из тех незаметных женщин, что трудятся всю жизнь, верно служа хозяевам и не помышляя о лучшей доле.

Такая же простая душа у несчастного бродяги, выросшего на пороге дома.

Заметив старика с непокрытой головой, Виржини сразу начинает покрикивать на него, требует, чтобы тот вытер ноги о половики. «Нет, нет, вы слишком выпачканы в грязи, оставайтесь там... Что вы желаете?» — «Я желаю войти». — «Зачем?» — «Чтоб воскресить мадемуазель... я святой Антоний». — «Падуанский?»

Слово «Падуанский» Котлубай, игравшая Виржини вместо прежней исполнительницы Алеевой, произносит как имя хорошо знакомого, живущего неподалеку. При этом она показывает куда-то рукой, вероятно в сторону ближайшей церкви. Где же еще может жить святой?

Антония играет Завадский. Он появляется в черном проеме двери похожий на палку с насаженной на нее головой. Четкая вертикаль прорезает горизонталь вытянутой вдоль рамы прихожей.

В движениях святого старца есть обаяние наивности, угловатости. Вместе с тем этот странный человек с лихорадочным блеском в глазах, не то бродяга, не то святой, не то сумасшедший, сбежавший из больницы, выписан с графической остротой. И каждая мизансцена — законченный рисунок. Они сменяются, как кадры в немом кино. Вот служанка увидела святого, вздрогнула. Вот она у ног Антония. Тот смотрит на нее сверху вниз. Благословляя Виржини, Антоний задерживает длинную ладонь на ее голове. Женщина стоит, сложив молитвенно руки. Это длится мгновение, затем — следующий «кадр».

Виржини уходит, чтобы сообщить родственникам покойной, что к ним явился святой, готовый воскресить госпожу. На сцене возникают обитатели дома. Кругленький, самодовольный Гюстав — Басов равнодушно смотрит на убогого старика: «Что это такое? Вы сумасшедший?» Гюстав болтлив и непрестанно двигается, мелко переступает ножками, словно танцует. А рядом с ним массивная фигура кюре, которого играет Щукин. Расширены гримом скулы. Свинообразен. Желая выманить нежелательного посетителя из дома, кюре сначала тянет сладкоречивым голосом, а затем почти поет. Чтобы выполнить эту задачу, Вахтангов и Щукин заменяют целые куски метерлинковского текста на собственный, удобный для «вышевания».

Тупые и чванливые людишки ничуть не поражены явлением святого. Они заняты собой и не верят в чудеса. На репетициях Вахтангов говорил: «Удивляться при виде Антония не надо. Буржуа вообще не удивляются. Во всем должна быть забота о самом себе. Гюстав выходит так, как будто ничего не произошло. Стоит и смотрит. Скучающий глаз... Не надо забывать, что мы богаты. Богатые все сытые и довольные. Бедных видят по воскресеньям».

Но старик не просто нищий бродяга. Когда пришельца все-таки впускают в спальню покойной, над его головой зажигается нимб.

Этот эффект достигается просто — всклокоченные седые волосы освещаются сзади лучом света.

В спальне умершей все преувеличенного размера: траурные венки, бра со свечами. И все — стены и мебель — белое, мертвящее, пугающее своей безжизненностью.

Войдя в эту жуткую комнату, старик становится суровым и величественным. Он сосредоточен в себе. Лицо одухотворенно. Кажется, в этой фигуре сейчас сконцентрировалась вся человеческая мудрость. А вокруг возвышенно-благородного старца — уродливая толпа, само воплощение пошлости и лжи. Grimы, позы — в стиле страшных образов Гойи, в тонах гиньоля, как напишут критики, назвав Вахтангова «сильным и свирепым художником сатиром».

Антоний скидывает руки и приказывает умершей: «Вернись к жизни и встань». У Завадского, играющего Антония, сейчас властный взгляд и глубокий низкий голос. Восковая старуха неподвижна. Оцепенели замолкшие наследники. И вдруг старуха, словно пробуждаясь от гипноза, вздрогнула, потом приподнялась и села. Желтое лицо. Стеклообразные глаза. Негнущаяся кукла в белом чепце... ищет очки.

Ужас охватывал обитателей дома. Потрясение испытывал в ту минуту и зрительный зал. Можно по-разному относиться к этой страсти Вахтангова — околдовывать зрителя, называть ее шаманством, но это было, и чувства, обуревавшие актеров, перекидывались за рампу, захватывая публику.

Из застывшей на сцене толпы вырывался вопль, и пораженные страхом человечки срывались с места, неслись прочь, отталкивая друг друга, опрокидывая стулья, разбрасывая венки. Масса бегущих, падающих, ползущих словно распирала пространство.

Наивная, по существу, сказочная сцена воскрешения была заряжена в спектакле такой нешуточной силой, что обретала глубокий философский смысл, выходящий за рамки сюжета, воспаряющий над ним. Победа человеческого духа над смертью — так звучал эпизод.

Разрастался, набирая мощную энергию обобщения, и образ мятущейся толпы. Он рождал самые неожиданные ассоциации, вызывая в памяти даже то, что происходило на взбудораженных революционными встрясками улицах 1905 года.

На одной из репетиций сцены бегства Вахтангов прямо говорил: «Да, так было на Тверской, когда конная жандармерия разгоняла студенческую демонстрацию, в которой я участвовал. Все происходило молча, никаких криков, только топот бегущих ног, цокот копыт, свист и удары нагаек».

Разумеется, Вахтангов вовсе не собирался проводить параллели между разгоном революционно настроенного студенчества и пани-

кой оголтелых буржуа. Жизненное впечатление, входя в спектакль, как бы переворачивалось. Знакомая картина наполнялась новым смыслом. Перед зрителями метался старый мир, тот, который еще недавно, до грозных раскатов революции, чувствовал себя таким неуязвимым.

Вахтангов расправлялся с этим миром яростно и беспощадно, со всей определенностью указывая, «кто сволочь». Толпа с искаженными лицами и полуавтоматическими движениями походила на стадо. Вместе с тем фигуры не были единообразны. Каждая являла собой резко очерченный, предельно заостренный и одновременно узнаваемый тип.

Вот лакей. Его играл Р. Симонов. Прилизанные волосы, нафабранные усы, лаковые ботинки. Он невозмутим и самоуверен. Но выгонять святых — трудная работа, и постепенно внешний лоск исчезает. Хам столкнулся с непонятым явлением — бродяга воскресил госпожу — и оробел.

Режиссерская страстность управляла действием. Его ритм был напряженным, прерывистым, он лихорадочно учащался и неожиданно замедлялся. В этом спектакле Вахтангов впервые ввел понятие «точек» — застывших на мгновение мизансцен. Он лепил их, как скульптор, добиваясь предельной выразительности в построении многофигурных композиций. Он сумел добиться того, чтобы каждый исполнитель ощущал себя частью целого — художественного образа, разворачивающегося в пространстве и времени.

Пользуясь приемами контраста, Вахтангов заострял конфликт между пришельцем и обитателями дома. При этом обе стороны как бы менялись местами. Если у Метерлинка старик, назвавшийся святым, кажется фигурой несколько ирреальной рядом с абсолютно реальными, узнаваемыми обывателями, то в спектакле они воспринимаются по-иному. Живыми, настоящими выглядели как раз Антоний и Виржини, их можно было понять, им можно было сочувствовать. Толпа же представляла фантазмагоричной, инфернальной, утратившей связь с жизнью. Фантомы, механические куклы, тени людей. Им не нужны не только святые. Им не нужно ничто человеческое. Оно им чуждо, оно мешает их существованию.

Придя в себя, они спешат избавиться от незнамого гостя, лишившего их ожидаемого наследства. Со сдавленным смехом кланяются Антонию, откровенно издеваются над ним. Они снова во власти своих убогих страстишек и забот. Доктор, когда берет руку Антония, чтобы прослушать пульс, выставляет напоказ свои массивные золотые часы. Обитатели дома говорят с Антонием, а сами смотрят на испорченную планку паркета. «Этот человек тут, — объяснял актерам Вахтангов, — а я уже забыл о нем. Но вот пол, пол... надо переделать. И все заинтересовываются полом».



Недвижно застыли тупорылые полицейские, вызванные для «усмирения» святого-бродяги. Черные цилиндры, расставленные на полках, взирают на то, как человечки, успевшие прийти в сытое, «нормальное» состояние, с глухой злобой изгоняют Антония. Ну, воскресил — и все, убирайся. Теперь необходимо запереть его в тюрьму, убрать в больницу, куда угодно, только чтобы скорее забыть происшедшее. Вот и воскресшая тетушка Гортензия недовольна — нищий испачкал ковры.

Сердобольная Виржини повязывает беспомощному старику свой платок и раскрывает над ним черный зонтик. Отдает и деревянные башмаки, поскольку с удивлением замечает, что пришелец босой.

Он молчаливо идет прочь. И в это мгновение воскресенная старуха начинает падать. Доктор констатирует: теперь уж точно — мертва.

Обыватели в жалком состоянии — никто ничего не понимает. Замечание Вахтангова: «Надо тут почувствовать на себе соскочившие галстуки, разбухшие воротнички и т. д. Надо распуścić мышцы и захотеть о чем-то спросить, но язык не повинуется».

Они смотрят вслед удаляющемуся Антонию со смешанным чувством смятения и страха.

Слово «гротеск» сразу замелькало в восторженных рецензиях на спектакль.

Я. Тугенхольд в своей статье «Возрождение Метерлинка» писал: «Метерлинок почти сошел с русской сцены. И вот снова, как сам св. Антоний, его воскрешает перед нами Е. Вахтангов, воскрешая, старается вдунуть в него новую яркую жизненность — остроту современности, выразительность и «гротескность» новейшей сатирической графики»<sup>1</sup>.

Слово «гротеск» вообще было тогда в ходу. «У нас в Петрограде, — не без иронии замечал критик, — гротеском называют все — от завываний цыганской певицы на крыше (ресторан в гостинице «Европейская». — Ю. С.-Н.) до сладчайших благоглупостей в наших маленьких театрах». Затем критик переходит к анализу подлинного, на его взгляд, гротеска «Чуда». Причем чудом он считает и сам спектакль — «благородного тона, от первого до последнего аккорда выдержанный, аранжированный», где «нет мазни, нет дряблости в красках», во всем «рука мастера», несравненного мастера сценической лепки («в плане гротеска»)<sup>2</sup>.

Элементы гротеска встречались и в спектаклях других режиссеров, использовались до «Чуда» и самим Вахтанговым. Но здесь принцип гротеска переставал быть только удачным приемом и утверждался как содержательный мотив всего спектакля, проникавший во все его поры, пронизывающий игру актеров. Актрисе Мей-

ерхольда В. П. Веригиной спектакль «Чудо святого Антония» у Мейерхольда, который она видела до революции, в сравнении с вахтанговским оказался фальшивым в некоторых сценах. Спектакль у Вахтангова, по ее мнению, «получился... цельным и убедительным», «его собственные ученики понимали его язык»<sup>3</sup>.

Последнее замечание об учениках, понимающих «его язык», весьма существенно. Тут разгадка успеха: исполнители абсолютно естественно существовали в предложенных Вахтанговым заостренных формах.

Феномен вахтанговского гротеска возникал на неуловимой грани живого, подвижного, органичного и вместе с тем предельно условного, парадоксального, немыслимого.

В одном из писем Станиславский называет вахтанговский гротеск гротеском «с изломом», определяя мхатовский как гротеск «с внутренним вывихом»<sup>4</sup>. Станиславский придает главное значение внутреннему преувеличению тех или иных качеств характера персонажа и отделяет такой гротеск от различных приемов внешнего заострения роли. Ему важно, чтобы форма оставалась естественным, спонтанным выражением психологии изображаемого лица.

Не так у Вахтангова. Если только выразительно — значит, неверно. Нужно гиперболизировано, театрально. Актер необычайно ответствен за малейшее свое проявление на сцене. Выявлять содержание внутренней жизни так, как оно само выявляется, уже нельзя, все теперь фиксируется и отливается в точную, чеканную форму. Только потом, когда все сделано, форма найдена, актеру снова дается право импровизировать движения, жесты, интонации, но уже в строгом соответствии с теми требованиями, которым подчинена форма спектакля.

«Все было преувеличено, — вспоминает Захава, — заострено, утрировано, иногда до степени шаржа или даже карикатуры, и поэтому легко могло показаться нарочитым, искусственным и неоправданным. Мы понимали, что избежать этого можно только одним способом: оправдать и наполнить...»<sup>5</sup> Играя доктора в первой редакции «Чуда», Захава в момент, когда покойница по повелению святого Антония вдруг вздрагивает и поднимается, должен был в ужасе упасть на стул, и только. Теперь же, во второй редакции, актер убежал, спотыкался, падал на пол и на четвереньках через всю сцену уползал за кулисы. У доктора моржовые усы, и весь он до странности преувеличенный — упитанный, крайне самодовольный, надувший щеки человек-монстр. Главное в рисунке — оценка персонажа, и никаких мелких бытовых приемчиков, ничего не говорящих почесываний, покашливаний, топтаний на месте, никаких случайных жестов, естественных в жизни и неуместных на сцене. Теперь каждое театральное движение включает в себе дополни-

тельный смысл — отношение к персонажу, оно выделено, подчеркнуто.

Сознательно деформируя рисунок, Вахтангов добивается того, что форма становится говорящей, гротескная форма «кричит», взывает. Она потрясает своим несоответствием житейским проявлениям, но зритель верит, что так могло быть, ибо зрителю предложены определенные условия игры.

Для полифонически широкого в своих стилевых границах искусства Станиславского вряд ли именно гротеск является самым характерным, самым значительным достижением. В его спектаклях использовались преимущественно негротескные формы выражения, сходные с формами самой жизни.

Для Вахтангова же гротеск — это нарушение жизненных подобию, сдвиг образа в причудливый, фантастический, фантазмагорический план. Отношение художника к своему герою, к миру, как второе содержание образа, тут не растворяется в изображаемом лице, не прячется внутрь персонажа. Актер, играя гротескно, не только выражает сущность явления, но как бы ведет диалог с этой сущностью, демонстрирует свое отношение к ней.

26 марта 1921 года Вахтангов записывает: «Бытовой театр должен умереть. «Характерные» актеры больше не нужны. Все, имеющие способность к характерности, должны почувствовать трагизм (даже комик) любой характерности и должны научиться выявлять себя гротескно. Гротеск — трагический, комический».

В этом высказывании гротеск выводится из рамок забавного, смешного, он трактуется как глубокое, трагикомическое искусство.

### «СИСТЕМА ПОТЯСЕНИЯ»

Вахтангов очень средне играл в бильярд. Но вот однажды он заявляет Михаилу Чехову:

— Теперь я буду тебе показывать, как нужно играть на бильярде!

И он с легкостью и мастерством кладет подряд несколько шаров в намеченные лузы. Затем прекращает показ и продолжает игру по-прежнему, лишь изредка попадая шарами в цель.

Случай настолько удивительный, что литературовед и театральный критик Наум Яковлевич Берковский увлеченно пересказывает этот эпизод спустя много лет в одной из своих работ. И делает, на мой взгляд, очень спорный вывод: Вахтангов уложил шары в лузы потому, что представил себе по «системе» Станиславского блестящего игрока в бильярд и актерски отождествил себя с ним!

Сам Чехов объяснял это иначе: «У него была особая способность показывать. Два несравнимых между собой психологических состояния переживает человек, если он только показывает или если выполняет сам. У человека показывающего есть известная уверенность, есть легкость и нет той ответственности, которая лежит на человеке *делая*. Благодаря этому показывать всегда легче, чем *делать* самому, и *показ* почти всегда удастся. Вахтангов владел психологией *показа* в совершенстве»<sup>2</sup>.

Конечно, тут все дело именно в раскованности показа Вахтангова, о чем складывались легенды. В своей книге «Путь актера» Чехов рассказал о случае, когда Вахтангов в течение двух минут показал ему, как надо играть Эрика XIV, показал гениально, передав и стиль исполнения, и развитие характера от первой сцены до финала. Это прозрение, поразительная интуиция, освобожденная и пробужденная способом особой игры. Оп, Вахтангов, проигрывает роль в обостренном до гротеска рисунке, выражая суть образа концентрированным отношением к нему — «внутренним жестом», по выражению Михаила Чехова.

Летом 1920 года в Кисловском переулке под вечер Евгений Богратионович встречает одного из своих учеников и торжественно объявляет:

— Я сейчас создаю новую систему, систему представления. Систему переживания я сдал на первый курс Ксении Ивановне. Теперь меня интересуют рты.

Рты, руки, голоса, их откровенное «представление», как бы сталкиваются в программе Вахтангова с переживанием, и из этого парадоксального столкновения высекается нечто третье. Это нечто третье Вахтангов в разговоре с Аней Орочко называет в шутку «системой потрясения».

Когда Владимир Николаевич Яхонтов собирался «перебежать» из Второй студии МХАТа (куда он был принят в качестве ученика) к «мятежному, пламенному ученику К. С. Станиславского»<sup>3</sup>, его нануствовали следующим образом:

— А вы знаете, Евгений Богратионович уже ушел от «переживания» по «системе». У себя в студии он работает как-то по-новому.

В это время, а речь идет о 1921 году, Вахтангов уже трудится над «Принцессой Турандот», «Гадибуком» и «Эриком XIV». Третья студия показала вторую редакцию «Чуда», завершалась работа над чеховской «Свадьбой». Эти пять спектаклей, поставленные Вахтанговым в течение последних двух лет жизни, принесли ему всемирную известность.

В этом же сезоне кроме «Свадьбы» он выносит на сцену еще два произведения Чехова — «Юбилей» и «Воры».

Захава вспоминает о репетициях «Юбилей». Вахтангов оглядел крохотное пространство учебной сцены и стал сдвигать мебель, еще больше сужая игровой пятачок.

— Как играть? Здесь же повернуться негде! — раздался недоумевающие голоса.

Евгений Богратионович необычайно доволен.

— Что же делать, если у Шипучина такой кабинет?

— А как же мизансцены?

— Все мизансцены, намеченные нами, прошу выполнять. Будете лезть и через стол.

У Вахтангова десятки предложений. Он фантазирует немислимые обстоятельства и заставляет актеров находить им оправдание.

— Как вы смеете так говорить на сцене?! Вы думаете, это простота? Правденка, а не правда! Одной естественности мало. Будьте добры вылепить каждую фразу! Вы обязаны из каждой фразы выжать весь сок заключенных в ней мыслей и чувств!

Актеры, погруженные в эксперименты, буквально «безумствуют». Ночью можно услышать, как в пустом помещении студии Щукин разучивает какие-то гаммы, произносит монологи.

На репетициях Вахтангов неистов. И в Первой студии, и в Третьей. Состояние, в котором он находится, а вместе с ним и его ученики, испуганная разбушевавшимся Евгением Богратионовичем Аня Орочко называет «состоянием скандала». Он любит теперь работать с мучениями, возбуждать в актере повышенные эмоции — темперамент «от злости», «от экстаза». Орочко вспоминает слова, которые он бросал на репетициях: «Опустите темперамент в кровь вашу, вбейте в каждую фразу роли», «начинайте работу „от слез“».

Нет, ему вовсе не нужно, чтобы бедные исполнители рвали страсти в клочки, ударялись в истерику. С этим всю жизнь боролся и Станиславский, и сам Вахтангов. Он требует подлинного, жизненного темперамента!

Вахтангов разрабатывает специальные педагогические приемы для возбуждения чувств, воспитывает у артиста вкус к удивлению перед свершающимися на его глазах событиями. Учит воспринимать обстоятельства не как унылую данность, а как ошеломляющую неожиданность. Если же в сцене нет повода для удивления, для потрясения — извольте сами нафантазировать невероятные обстоятельства.

Его совершенно не удовлетворяет жизнеподобное построение спектакля, изображение типичных событий и образов реальной действительности. Для него в таком искусстве слишком мало творчества, житейскую правду он стремится заменить правдой театральной. Искусством, созданным по особым законам выразительности, где материал реальной жизни преобразуется в фан-

тастический мир театра. Вскоре он скажет: можно поставить пьесу реалистически и способом фантастического реализма, самый сильный будет последний.

Игнать будничность повторения вчерашних занятий на площадке. Не начинать репетиции, если актеры не готовы, не в настроении. Необходим тонус. Сам Вахтангов приходит на репетицию обязательно в тонусе, подтянутый, собранный. Внутренняя готовность к творчеству как к празднику ценится превыше всего. При этом он требует, чтобы студии репетировали с такой отдачей, будто спектакль уже идет на зрителе. Всякая репетиция — праздник, мучения, поиск, но никак не повседневность.

Каждый элемент «системы» Станиславского толкуется им своеобразно. Если общение с партнером — то через огромное расстояние. Он идет в цирк и с восторгом рассказывает, как два клоуна общаются друг с другом через зрительский амфитеатр.

Не оставаться на уровне малой правды, не зарываться в мелочи. Вахтангов различает правдолюбие — оно вызывает только доверие — и истину страстей — она рождает веру.

Часто, чтобы лучше почувствовать границу правды и лжи, он предлагает наиграть — наиграть до неправды. Так ищется регулятор необходимого состояния. Особенно опасно, по мнению Евгения Богратионовича, недоигрывание — это «боязнь большой правды, которую надо смело искать».

Сходные мысли мы находим у Станиславского. Актера, полагает Станиславский, нужно уводить от серости и однотонности следующим способом: предложить ему перейти границы правды с тем, чтобы он четче осознал эти границы и в них мог свободно «жонглировать и гулять». Это замечание возникает в связи с появлением бескрасочности в творчестве артистов МХАТа. Они боялись штампов, лжи, объясняет Константин Сергеевич, и поэтому «держатся далеко от границы опасности». Эта психологическая перестраховка приводит к тому, что они остаются в рамках «малой правды».

Однако если для Станиславского подобный педагогический прием только эксперимент, то для Вахтангова он становится одним из ведущих принципов в работе с актером. Все чаще и чаще он требует, чтобы на репетиции все игралось на крайнем напряжении чувств, заставляет многократно повторять один и тот же эпизод, при этом всякий раз сгущая, обостряя обстоятельства.

Риск — вот что такое репетиция. Актер должен броситься в игровую стихию, ничего не страшась, не думая о неудаче, провале. Риск рождает нужное самочувствие.

Но актеры жмутся по углам, ворчат: откуда взять это самочувствие, эту способность к риску? Евгений Богратионович огорчен. Откуда? От ощущения репетиции как праздника жизни, от созна-

ния, что ты художник, творец, наделенный темпераментом, смелостью, волей, юмором. Нужно сказать себе: «Мне весело, радостно, во мне играет озорство, и я не боюсь зрителей, потому что люблю их».

Заметив, что актер роняет тон, Вахтангов применяет простейший мальчишеский способ — он оглушительно свистит, вложив два пальца в рот. И вот уже сами участники репетиций загораются, входят в азарт. Кто-то из учеников назвал подобные коллективные подъемы «пожарами» вахтанговских репетиций.

Он высказывает на площадку и в течение нескольких минут проигрывает весь спектакль, создавая его концентрированный образ, показывая актерам, в каком направлении им надо искать. Или вдруг забивается в дальний угол, курит и молчит, но и тогда, единодушно вспоминают студийцы, от него исходят магнетические волны. Он, словно медиум, «ведет» актера по площадке, связанный с ним тысячью нитей. Когда Вахтангов сидит близко, за режиссерским столиком, актеры видят его глаза: они излучают энергию, доброту, ласку, восторг. И, ободренные этим взглядом, актеры обретают почву под ногами, все у них получается, все идет как надо.

Или происходит другое: Евгений Богратионович встает и начинает рассказывать о комедии дель арте, о площадном итальянском театре так, словно сам был его актером. Перед слушателями возникают фигуры художников, героев эпохи Возрождения. Кажется, что Вахтангов досконально изучил вопрос. Но это ошибка, он вовсе не обладает широкими знаниями, почерпнутыми из книг. Гениальная интуиция — вот что позволяет ему свободно ориентироваться в лабиринте художественных стилей, направлений, манер. Ему достаточно увидеть деталь, услышать обрывок разговора о каком-либо явлении театрального искусства, чтобы его фантазия реконструировала целое, проникла в суть.

П. А. Антокольский: «Он говорил о театре. Речь была непоследовательна. Ее начало предполагалось где-то в прошлых разгах. Как будто он швырял слушателям образцы не своей личной мудрости и опыта, а комплекты и пачки каких-то цеховых преданий, равные по смыслу мемуарам Гаррика или Дебюро, если бы эти мемуары были написаны. За иной из фраз угадывался XVIII век, за другой — Возрождение. Не культура и не цитаты создавали эту видимость.

Наоборот, смуглый человек говорил обыденно и целесообразно, как чернорабочий и ремесленник, но настолько театрально, что словам хотелось приписать стиль.

Таким я увидел Вахтангова в первый раз. Потом узнал его ближе и лучше. Видел его вялым, брюзгой, не верящим себе. Видел и в еще большем ударе, когда внезапным брызгом веселого намека он умел проламывать глухоту любого непонимания или невнима-

ния и сразу подвигал чуть ли не на половину дело постановки. Но его непринужденная без всякой заглавной буквы, без тени напыщенности театральность — вот, кажется главное, что делало Вахтангова — Вахтанговым»<sup>4</sup>.

Стихию раскованных актерских чувств он умел направить в нужное русло, напомнив об обстоятельствах, о сверхзадаче, о конкретности действия. «Стоп! — кричал он. — Куда понеслись?» «Где рисунок?» «А вот вы конфетите, как Бобров из Одессы». «Сначала!» И надевалась узда, вспоминает Орочко. Актер учился вливать кипение души в заданную форму.

Если в Третьей студии «система потрясения» находила опору в коллективном самочувствии игрового ансамбля — так репетировались «Чудо», «Свадьба», — то в Первой студии она реализовывалась и в творчестве отдельных мастеров. Прежде всего это относится к Михаилу Чехову.

Чехов с воодушевлением идет за Вахтанговым. Он убежден: Вахтангов посвящен в тайны, недоступные другим. «Ты необыкновенный человек и делай свое необыкновенное дело», — писал он Евгению Богратионовичу еще в 1918 году. Вахтангов же именно в Чехове обретает своего актера.

Чехов выделяет в образе какую-либо черту, гиперболизирует ее и подчиняет ей все остальное. Он странен, причудлив.

П. А. Марков: «Самые его сценические данные предопределяли его на творчество особенных и странных образов. Среднего роста; ловкий, легкий и ритмичный; силоватый звук глухого матового голоса; нежное обаяние, неизменно передающееся со сцены; срывающийся жест...»<sup>5</sup>

Вот! Жест Чехова! На «срывающемся жесте» Вахтангов поставит целый спектакль — это будет «Эрик XIV».

Евгений Богратионович любит теперь емкие формулировки разных задач. Поставим спектакль на «точках» — это «Чудо», на «застываниях» — это «Гадибук», а еще что-нибудь поставим на «мазне». В «Эрике XIV» важны жесты. В «Свадьбе» играют «хари» с их особой гротескной мимикой, словесные излияния здесь главное, и потому не руки, не позы, не массовая жестикация, а именно рты становятся как бы опознавательным знаком персонажей — рты оружие, рты кривящиеся, рты злобно сжатые, рты с губами, вытягивающимися в трубочку для поцелуев...

Читателю может показаться, что я преждевременно толкую о второстепенных, пусть и примечательных, моментах, относящихся скорее к проблеме выразительности, чем к самому содержанию нового спектакля Вахтангова. Между тем это не так. Одна из особенностей творчества Вахтангова была как раз в том, что содержание и форма входили у него, как у многих революционных художников, во взаимоотношения совершенно необычные, не сразу

постигаемые современниками. Обычное представление о «внутреннем содержании» и «внешней форме» тут совершенно ничего не объясняет. Сложную диалектику взаимосвязи темы и ее воплощения Маяковский, к примеру, выражал так: надо писать войной. Можно написать о войне спокойным письмом. Но можно написать о войне так, что в ритмах, строках, стиле, форме произведения будет ощущаться война.

Два великих художника — Михаил Чехов и Евгений Вахтангов — переворачивали представления о таких привычных категориях в актерском искусстве, как «внешнее» и «внутреннее». Для понимания этого переворота многое дают впечатления Карела Чапека об «Эрике XIV».

Чапек посмотрел этот спектакль в 1922 году, на гастролях Первой студии в Праге. «С искусством, которое мне довелось увидеть в «Эрике XIV», я встретился впервые в жизни. И не могу представить, что когда-нибудь смогу увидеть нечто большее».

«Если бы я был актером, — пишет Чапек, — то, наверное, утонул бы после «Эрика». Если бы я был немцем, то, наверное, написал бы какой-нибудь абстрактный трактат об актерском ремесле. Если бы я был русским, то сказал бы себе, что никогда нельзя отчаиваться в жизни, что должно существовать какое-нибудь искупление в этом мире, где есть столько искусства, столько красоты тела и души». И дальше самое важное: «Именно в этих двух словах — «тело и душа» — заключена тайна изумительного художественного достижения... Ибо «тело» может «одевать» душу, может ее «символизировать», может ее «выражать». Но вот приходит такой Чехов и показывает, что тело (просто и загадочно) — это и есть душа. Сама душа. Отчаивающаяся, пылкая, трепетная, дрожащая душа».

Я видел много действительно вдохновенных актеров. Их высшим искусством было умение убедить вас, что под оболочкой тела их героев, где-то внутри их, скрыта напряженная душевная жизнь. У Чехова нет никакого «внутри», все обнажено, ничего не скрыто, все импульсивно и резко, с огромной динамикой выливается в игру всего тела, всего этого тонкого и дрожащего клубка нервов. При этом игра его настолько внутренне целомудренна, душевна, настолько не поверхностна, как никакая другая. Скажите мне, как это стало возможным? Я этого не знаю. Этого нельзя ни объяснить, ни скопировать. Но я убежден, что здесь я впервые видел нечто действительно новое и серьезное, действительно современное актерское искусство»<sup>6</sup>.

Вахтангов высвобождает все духовные и эмоциональные силы актера для того, чтобы они переливались в создаваемый им образ, находили свое выражение в жесте, взгляде, голосе. «Вахтангов, — писал Марков, — ринулся к существу человека-актера и не-

ожиданно обнаружил, что никакой раздвоенности (раздвоенности между исполнителем и образом, между человеческим и лицедейским. — Ю. С.-Н.) нет, что правда театра и состоит для актера в том, чтобы, играя образ, свободно владея им, через него говорить свою, только ему одному — актеру — присущую правду. Вместо того чтобы превалировал образ, как было ранее, он дал право преобладания и явного приоритета личности актера — и тогда все приемы «системы» зажили по-новому, ярко, смело и свободно».

«Эрик XIV» — добавляет Марков, — подтвердил находку Вахтангова»<sup>7</sup>.

Перед одним из просмотров «Эрика» Евгений Богратионович обратился к зрителям с речью, в которой заявил, что Первая студия, «до сих пор овладевавшая искусством переживания, теперь вступает в период искания театральных форм. «Эрик XIV» — первый опыт в этом направлении. Опыт, к которому направили наши дни — дни революции».

Он решительно не хочет показывать на сцене «просто жизнь». Он говорит: «Мы нашли изумительный способ не копировать жизнь, в чем нас упрекают, а быть самой жизнью, и это надо разрушить». Разрушит абсолютное подобие жизни новый актер, который не покорится чувствам образа, а овладеет ими, поднимется над мелочностью бытовых характеристик, детализацией обыденных ощущений. Он проявит свой артистизм как мастер театральной формы».

«Раз навсегда, — пишет Вахтангов, — надо убрать у зрителя необходимость подсматривать. Зритель все время должен чувствовать себя в театре, а не у дяди Вани. Надо приезжать в театр, а не к Войницкому». Кажется, вот-вот Вахтангов скажет вслед за Владимиром Маяковским: «Гнусят на диване дяди Вани и тети Мани...» Не употребляя бранных слов, Евгений Богратионович отстаивает свое: «Надо, чтобы театр был театром, Вы не заметили, что слово «театральность» было раньше ругательным?.. Наше пресловутое перевоплощение убило личность актера и сделало то, что на сцену идет не актер, а Ив. Ив. жить».

Новым вахтанговским идеям, его «системе потрясения», в высшей степени отвечает искусство гениального Михаила Чехова. В нем он находит союзника, вместе с которым можно подступиться к такому сложному произведению Августа Стриндберга, как «Эрик XIV».

## «БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ?»

Современники отмечали родственность Вахтангова и Стриндберга. Оба преступали законы старого театра, по-своему его реформируя.

Первая студия заинтересовалась «Эриком» еще до революции. Но цензура тогда поспешила запретить пьесу для постановки. Вероятно, ее обеспокоила тема «безумца на троне», мрачные пророчества Стриндберга, касающиеся судьбы властителей. Едва ли замысел Первой студии грозил общественным устоям. В пьесе шведского драматурга ее занимала морально-этическая тема. Революция прояснила смысл произведения и дала новый импульс к постановке.

Вахтангов воспринял Стриндберга как автора-современника, хотя сюжет пьесы вводил в далекое прошлое, во времена Ивана Грозного. Современным было само мышление драматурга, ошеломляюще жестко и трезво показавшего неизбежный крах единоличной власти при любых, даже самых благих намерениях ее носителя и запечатлевшего поиски и метания личности, раздираемой противоречиями.

Вахтангов ввел свое, режиссерское содержание в спектакль. Он писал: «Студия Художественного театра, остановившись на пьесе Стриндберга... поставила себе задачей дать театральное представление, в котором внутреннее содержание оправдало бы форму, далекую от исторической правды. Преломление всех положений пьесы — внешних и внутренних — шло от современности».

На материале стриндберговской драмы он поставил проблемы современного ему человека, оказавшегося «между двух миров», на перепутье истории. Именно так воспринималась трагическая ситуация, в которую попадал Эрик, существовавший в спектакле на границе между миром мертвых и миром живых.

Вахтанговский «Эрик» был знаменателен тем, что явил, как замечала критика, «бурной, полной «ревов и диссонансов» действительности двух трагических героев — Вахтангова и Чехова, которые смогли откликнуться на крик и чаяние времени».

Это был «концепционный» спектакль, подчинявший литературную основу режиссерской идее. Вахтанговская концепция не поглощала, не растворяла в себе пьесу, но, напротив, выявляла ее особенности, углубляла блестящий анализ человека и общества, предпринятый Стриндбергом. И все же автором спектакля был не драматург, а режиссер. Он создавал новую художественную композицию, насыщая ее содержанием, извлеченным из сегодняшнего дня.

То было время рождения подобных композиций, передававших смысл и дух революции. Возникал новый вид режиссерского творчества. И в ходе развития искусства XX века он стал справедливо расцениваться как полноправный способ сценического воплощения литературного материала.

Первые же сцены пьесы Стриндберга вводят читателя в атмосферу дворцовых интриг, направленных против короля. А сам ко-

роль, слабый и своенравный, не способен держать узды правления в своих руках, подчинить «уездных князьков» собственной воле.

Чтобы укрепить королевство, он готовится к брачному союзу с королевой Англии Елизаветой, но одновременно приближает к себе возлюбленную, девушку из народа Карин, тем самым еще более разжигая ненависть к себе со стороны придворной знати.

Но нет здесь откровенных врагов, выступающих с оружием друг против друга. Исследователь драматургии Стриндберга Б. И. Зингерман замечает, что интересы персонажей в «Эрике» тесно переплетены, они не способны к открытой конфронтации, вынуждены действовать исподволь. И доброжелатели, и противники короля обречены сами и обрекают на гибель Эрика. Вдовствующая шведская королева ненавидит и презирает его, обманом увозит в свой замок детей Карин, а жестокие и надменные дворяне сбивают оппозицию против Эрика. Однако и преданный королю прокуратор Иеран, и кроткая Карин, и сам народ, на который пытается опереться Эрик, по сути дела равнодушны к судьбе короля, отчуждены от него.

Логика движения сюжета — это логика разоблачения всевластия, ее безрассудства. Это логика постижения ее несостоятельности и неизбежной гибели.

Все против Эрика. Судиться с ним собирается и старый солдат Монс, отец Карин, он требует от Эрика, чтобы тот вернул ему дочь. Выход один: Эрик должен обвенчаться с Карин.

Возлюбленная и дети возвращены в замок, Эрик празднует свадьбу с Карин. Однако на брачной церемонии отсутствуют герцоги и вдовствующая королева, что предвещает грозные события.

Пиком развития сюжета является сцена, когда Эрик радостно сообщает своему другу Иерану Персону о том, что разослал бумаги, которые даруют аристократам-бунтовщикам прощение. Иеран совершенно сломлен этим известием, потрясен очередным необдуманным поступком короля. Ведь он, прокуратор, только что добился официального признания виновности заговорщиков! Ошибка Эрика оказывается роковой, его арестовывают, на престол вступает новый король — Иоанн Рыжебородый.

Об Эрике в пьесе говорят: «У него душа немного раздвоена». В свою очередь Эрик высказывается об одном из своих приближенных: «Его можно было бы назвать господином Туда и Сюда, он полон чувств справедливости и беззакония; храбр, как немногие, и труслив, как заяц; верен, как собака, и лжив, как кот». Герой Стриндберга — разнонаправленный, внутренне растерзанный человек.

Перед нами страдающий деспот, по-своему совершенно беззащитный, раздавленный игом власти. Его сознание раскалывается. Оно наталкивается на нечто непреодолимое, необъяснимое. Эта

«неясность» причин поражения человеческого в человеке выводит тему далеко за пределы сюжета. Что привело Эрика к гибели? Недостаток воли или обременительная утонченность души? Роковое стечение обстоятельств, как бы вырвавшихся из-под контроля личности? Причины ее гибели множественны. Кризис индивидуализма подвергнут безжалостному анализу. Стриндберг проводит его, по словам советского исследователя, «крайне напряженно и необузданно, с невиданной, часто пугающей искренностью лирического высказывания»<sup>1</sup>.

Даже художники, далекие по своим творческим установкам от Стриндберга, говорили о его близости к самым животрепещущим проблемам современного сознания. М. Горький заметил, что даже в противоречиях своих Стриндберг глубоко поучителен, у него есть «редкое качество внутренне свободного человека: он ненавидел догматы, даже и те, которые устанавливал сам»<sup>2</sup>.

Томас Манн: «Стриндберг, как яростный бунтарь, восстал против окружающего буржуазного общества, в котором он был уже чужим»<sup>3</sup>.

В истории стриндберговского театра постановка Вахтангова оказалась едва ли не самым ярким прочтением пьесы. В лице русского режиссера Стриндберг обрел наиболее радикального, родственного и по темпераменту, и по пронизательности толкователя. В критике отмечалось: «Впервые пьеса Стриндберга зазвучала полифонично, по-шекспировски многомерно».

Премьера состоялась 29 марта 1921 года.

Декорации Игнатия Нивинского, захваченного «безумством» Вахтангова, производят ошеломляющее впечатление. (Увы, когда Вахтангов представил эскизы Нивинского в 1920 году труппе Первой студии, раздался смех, актеры сначала ничего не поняли.) Черный фон заднего плана разрезан зигзагами золотистых и серебряных молний. Скошенные плоскости, острые углы. Кажется, произошло небывалое, «космическое» событие, оно потрясло, сломало привычную картину жизни. Маленький зрительный зал потонул в бездне мироздания.

Падающие, надломанные колонны не то дворца, не то тюрьмы, пятна золота, ржавчина железа, лабиринты лестничных пролетов — все это пронизано каким-то роковым предчувствием трагического конца.

И вот, когда вспыхнули в черноте дьявольские росчерки молний, за сценой раздался хохот Эрика. Сначала — будто детский беззаботный смешок, затем к нему примешивается доля торжества, и вдруг — острая ирония. Она обрастает настороженной тревогой, испугом, сгущается злостью, переходит в странную, «темнеющую»

ярость. И уже грохочет за сценой жестокий сатанинский смех, смех над самим собой.

Появившись, Эрик застывает, глядит в пространство невидящим взглядом. Грим: огромные врубелевские глаза, горькие подтеки на лице, как отмечал один из критиков — словно подтеки слез. Лицо странное, слегка удлиненное. Левая бровь вздернута вверх. Ю. П. Анненков заметил: подобного грима он никогда не видел, грим Михаила Чехова поражает.

Рядом с Эриком — его возлюбленная Карин. В пугающей тишине раздаются сухие хлопки Эрика, и вносят новую корону, роскошную, высокую, предназначенную для Елизаветы Английской. Пронзительным криком он заставляет Карин примерить корону.

Появление Эрика в мантии, исчерченной кровавыми зигзагами, само подобно немому крику. Он повелительно вскинул руку и застыл. Только что Эрик был комком нервов, а сейчас как будто парализован, замер в безвольной позе. Взгляд тоскливо скользит, жесты становятся неуверенными, робкими.

Вокруг Эрика затемненное пространство мрачного замка, и все видится из зала словно через марево времени. Фигуры передвигаются, как куклы-привидения. Слышатся их голоса, то естественные, окрашенные житейскими интонациями, то глухие, холодные, бесцветные, то звучные, резкие, то протяжные, удаляющиеся, затихающие в дальних углах замка.

Эрик помещен Вахтанговым между двух миров — живым и мертвым. Каменные, бескровные; бледнолицые фигуры придворных — и живые лица людей из народа. Усатый рубака Моис — колоритный, мясистый. Его играет А. Чебан, однажды заявивший одному из своих товарищей, что роль «надо отливать, как памятник». Карин, роль которой исполняет Дейкун, воплощает трогательную женственность, противопоставленную холоду замка. Теплое, трепетное чувство бьется в ее голосе.

Когда Карин примеряет корону, по заднему плану медленно проходит вдовствующая королева, мачеха Эрика, его смертельный враг. Вся в черном, со вздернутой бровью, вся — застывшая угроза. На ее шипящие, змеиные реплики Эрик отвечает встречными дерзостями. С самого начала завязывается неистовое противостояние между Эриком и королевой, возглавившей заговор придворных.

Вдовствующую королеву играет Серафима Бирман. Подобная летучей мыши, она серой тенью отделяется от стены, чтобы так же внезапно вратиться в нее, а время исчезнуть, испариться. Она живет надеждой покарать Эрика, повинного в казни ее родных. Она появляется то тут, то там. Как, откуда возникает — загадка. Прощурит в углу и скользнет вдоль стены.

В нашей театральной литературе подробно описан пластический рисунок этого выдающегося создания актрисы. Рисунок действительно уникален по своей насыщенности образной символикой, и все же не менее поразительна жизнь духа в игре. Через много лет вспоминая о своей королеве, актриса не может освободиться от волнующих переживаний, связанных с этим образом: «Я помню «мое» неподвижное лицо, помню, как неохотно шевелились «мои» злые губы, слышу звук «моего» ледяного голоса...»<sup>4</sup>

У нее прямая, негнувшаяся фигура, мертвенно-бледное лицо, полузакрытые глаза с набухшими веками. Ниспадающие складки тяжелой одежды, крест и молитвенник словно приросли к телу. Образ решен в плане трагического гротеска, «в тонах колючей злобы». Вдовствующая королева скрытно, тайно тклет нить дворцовой интриги, охваченная завистью, жаждой мести.

Костюмы символичны: ювелир — в золотой одежде, рыжий палач — в кровавом одеянии. Заросший волосами, грязный, в облике палача обнажено звериное. В руке топор, на поясе нож и веревка. Костюмы скроены в кубистской манере.

Рядом с придворными, массивными, сумрачными людьми, Эрик — Чехов выглядит слабым, вздорным ребенком. В одной из сцен затравленный врагами Эрик остается один, панически оглядывается вокруг и вдруг замечает куклу, которую дочь Карин называет Бледнолицей. Сам Эрик со своим побелевшим лицом сейчас похож на Бледнолицую. Робость и нежность, детская доверчивость к миру открываются в нем, когда он рассматривает куклу. Это озарение какими-то сладкими, нежными воспоминаниями гасится появлением придворных. Луч света выхватывает из темноты хороводы теней, шепчущие, прячущиеся по углам фигуры. Вдруг всполох света озаряет всю сценическую площадку — это сверкнула молния, ввергая Эрика в очередное безумство. И вновь все погружается в крошечную тьму. Мир придворных, окружающий Эрика, мертв, но мертвые пробуждаются, в них буйствуют свои страсти. Слышатся глухие рыдания — потому что и Эрик способен казнить, терзать...

Когда Эрик понимает свою роковую ошибку (прощение аристократов), к безумцу возвращается сознание, ясное понимание трагической ситуации. Чехов играет это так: Эрик вздрагивает, пытается отдать какое-то приказание, машинально поднимает указательный палец. Но через мгновение снова уходит в себя, взгляд его становится отрешенным.

«Современность в каждой душе звучит по-иному, — писал Н. Волков. — В душе Вахтангова она прозвучала как весть о двух мирах — мире мертвом и мире живом. Между ними — вечная борьба, неустанная тяжба. То одолевают мертвые, то побеждают живые: Люди двумерные, у которых нет сил преодолеть свою внутреннюю

раздвоенность, гибнут прежде всего. Они становятся жертвой своего разлада. Поэтому гибнет и «воплощение противоречия» король Эрик, не сумевший освободиться от придворного паноптикума и не нашедший настоящего пути к живым людям из народа»<sup>5</sup>.

Сам Вахтангов характеризует Эрика так: «То гневный, то нежный, то высокомерный, то простой, то протестующий, то покорный, верящий в бога и в сатану, то безрассудно несправедливый, то безрассудно милостивый, то гениально сообразительный, то беспомощный и растерянный, то молниеносно решительный, то медлительный и сомневающийся. Бог и ад, огонь и вода. Господин и раб — он, сотканный из контрастов, стиснутый контрастами жизни и смерти, неотвратимо сам должен уничтожить себя...

Эрик — человек, родившийся для несчастья.

Эрик создает, чтобы разрушить.

Между омертвевшим миром бледнолицых и бескровных придворных и миром живых и простых людей мечется он, страстно жаждущий покоя, и нет ему, обреченному, места. Смерть и жизнь зажали его в тиски неумолимого».

Таким его и играет Чехов — живущим в контрастах чувств и мыслей, в противоречиях разорванного сознания. Его Эрик — жертва ненормального уклада жизни и собственной раздвоенности, он мучается ею и потому возбуждает сочувствие. «Минутами Эрик страшен, потом жалок, потом близок, потом любим», — признается критик<sup>6</sup>.

Пьеса Стриндберга заключает в себе возможность мелодраматического прочтения судьбы Эрика. Вахтангов же ведет его к трагической высоте. Сложное сплетение разнородных качеств в характере Эрика не мешает Вахтангову проникнуться человечностью его порывов. Гибель его вызывает у художника сострадание, и она не означает гибели самой духовности. В памяти и сердце людей остается след от пережитого: несчастную душу страдающего человека «тащат, — по выражению А. Дикого, — волоком по рытвинам и ухабам»<sup>7</sup>.

В год постановки спектакля трагедии игрались и на академической сцене, в плане старой романтической традиции — по сцене расхаживал величественный Ю. Юрьев в ролях маркиза Позы, Отелло, Лира, Макбета. Эффектно демонстрировалась готовность к героическому поступку. Но горделивое спокойствие романтического героя свидетельствовало о его внутренней безмятежности. Нарядная, импозантная трагедия с трудом воспринималась современниками.

Вахтанговская трагедийность была иной, она выдвигала и иной тип актера. «Трагедии, — замечал А. В. Луначарский, — стал необходим прежде всего тот Михаил Чехов, каким он был вне сцены — русский интеллигент, нежное и уязвимое дитя великой гума-



нистической культуры, которого революция, сметающая ветхие избушки доброты, человечности и других мелких чувств, застала врасплох».

Освобожденная от внешней героизации, от привычных романтических атрибутов, новая трагедия оказывалась эмоционально близка и понятна зрителям. В Чехове они видели своего современника, Юрьев же оставался для них человеком, существующим в обособленном мире сугубо театральных, далеких от забот сегодняшнего дня представлений.

У трагического героя Вахтангова и Чехова не было ни торжественной поступи, ни чеканного жеста. Но у него была смятенная душа, которая вобрала в себя тревоги многих, очутившихся на границе двух эпох. «Негерой» Первой студии, добрый и кроткий, облакаясь в мантию Эрика XIV, переходил как бы в иное измерение, решал не только нравственные, но и философские вопросы, в том числе гамлетовский — «быть или не быть?».

В Эрике узнавался и сам Вахтангов 1921 года — с бледными, впалыми щеками, перепадами чувств, беспокойством мысли...

«Эрик XIV» войдет в историю как первый образец трагического искусства на заре советского театра, как спектакль о неизбежной гибели всевластия и нетленности гуманных человеческих начал.

Личность художника, просвечивающая сквозь его создание, излучала веру в гармоничное будущее человека и человечества. Творцы спектакля поднимались над раздвоенностью своего героя. Нравственно-духовный акт очищения совершал не сам Эрик, но Вахтангов и Чехов. Они утверждали выстраданные человеческие ценности.

Интересно раскрывалась в спектакле тема народа. Его образ был так же двойствен, как и отдельные персонажи. Вахтангов стремился развернуть мотив пробуждающейся массы. По выражению одного из критиков, он прикасался здесь к «каким-то еще не изведанным глубинам народного духа». Но вместе с тем народ представлял как бы сквозь призму восприятия несчастного Эрика, которого пугал сам вид враждебной толпы, молчаливо обступившей трон.

Участники народных сцен выглядели угрожающими каменными изваяниями. Они плотной серой массой надвигались на Эрика, лица их казались тупыми, страшными и загадочными в своей безучастности. Фигуры в темных плащах, в широкополых шляпах выглядели приземистыми, неуклюжими.

Толпа ничем не могла помочь Эрику. Не могла и не хотела. Она угрюмо разглядывала его — и только.

...Последнее действие мизансценировано рукою тонкого мастера.

В центре сцены стоял Эрик и прокуратор Иеран. Издали доносится зловеще-тоскливый гул: приближаются войска Иоанна Рыжебородого. Во дворце нарастает тревога. Она выражена движением придворных, скрещенными линиями их проходов, текучими, вкрадчивыми шагами. Вот неслышно появляется один, словно стелющийся по сцене. За ним, из противоположной кулисы, второй, потом третий, четвертый... Трое сошлись, о чем-то перешептываются, в то время как четвертый, словно куда-то спеша, пересекает сцену по диагонали. Шуршащие, снующие люди-крысы внезапно исчезают. Дворец разом пустеет.

Перед Эриком пузырек с ядом. У Стриндберга короля арестовывают восставшие аристократы. Вахтангов же вводит мотив самоубийства. Эрик выпивает яд, тот начинает действовать мгновенно. Как-то неловко покачнувшись, Эрик протягивает руки к Иерану и тихо просит проводить его к Карию. И так же тихо отвечает Иеран: «Я провожу тебя... как и всегда... куда ты захочешь».

На престол вступает Иоанн Рыжебородый, мрачный герцог (его играл Ю. Серов, позднее А. Дикий). Иоанн в окружении восставших герцогов входит в зал тяжелой, торжественной поступью. Народ растерянно оглашает дворец криками: «Король Иоанн Третий виват!»

Снова пустеет площадка, погружаясь в темноту, как бы остывая от яростных схваток, которые здесь разгорались. После затемнения высветивается лишь одинокий вселенский трон, вокруг которого разбросаны детские игрушки. Среди них и кукла Сигрид — Бледнолицая.

В эмоциональной атмосфере этого спектакля ощущались ритмы и настроение беспокойного, насыщенного тревогой времени. Как справедливо замечает Марков, постановку стриндберговской трагедии нельзя отделить от Москвы тех лет, от разрушенных домов, красных знамен, уличных плакатов, марширующих отрядов Красной Армии, одиноких автомобилей, прорезающих улицы, слухов, бегущих из квартиры в квартиру.

В спектакле не шла речь о революции и не проводились прямые параллели между историей Эрика XIV и событиями сегодняшнего дня. Но лучи, прорезавшие темноту и шарившие по черному запавшему с зигзагами молний, походили на лучи военных прожекторов, освещавших ночное небо в революционную эпоху.

Мы не можем пройти мимо свидетельств тех, кто участвовал в этом спектакле или видел его из зрительного зала 1921 года.

Серафима Бирман: «...когда Вахтангов пригласил художника Игнатия Нивинского, не признававшего бытовизма, разве не хотели над эскизами декораций некоторые из будущих исполнителей?»

И до сих пор кое-кто из театралных 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.

...Помню, что волнение не покидало нас, исполнителей, во все время репетиций и в дни спектаклей. В особенности взволнован был сам Вахтангов. Началась репетиционная работа: читали пьесу по картинам. Вахтангов перед началом и во время чтения много говорил, вернее, мечтал вслух, а мы слушали его. Наверное, какие-то „заветные“ слова перелетали от Вахтангова к нам и будили наше воображение...

Прежде чем начать читать свою роль, я вдруг зашуршала по паркету подошвами туфель:

— Правда, королева вот так ходит по длинным коридорам дворца? Она скользит? — обратилась я к Вахтангову. Он с этим согласился.

„Шуршание“ так понравилось всем, что потом, на репетициях Чехов часто просил меня: „Будь добра, пошурши“...»

Михаил Чехов: «По окончании репетиции я заинтересовался мнением Вахтангова, но, странным образом, не мог его узнать. И только после следующей репетиции мне сказали, что по окончании предыдущей репетиции Вахтангов, совершенно убитый, сидел в зрительном зале. Его убила моя игра. Она была до такой степени плоха, что Вахтангов стал думать об отмене «Эрика». Было решено дать мне еще одну репетицию. Я провел ее удачнее первой, и мне открылся смысл таинственного молчания и убийственного замысла Вахтангова. Когда перед постановкой «Эрика» в нашем художественном совете распределялись роли этой пьесы, то Вахтангов закрыл мне ладонями уши и сказал громко, чтобы я мог услышать: «Я прошу дать мне возможность дублировать Чехова в роли Эрика». Ему очень хотелось сыграть эту роль, для него были сшиты костюмы, но болезнь его не позволила ему осуществить желание...»<sup>10</sup>

Ольга Пыжова: «Вахтангов любил в театре высокую меру обобщения — защищенный гением Чехова, он мог пробовать, искать, рисковать, его спектаклю не грозила бескровная стилизация. Как человек, наделенный огромной физической мощью, жаждет помериться силами с достойным противником, чтобы ощутить сладость истинной победы, так и Чехов-актер жаждал трудностей и преодолений. Этим равным по силе «противником» становилось то, что мог предложить ему Вахтангов режиссер...»

Когда я увидела «Эрика XIV» весной 1921 года, меня поразила новизна этого спектакля, его энергия, щедрость и постановочная определенность... Именно в этом спектакле, как никогда раньше,

проявила себя та творческая взаимопредназначенность Вахтангова и Чехова, о которой я говорю...»<sup>11</sup>

Лидия Дейкун: «...Женя сам хотел после Чехова сыграть роль Эрика, и когда уже несколько раз прошел спектакль, он стал репетировать под режиссерством Миши и Сушкевича. Когда же наступил прогон I акта, Женя, будучи уже в костюме Эрика, сказал одну фразу, замолчал и обратился к Мише и Сушкевичу: «Нет, я не могу. Ты, Миша, взял у меня все. У меня ничего не осталось для роли».

...Спектакль кончился, все мы собрались в нашем небольшом фойе для публики. Появляется Константин Сергеевич, оглядывает нас, собравшихся участников спектакля... и его первые слова: «А где режиссер?» Кто-то робко объясняет, что Евгений Богратионович в связи с обострением болезни уехал в санаторий.

«Очень жаль», — пауза, и отчетливо, резко, как приговор, звучит: «Футуризм!» И потом опять мучительная, как удушье, пауза. Все собравшиеся, весь актерский состав «Эрика»; сидят, как на эшафоте перед казнью. И вдруг, как яркое солнце сквозь грозовую тучу: «Но такой футуризм я понимаю!» И пошел ряд восхвалений режиссерскому замыслу, исполнителю заглавной роли М. Чехову, всему строю спектакля, выразительным мизансценам, яркой трактовке образов и т. д. Одним словом, спектакль был целиком принят Константином Сергеевичем и с добрыми пожеланиями самого Станиславского отправлен в дальний, дальний путь»<sup>12</sup>.

### «ЖЕНЯ, ЭТО СТРАШНО, ЧТО ТЫ СДЕЛАЛ...»

Утром 7 апреля 1921 года в фойе Первой студии Станиславский собственноручно приколот мхатовский значок с изображением чайки к борту френча Евгения Богратионовича. Праздновалось десятилетие творческой деятельности Вахтангова.

Его торжественно вводят в зал, усаживают в первый ряд. Показывают капустник. На сцене кто-то играет вахтанговскую «соду», кто-то — его «корсет». Соду он принимал непрерывно, корсет носил в торжественных случаях, чтобы выглядеть особенно подтянутым.

Меня прекрасней в мире нет,  
На мне вахтанговский корсет... —

поют на сцене. И Вахтангов вместе со всеми хохочет до слез. А между тем его взаимоотношения со Станиславским не так уж идиличны. Нет, это уже не частные недоразумения, которые могли возникать по поводу оценки какого-либо актера или актрисы, как было, когда Станиславский хотел снять с роли Софью Гиацин-

тову в «Двенадцатой ночи». Она, по его мнению, не умеет смеяться, у нее грустные глаза. Вахтангов доказывал обратное, а самой актрисе говорил: «Не верь ты этому старику. Ты забудь, что он есть». И оказалось, что Вахтангов прав: посмотреть, как смеется Гиацинтова в «Двенадцатой ночи», устремилась вся театральная Москва.

Сложность в отношениях между Станиславским и Вахтанговым не понять, если не представить себе сложность всей театральной жизни тех лет с ее борьбой, поисками, размежеванием.

Конечно, Станиславский не мог не радоваться успехам своего ученика. Он принял «футуризм» «Эрика», оценил по достоинству «Чудо» и «Свадьбу», показанные летом 1921 года на сцене Художественного театра. Но эстетические позиции столь крупных художников, как Станиславский и Вахтангов, существенно отличались друг от друга, иначе и не могло быть.

Преданный ученик теперь уже не только «экспериментатор», талантливый преемник и знаток «системы». О нем уже говорят как о вожде целого направления! И это направление увлекает тех, кто еще вчера отдавал все свои симпатии, весь свой восторг Художественному театру. Некоторые даже не прочь противопоставить Вахтангова Станиславскому, решительно заявляют о том, что Вахтангов сделал большой шаг вперед по сравнению с Художественным театром. Все это, естественно, беспокоило Константина Сергеевича. Михаил Чехов откровенно рассказывает в своих воспоминаниях о недовольстве Станиславского тем, что он, Михаил Александрович, стал «склоняться к направлению Вахтангова». В частных беседах с Чеховым Станиславский критикует спектакли Вахтангова. Как раз в этот промежуток времени (конец 1920-го — начало 1921 года) происходит резкий скачок, качественный сдвиг в искусстве Вахтангова, и в этом сдвиге для Константина Сергеевича много неожиданного. Он не все может принять, к примеру толкование Вахтанговым писательского мира Антона Павловича Чехова (к этому мы еще вернемся). И «Свадьба», и «Эрик XIV» ломают привычные представления о режиссуре.

Симптоматичны признания некоторых деятелей театра и критиков в том, что режиссура как искусство раскрылась перед ними только теперь, в спектаклях Вахтангова. Они сопоставляют манеру игры во МХАТе с тем способом существования, который принят в «Эрике», и замечают, что режиссер определенно добивается эффекта преобладания в образе актерской личности; исполнителю непрерывно сопутствует как бы режиссерский «эскорт», весь спектакль жестко подчинен концепции. При всей раскрепощенности эмоций, внутренней свободе существования актера, сценическая форма четко выстроена, игре присущи смелые обобщения, скульптурность и монументальный характер.

Фактуру образа Эрика сравнивают с богатством и разнообразием палитры П. Пикассо. Восторженно пересказывая различные сцены, исполненные трагического гротеска, критики неоднократно приводят один и тот же пример: вскинутая рука Эрика с вытянутым указательным пальцем — жест, как бы застывший в пространстве.

Вместе с тем «концепционный театр» Вахтангова, при всей определенности режиссерской мысли, пронизывающей сценическое произведение в каждой его детали, не лишает зрителей возможности интуитивного постижения происходящего на сцене, иными словами, сохраняет едва ли не одну из главных ценностей театральной творчество — его тайну.

Загадки игры гениального Чехова подвергают некоторых критиков в растерянность, они захвачены ею и вместе с тем, смущенные непривычностью, осуждают актера. Чехов доходит до полуприпадочного состояния (Х. Херсонский), его игра — это палата № 6, клиника для душевнобольных (Ю. Соболев). Но в большинстве своем критики признают и спектакль, и работу Чехова как огромное театральное событие, новаторское значение которого требует осмысления. Сумасшедший не Эрик, а трон, объясняет Ю. Анненков.

Премьера «Ревизора» во МХАТе, репетиции которого шли почти параллельно с репетициями «Эрика», показывала, что поиски Вахтангова плодотворно отзывались и на практике самого МХАТа. В натуральной обстановке, в среде как будто реально существующих чиновников Гоголя возникала по-вахтанговски сотворенная совершенно фантастическая «сосулька» Хлестаков — Чехов, этот «клоун», «сморчок», «полное ничтожество, наглое, крикливое», «потрясающе жуткий, гофманский, химерический образ», «старый знакомый Петрушка, курносенький идиотик, причудливый гротеск».

Гиперболический юмор (выражение М. О. Кнебель) Чехова — Хлестакова возвращался не только на репетициях Станиславского с Чеховым. Сам Чехов в своей книге «Путь актера» свидетельствует о том, что Вахтангов помогал ему в работе над ролью. Друзья обсуждали образ Хлестакова в беседах и даже провели несколько домашних репетиций. Жертвуя занятиями в своей студии, Вахтангов посещал репетиции «Ревизора». А когда спектакль вышел, ликовал по поводу успеха Чехова.

Помимо него Вахтангов выделял В. В. Готовцева в роли почтмейстера. И, по свидетельству А. И. Горюнова, вахтанговского студийца, будущего исполнителя роли Гамлета в спектакле Н. П. Акимова, отрицательно высказался о мхатовцах старшего поколения, игравших в «Ревизоре». Они, по мнению Вахтангова, «несколько неряшливо вели себя на сцене», их жестикация, мизан-

сцены и поведение были недостаточно «обусловлены», они как бы «просто пребывали на сцене, двигались, как им было более или менее удобно». В противовес им Вахтангов отмечал умение Чехова идти от единого ощущения образа, добиваться строгого соответствия рисунка игры, каждой ее детали режиссерскому заданию.

Вахтангов концентрирует свое внимание на режиссерской форме спектакля и — шире — на театральной форме вообще. В этом отношении он неудовлетворен и практикой МХАТа, и прежней, «доэриковской» практикой Первой студии: «Пока мы шли по проторенной Художественным театром дорожке, мы шли покойненько и удобненько и не имели никакого понятия, что значит поставить и играть пьесу. Мы из одного и того же теста делали то бублик, то кренделек, то пышечку, то рогульку, — а вкус был все один и тот же. Шли мы по этой дорожке и дошли до роскошного кладбища.

Теперь мы знаем, что нам делать.

Не презирая стариков, наоборот, еще больше их уважая, мы должны делать теперь *свое* дело.

И будем».

В записи, сделанной Вахтанговым еще в марте 1921 года, когда он лечился во Всехсвятском санатории, мы читаем: «Станиславский не владеет театральной формой в благородном значении этого слова. Он мастер на образы и неожиданные приспособления действующих лиц. Но совсем не мастер форм театрального представления».

Вахтангов инкриминирует Станиславскому едва ли не «оппозицию» театра. «Омещанил театр, убрав кричащий занавес, убрав выхода актеров, убрав оркестр, убрав всякую театральность. Надо было не убирать, а облагородить». Теперь скромность МХАТа вызывает у него иронию. «Мы, дескать, не кричим. Посмотрите, как у нас скромно. У нас стиль модерн».

Он доходит до утверждения, будто бы с Константином Сергеевичем «никому, кроме совсем, совсем молодых, не интересно и не увлекательно» работать.

В 1921 году записи Вахтангова Константину Сергеевичу не были известны. Их стали пересказывать на страницах прессы только в 1930-х годах. Станиславский с болью сказал своему собеседнику Н. Чушкину: «Это было как удар ножа в спину, в самые трудные, тяжелые годы нашей жизни, когда на нас нападали все, хоронили живых!»<sup>1</sup>

Что ж, обиду Станиславского можно понять. Его оппонент, как говорится, погорячился. Он был одержим желанием утвердить свой театр, и в этой одержимости терял чувство справедливости. Сказывалась и раздраженность человека, в который раз брошенного судьбой на больничную койку.

Станиславский в свое время уже подходил к рубежам условного театра. Но сейчас творилось нечто новое, Вахтангов звал куда-то вперед. Его интересовала форма, пронизанная духом современности, выражающая отношение художника к революции. А Станиславский был углублен в проблемы психофизического процесса работы над ролью. Именно в этот период он готовил рукопись «Переживание». Проблемы воплощения находились лишь в стадии обдумывания.

Было недопонимание. Но было и реальное расхождение в понимании насущных задач театрального искусства.

В критическом запале Вахтангов отвергает всех и всё. В тех же всехвятских записях он раздраженно замечает, что Станиславский плохо разбирается в психологии, строит ее интуитивно, хотя иногда гораздо тоньше, чем Немирович-Данченко. Вахтангову теперь даже неприятно вспоминать столь любимых им «Трех сестер», «Вишневый сад», «Юлия Цезаря». «Юлий Цезарь» — так меня ошеломивший — сейчас мне противен».

Обрушивается Вахтангов и на Немировича-Данченко: тот «не владеет ни формой, ни красками». Немирович-Данченко, пишет он в гневе, жил за счет фантазии Станиславского, не обладал чувством ритма и как режиссер — «недоразумение».

Достаётся всем. «Малый театр мил, как всякая бабушка в чепце и в строгом платье из черного стекла... когда уже носят трико и высокие ботинки», а Камерный театр — «старая кокетка».

Крэг, чьи поиски в «Гамлете» в свое время так заинтересовали Вахтангова и оказали на него безусловное влияние, теперь ему смешон со своими ширмами и заветом: «Творите все интуитивно». За этим заветом, рассуждает Вахтангов (в данном случае вполне резонно), к Крэгу «ездить незачем».

Он готов признать только Мейерхольда. «Какой гениальный режиссер, самый большой из доселе бывших и существующих. Каждая его постановка — это новый театр. Каждая его постановка могла дать целое направление... Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему». И тут же, после этих восторженных строк: Мейерхольд совсем не знает актера, «не умеет вызвать в актере нужную эмоцию, нужный ритм, необходимую театральность».

Да, в своих всехвятских записях Вахтангов не щадит никого. Но, надо сказать, суров он и к себе, прежнему...

Его не удовлетворяет то, что он делал вчера. В сентябре 1920-го он ставит в своей студии «Свадьбу» А. Чехова, а через год осуществляет её вторую редакцию. Между двумя постановками «Свадьбы», так же как между двумя редакциями «Чуда», лежит, можно сказать, целая эпоха. Первая «Свадьба» сотворилась

«обычным», «дореволюционным» способом, в соответствии с тем мирным, улыбчивым взглядом человека, который «взрыва» не пережил. Спектакль был лишен той гротескной театральности, той остроты формы, которые появятся в «Свадьбе» 1921 года и станут оружием нового Вахтангова, с его новым отношением к миру и человеку.

Теперь, в новой (второй) редакции «Свадьбы», все дело именно в отношении. Слово «остранение» Вахтангов никогда не произносил. Однако об остраивающем характере вахтанговской формы, об элементах остраивания в ряде актерских работ вахтанговцев, Михаила Чехова спорить не приходится. Брехт был отлично знаком с исканиями русской режиссуры 1920-х годов, и в частности с вахтанговским направлением. И надо сказать, о Вахтангове он писал с некоторой долей зависти.

Революция в спектаклях Вахтангова остраивала старый мир, представляла его странным и страшным казусом, миром, который необходимо «спянуть» — продемонстрировав его на дистанции, с отношением, выраженным причудливой, экспрессивной, гротескной формой. В «Эрике» остраиваются исторические силы, подавляющие человека, в «Гадибуке» — пошлость обывателя этого старого мира.

«Свадьбу» Чехова Вахтангов относил к «большим пьесам» писателя и вознамерился решать ее в том же крупном масштабе, в каком решались в МХТ «Три сестры» или «Дядя Ваня». Режиссерским содержанием он хотел как бы приравнять «Свадьбу» к основным драмам Чехова и в комедии, не претендующей на трагизм, выразить трагифарс бытия.

Такая задача оказалась посильной только Вахтангову. В первые послереволюционные годы вообще не знали, как ставить Чехова. Современники Вахтангова, включая Горького и Маяковского, считали, что Чехов не ко времени. Так полагал и Луначарский. Театру, чуткому к революционным переменам, «тихий писатель» мог действительно показаться «несозвучным».

Но Вахтангов уверен — можно найти такое созвучие, надо только пересмотреть отношение к Чехову, нужна точная, угаданная форма. 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».

В чеховской «Свадьбе» Вахтангов яростно схватился с Пошлостью, нашел и ее трагическую маску — необычную, странную форму спектакля: забавная история, живописующая нравы обывателей, повернулась своей изнанкой и обнаружила свой отнюдь не веселый смысл. Зритель смеялся, но в конце концов ему становилось жутко, смех замирал, смешное оказывалось страшным. В жи-

вом человеке — а действующие лица, как и в первой редакции, были проработаны в деталях, житейских подробностях — зрители ощущали заводной механизм, мертвящую марионеточность. На этот раз живое и мертвое вошли в новое соотношение, мертвое словно выглядывало из живого. И возникала одна из ведущих тем зрелого Вахтангова. «Человек! Человек!» — протяжно и тоскливо зывал к человечности среди всеобщей мертвечины свадебный «генерал», призывая к себе лакея, и безнадежный вопль обиженного старика внезапно обретал широкий, вселенский смысл.

Начинался спектакль бешеной кадрилию, она шла под звуки дребезжащего фортепьяно, и вдруг измученный танер, персонаж, введенный режиссером в композицию, маленький, никудышный, ронял голову на клавиши и горько заливался пьяными слезами. Театр сразу предлагал зрителям свои условия игры: все, что происходит на сцене, вы не наблюдаете в обычной жизни. Да, это странный, причудливый мир, с осоловевшими от сытости существами, манерно и натужно оттанцовывающими кадрилию, то и дело впадающими в протрацию, какую-то дрему и одурение, но этот мир возник из самой действительности, преображенной театром в фантазмагорический паноптикум. Когда танер ронял голову, танцующие химеры недоуменно застыли и каждый из куклообразных оглядывался вокруг, словно спрашивая себя: «Все, что я вижу, — люди, предметы, комната, да и я сам — существует или мне все это только кажется?»

На сцене по диагонали стоят два стола с приборами, торчит нелепая пальма в кадке, бродят неприкаянные люди, и в эту бессмыслицу и унылость врезается безумная цепочка кадрили. Летит, взмахивая бешеной гривой, «иностранец греческого звания по кондитерской части» Дымба — Р. Симонов, мчит, выписывая погами кренделя, телеграфист Ять — И. Лобашков, в лихой присядке частит матрос Мозговой — Б. Захава. Затем они пытаются петь, но поют разное, сливающееся в разноголосый шум.

Апломбов — И. Кудрявцев, лицом напоминающий Гоголя, понимает мать невесты выматывающими душу объяснениями. Ять упоенно преследует Змеюкину. Когда танер начинает брэнчать «Младой зефир играет», Змеюкина (Е. Ляуданская), в ярко-пунцовом платье, светски обмахивается веером механическими, резкими, нервными движениями. Затем, пихнув веер Ятю, требует: «Махайте, махайте!» И, фальшивя, поет романс «Я вас любил». Ять с sentimentalной восторженностью повторяет: «Чудная! Чудная!»

«За пестрой видимостью Ятей, Апломбовых, Змеюкиных, Дымб, — писал Н. Д. Волков, — таится единственная реальность — тягучая и липкая провинциальная одурь. Рожи, рыла, хари — и кадрилию как движущее начало их жизни. Незлобивый юмор че-

ховского пустяка обернулся горьким смехом Гоголя, желчной ушешкой Сухово-Кобылина. На их произведениях и должен был раскрыться Вахтангов как истолкователь высокой комедии...»<sup>2</sup>

Н. Волков называет единственной реальностью в спектакле липкую одурь. Кадриль — отчаянная попытка встряхнуться от этой одури, но попытка неудачная — оживление мнимо, механистично.

У каждого из гостей свои страсти, свои амбиции, каждый желает возвыситься над остальными. В Греции все не так, все лучше, чем в России, упрямо настаивает Дымба. «Дайте мне поэзии!» — требует Змеюкина, претендующая на возвышенность. «Будьте благородны!» — призывает тещу жених Апломбов, подчеркивая свое превосходство над семьей невесты. И все эти претензии разрастаются, порождая скандал, подменяющий собою праздник.

«Вот придет генерал... — надеется втайне каждый, — и будет настоящая свадьба». Это томление по генералу, как тоска трех сестер по лучшей жизни, образует своеобразный трагикомический подтекст. Выведенные на сцену люди убоги, но все-таки они люди. «Пусть праздник для них, — замечает современный исследователь, — всего-навсего попытка самоутвердиться, реализация тайных и весьма невзыскательных надежд. Пусть все они корыстны и корысть их мелочна, ничтожна, но ведь и в них живет мечта о «возвышенном» образе жизни. Пусть неясная, но мечта, пусть иллюзорная, пусть тлеет, не осознаваясь до конца, но ведь живет! Вахтангов раскрывает одновременно и жалкое и человеческое в этих людях, стремясь показать не только кусочек их жизни, но и главным образом фантастическую нелепость этой жизни, идиотизм, социальный цинизм, которые обрекли людей на такое низменное, такое нелепое существование... Глубокое, контрастное сочетание юмора с подлинной трагедийностью, боль за человека рядом с пониманием и изображением нелепости его жизни, собственные Чехову, были близки и Вахтангову»<sup>3</sup>.

На роль «генерала» он выбрал актера, способ игры которого мог служить отличной иллюстрацией вахтанговского метода. Гротеск и безукоризненная правда чувств тут находились в счастливом единстве. Н. Волков замечал: Вахтангов был морем, куда целиком вливался, как река, другой человек. О. Н. Басов и был такой рекой — актер с огромным обаянием, обаянием ребячливости, детской шаловливости. Он не ходил, а перекатывался по сцене, говорил с призывком, похожим на какое-то захлебывание. От этого текст приобретал своеобразную аппетитность. Слова в устах актера оказывались вкусными.

Когда «генерал» Басова появлялся на сцене, в тоскливую, безжизненную атмосферу вторгалось нечто живое. Кто-то вытягивался перед ним во фронт, кто-то подобострастно сгибался. Нюнин

представлял «генералу» присутствующих, завершая свою речь торопливо проговоренными словами: «И прочие, и прочие... Остальные все — чепуха». Тут волна харь откатывалась от подслеповатого «генерала», старого моряка, и он начинал нескончаемый, но вдохновенный рассказ о флотской службе: «Брам и бом-брамшкоты тянуть шел фалы!! Хорошо?»

Оглашая дом криками: «Грот-марса-булинь, отдай, шел брасы!» — он вставал, как бы случайно сдвигая столы острым углом к залу. Угол этот, покрытый белой скатертью, напоминал в игре света нос корабля. Корабль под возгласы моряка: «Тут все летит, трещит — столпотворение вавилонское!» — двигался на рампу, а у штурвала стоял сказочный капитан, пребывающий в своем прекрасном мире.

И вдруг Змеюкина уличает его в получении денег за генеральство на свадьбе. «Какие деньги?» — тихо спрашивает Ревунов-Караулов, словно очнувшись, не в силах понять случившегося. Он начинает искать выход, чтобы выбраться из этого вертепа. «Человек!» — взывает он тоскливо. То одинокий голос человеческого отчаяния, мольба о помощи. Вокруг застывают люди-манекены. И без тени кокетства, как бы подводя итог всему пережитому за вечер, Змеюкина повторяет беспрерывно, как заведенная трагическая кукла: «Мне душно! Дайте мне атмосферы! Возле вас я задыхаюсь!» Слышатся ее рыдания, Ять же восхищенно и тихо произносит: «Чудная! Чудная!»

На мгновение у зрителей исчезает ощущение кукольности происходящего, чтобы вернуться, когда занавес закроется. Таков замысел Вахтангова. Он сознательно добивался того, чтобы актеры то открывали живое в своих персонажах, то вновь погружали бы зрителя в жуткий мир монстров, уходящих в прошлое.

Зрители чувствовали трагическую боль за человека, гибнущего среди пошлости, бесчувствия, «свиных рыл». Эта боль — постоянный мотив Вахтангова. Герои «Росмерсхольма», «Эрика», «Гадибука» гибнут. Их силы и силы зла, ощерившегося «мертвого мира», — неравны.

Михаил Чехов, увидев «Свадьбу», сказал другу:

— Женья, это страшно, что ты сделал...

Смысл слов Михаила Александровича понятен. Они сами, Вахтангов и Чехов, жили когда-то в этом мире, воспринимая его так, как Антон Павлович Чехов. Теперь Вахтангов яростно ополчался на старый мир.

Такая интерпретация Чехова сильно уязвила эмигрантскую газету «Руль», издававшуюся в Берлине. Она обрушилась на Вахтангова под «эстетическим» флагом как на злостного нарушителя чеховского замысла. Автор статьи писал, что ему тошно от этих «навороченных рыл», с гримом и позами, доведенными до карика-

турности. Автор был огорчен жестокостью, с которой Вахтангов изобразил отрицательные черты старого быта.

Однако дело было не только в старом быте. Возникло еще одно обстоятельство, усилившее воздействие «Свадьбы» на зрительный зал. В марте 1921 года X съезд РКП(б) принял решение о переходе на новую экономическую политику (нэп), основы которой были разработаны В. И. Лениным. Элементы капитализма привлекались на службу пролетарскому государству.

Когда оживилась Сухаревка, бойко заторговали лавочники, победоносно зажглись окна ресторанов с пальмовыми кадками и сверкающими люстрами (такая кадка фигурировала в «Свадьбе» не случайно), а актрисы Первой студии начали подрабатывать в роли официанток, обслуживая жиреющих нэпманов, — Евгений Богратионович возмутился:

— Что же это такое? Конец всему? Конец революции? Назад к капитализму?

Он не проявил себя политически процикательным человеком в жизни, но оказался таким в своем искусстве. Его «Свадьба» проникла в суть происходящего, обнаруживала мнимость обывательского торжества, превращавшегося в спектакле в своего рода меццанский пир во время чумы. Не случайно он замыслил показать в один вечер «Пир во время чумы» Пушкина и «Свадьбу» Чехова.

## ПОСЛЕДНЯЯ ОСЕНЬ

Вязкий холод осени 1921 года предвещает морозную зиму.

Обычно Евгений Богратионович возвращается домой ночью, в сопровождении какого-нибудь юного говоруна, излагающего смертельно уставшему, складывающемуся от боли пополам Вахтангову свои концепции. Хуже, когда спутник начинает задавать вопросы. Тогда надо отвечать.

Войдя в квартиру, Евгений Богратионович еще надеется что-нибудь почитать. С виноватым видом он осматривает стопку книг в своем кабинете. И так и не прикоснувшись ни к одной, пробирается на кухню, отпивает глоток воды с содой, затем снова возвращается в кабинет, валится на тахту.

Личную библиотеку, круг чтения Вахтангова в свое время изучил критик П. И. Новицкий. Вахтанговым проштудированы «Народный театр» Роллана, «О театре» Мейерхольда, «Искусство театра» Крага, «Революция театра» Фукса, «Революция и театр» Керженцева, книги Евреинова и Комиссаржевского. Однако в нескольких книгах страницы остались неразрезанными; среди них — «Введение в философию» Г. Челпанова. Из 363 страниц книги

Т. Соловьева «Внимание как органическая сила» разрезано 126. Из 149 страниц «Введения и комментарий к «Коммунистическому манифесту» — 48 страниц.

Нет сведений, успевал ли он посещать в тот год театры. Но достоверно известно, что по его настоянию Надежда Михайловна отправлялась на премьеры к Мейерхольду, Таирову, затем подробно рассказывала Евгению Богратионовичу о своих впечатлениях. Ходить в театры не хватало ни сил, ни времени.

Утром он вставал в девять-десять часов и уходил до обеда. Днем забегал, минут за пятнадцать-двадцать умудряясь пообедать и в те же минуты сделать записи, поговорить по телефону. За своим здоровьем следил эпизодически, одно время занимался гимнастикой йогов, переходил на диетическое питание, но затем вновь забывал о себе, погружаясь в работу. А иногда и злостно нарушал режим, непрерывно курил, до ста папирос в день, сидел после спектакля на театральных вечеринках, по-прежнему завораживая молодежь своими песенками, пародиями, мандолиной. И случилось, ночь напролет с неистовым азартом играл в карты.

Словом, семье и друзьям было от чего приходиться в сильное беспокойство. Родные старались окружить его любовью и вниманием. В Москве вместе с Вахтанговым уже проживали и сестра его Нина, и мать Надежды Михайловны Матрена Гавриловна. Богратиона Сергеевича не стало в 1921 году. В последние годы, после национализации табачной фабрики, он занимал скромное место служащего Владикавказского банка. А сына не только простил, но писал ему ласковые письма и очень гордился им перед знакомыми: Женя, к сожалению, артист, но ведь знаменитый артист!

Сережа Вахтангов обнаруживал все новые дарования — декламировал, рисовал, занимался верховой ездой. Пройдет немного лет, его судьба определится, он станет архитектором, а через два десятилетия примет участие в создании проекта нового здания для Театра имени Мейерхольда.

Сергей Евгеньевич показал мне уникальную фотографию, в музее Вахтангова нет даже ее копии. В квартире Мейерхольда за чайным столом сидят четверо — Всеволод Эмильевич, Зинаида Николаевна Райх и Надежда Михайловна с Сережей, ему тогда было лет восемнадцать. Снимок маленький, поблекший, но видно отчетливо: всем четверым уютно, их взгляды светятся счастливым покоем. Вот так они собирались не раз. После смерти Вахтангова Всеволод Эмильевич свою симпатию к нему перенес на Надежду Михайловну и Сергея.

Это была последняя осень Вахтангова. Его уже называли театральным вождем, молодежь ему поклонялась, огромной популярностью пользовалась его Третья студия. Теперь все ожидали ее

официального открытия в новом помещении. Студийцы подыскивали себе пустующее здание на Арбате, бывший особняк миллионера Берга. Вахтангов обратился к Анатолию Васильевичу Луначарскому, и тот отдал особняк Третьей студии.

Студийцы трогательно ухаживали за Евгением Богратионовичем, старались максимально освободить его от организационных и житейских забот. Диетическое питание, дефицитный белый хлеб, а также топливо для «буржуйки» — все доставляли ему ученики. Они отвечали ему усердием за бескорыстие и самоотверженность, притом не только творческие. В самые трудные 1917—1919 годы Вахтангов помогал им всем, чем мог, делил свои пайки между пуждающимися студийцами, добивался устройства в санатории тех, кому требовалось лечение.

Ему определили новую зарплату, хотя весьма скромную, но все же такую, какую получали Станиславский и Немирович-Данченко во МХАТе.

Изредка его посещала сестра Соня, — Софья Богратионовна была человеком занятым, серьезным, деятельным. В свое время она работала в Полевом штабе Реввоенсовета республики цензором, затем в Московской чрезвычайной комиссии, а позже в ВЧК — Всероссийской чрезвычайной комиссии по борьбе с контрреволюцией. Приходила она к брату со своим мужем, Мечиславом Юльевичем Козловским.

На личности его мы остановимся подробнее. Родственная связь Вахтангова с Козловским — одна из нитей, соединявших Евгения Богратионовича с кругом советских и партийных работников, собственно с новой властью.

Видный деятель большевистской партии, соратник Владимира Ильича Ленина по парижской эмиграции, Козловский занимал после победы Октября ответственные посты. Партия направляла его туда, где требовалось разобраться в сложнейших ситуациях. Юрист по образованию, он вместе с П. Стучкой, М. С. Урицким, Н. В. Крыленко состоял членом первой советской следственной комиссии, начавшей свою работу в первые же Октябрьские дни. Будучи членом коллегии Народного комиссариата юстиции, Козловский расследовал дело террористки Ф. Е. Каплан, стрелявшей в Ленина.

Когда был создан Малый Совнарком, первым его председателем стал Козловский. Большой Совнарком поручал Малому решать разнообразные вопросы строительства нового государства, и в их числе вопросы жизни театров.

Козловский, страстный театрал, посещал вахтанговские спектакли, восторженно отзывался о «Чуде святого Антония»; в Есентуках, во время гастролей Первой студии, видел его в «Потопе»

и «Сверчке на печи». А Вахтангов с интересом слушал рассказы Козловского о действиях советской власти.

«Евгению Вахтангову не чужды были проблемы нового, советского права: ведь в свое время он учился на юридическом факультете. Его жена, Надежда Михайловна, как-то сказала Мечиславу Юльевичу:

— Женя без пяти минут ваш коллега — ведь он сдал целых двенадцать экзаменов на юрфаке.

Но особенно большой интерес Вахтангов проявлял к строительству и развитию первого социалистического государства, к деятельности Советского правительства»<sup>1</sup>.

Биограф Козловского свидетельствует также, что Вахтангов расспрашивал Мечислава Юльевича о стиле работы В. И. Ленина, его интересах и Козловский «с особым удовольствием и подъемом рассказывал об Ильиче, его заботливом и чутком отношении к людям, огромном уважении к человеку труда, о живом интересе Владимира Ильича и Надежды Константиновны к искусству, в особенности к театру...»<sup>2</sup>.

До последнего времени дружба Вахтангова и Козловского была вне сферы внимания исследователей, фамилия Козловского вообще не фигурировала в литературе о Вахтангове. Между тем есть основание думать, что встречи с Козловским имели серьезное значение для становления политических взглядов Вахтангова.

Итак, в бывшем особняке купца-миллионера 13 ноября 1921 года открывается Третья студия МХАТа, будущей Театр имени Вахтангова.

Да, собственно, это и есть уже Театр Вахтангова. Он возник благодаря упрямству, фанатичной вере в студийцев, настойчивости неистового Евгения Богратионовича.

Обособняк на Арбате представляет собой основательное двухэтажное здание. Оно весьма отличается от скромного домика на Остоженке, в Мансуровском переулке. Нет, это, конечно, не тот Театр будущего, который виделся Евгению Богратионовичу в мечтах: зимний сад, веранда-фойе с видом на Москву-реку. Здесь все не так. Но по-своему хорошо и празднично. Стены обиты парчой и штофом, облицованы резным деревом, в старинных залах висят сохранившиеся гобелены.

Евгений Богратионович в задумчивости прохаживается по зданию, и у него возникает идея: сыграть «Турандот» в нескольких залах и фойе, чтобы зрители по ходу действия переходили из помещения в помещение вслед за героями событий.

«Китайское царство» будет в зале, декорированном под Восток. В другом, мрачноватом, похожем на сталактитовую пещеру, будет подвал «пыток». В третьем зале можно сыграть веселое венчание. Так, более чем за пять десятилетий до современных попыток иг-



рать спектакли с передвижением зрителей Вахтангов уже задумывает подобный эксперимент и с увлечением рассказывает о своем замысле ученикам.

В канун открытия студии Вахтангов позвонил по телефону в Кремль Мечиславу Юльевичу Козловскому и пригласил его с супругой на «Чудо святого Антония»: «Вам этот острополитический спектакль обязательно понравится. В нем клеймим буржуа». Нет дополнительных подтверждений тому, что именно эти слова произнес Вахтангов («клеим буржуа»), но достоверно известно: Козловский пришел на спектакль, доставивший ему огромное удовольствие.

«Чудом святого Антония» начинается большой вечер. Как значится в программке, после спектакля перед публикой должны выступить в концерте Станиславский, Южин, Чехов, Вахтангов, Зоя Лодий — известная в те годы певица.

Зрители входят в мраморный подъезд, поднимаются по лестнице, украшенной статуями. Затем — фойе, паркет покрыт толстым голубым ковром.

Все ожидают приезда Станиславского. Вахтанговцы взволнованы, но настроены весело: авторитет Станиславского не кажется им сейчас таким уж страшным. В их представлении гениальный Станиславский все равно чуть отстает от прогресса. И только Вахтангов да они, его ученики, идут в ногу со временем и даже впереди него!

Наконец в проеме парадной двери появляется импозантная фигура седовласого Станиславского. В арбатском здании воцаряется тишина особого свойства: в ней витает дух глубокого уважения к Константину Сергеевичу.

Двое студийцев подхватывают Станиславского под локти и, словно приподымая, ведут его по лестнице вверх.

— Что это вы меня, как архиерея, под руки ведете?

Великий режиссер освободился от сопровождающих и шагнул вперед, но — вот неприятность! — шагнул прямо в огромное зеркало. Остановился как вкопанный. Окружающие замерли, онемев от такого события. Но Станиславский мгновенно вышел из положения: с присущим ему артистизмом изменил направление своей величавой поступи. И вновь студийцы, так, будто ничего не произошло, но уже с явной смешливостью во взорах, подхватывают огромного человека и ведут его дальше.

В концертном отделении Станиславский прочел монолог Скупого рыцаря, Вахтангов — «Бродягу» Мопассана. Блестяще выступил с рассказом А. П. Чехова Михаил Чехов.

...Память старых вахтанговцев хранит воспоминания о желтом фойе, где они занимались со своим учителем.

Прошли годы, улица, на которую выходили окна этого фойе, получила имя Вахтангова. В фойе висел его портрет, желтые стены с французскими кремовыми шторами на окнах отливали золотом, ярко, словно солнце, горела хрустальная люстра.

Здесь наследники и ученики Вахтангова занимались биомеханикой под руководством Свердлина, слушали обстоятельные доклады Захавы, знакомились с романтическими замыслами Рубена Симонова, поражались остроумию саркастичного Басова. Здесь читали свои пьесы М. Горький, А. Толстой, Н. Погодин, В. Катаев, играли свою музыку к спектаклям вахтанговцев Шостакович, Шапорин, Хачатурян.

Именно здесь однажды, забравшись на стул с бокалом шампанского в руке, Ю. Олеша громогласно воскликнул:

На то и Щукин на Арбате,  
Чтоб не дремал Москвин во МХАТе!

В вахтанговском фойе разорвалась фашистская бомба. И его не стало...

Официальное открытие Третьей студии состоялось в трудный сезон. Осенью 1921 года Вахтангов с утра до вечера был занят репетициями «Турандот», «Гадибука», «Архангела Михаила». К творческим заботам прибавлялись организационно-хозяйственные.

Нэп не мог не отозваться на положении театров. Ряд коллективов был лишен субсидий и переведен на самоокупаемость. Резко поднялись цены на билеты, и соответственно снизилась посещаемость. В трудных условиях выживаемости возник крен в сторону облегчения репертуара. Маленькие театрики стали зазывать публику «Шерлоком Холмсом», «Пылкой страстью», «Хорошо сшитым фраком». Процветали зрелища ресторанные, мюзик-холльные, кабарежные.

6 сентября 1921 года прекращает свое существование мейерхольдовский Театр РСФСР-1, только что поставивший «Мистерию-буфф». В тяжелом положении оказывается даже МХАТ. Немирович-Данченко шлет записку в Совнарком, при этом несколько раз употребляет слова «спасите», «срочно». Угроза закрытия нависает над Большим театром в Москве и бывшим Мариинским в Петрограде.

Перед МХАТом и его студиями, оберегающими себя от издержек нэпа, встает серьезная задача: не снижая идейного уровня, добиться рентабельности.

Нужно сказать сразу: Третья студия Вахтангова не только смогла покрыть свои расходы, но вышла к концу сезона на одно из первых мест по посещаемости среди московских театров. Прави-

тельство не ошиблось в Вахтанговцах, предоставив им помещение для театра и небольшую субсидию.

...Болезнь Вахтангова усиливается. Его все чаще видят сумрачным. Он еще иногда играет в спектаклях. Но теперь, выходя на сцену, обычно преодолевает приступы боли. Однажды не выдержал в «Потопе». Когда закрыли занавес, упал, звук падений был слышен даже в зале. Доиграть не смог, в середине спектакля его заменил в роли Фрэнера Чехов.

Как-то возвращаясь домой с Чеховым, вдруг сказал:

— Миша, хочется жить! Посмотри, вот камни, растения, я чувствую их по-новому, я хочу их видеть, чувствовать, хочу жить среди них.

В анкете, сочиненной Блоком в мальчишеском возрасте, есть такой вопрос: «Мое любимое занятие?» Ответ: «Театр». И дальше: «Каким образом я желал бы умереть?» Ответ: «На сцене от разрыва сердца».

Так же мог сказать о себе Вахтангов.

## ИГРА, ДИСЦИПЛИНА, ИМПРОВИЗАЦИЯ

Осенние репетиции «Турандот». Вахтангов ведет их особым способом — как бы в присутствии зрителя. Для этого актеров разделяют на два лагеря, одни репетируют, другие подыгрывают в качестве зрителей. Сам Вахтангов восседает под балдахином, бьет в гонг, вступает в разговор с исполнителями от лица синьора Гоцци. А исполнители — это актеры бродячей труппы. Орочко — премьерша труппы, ленивая, в стоптанных туфлях, чуть что — машинально хватается за кишжал, потому что привыкла играть тр-р-рагедии ежевечерне.

Позже идея играть актеров, которые в свою очередь играют роли в пьесе, отпала. Но педагогическая хитрость удалась, в исполнителях поселилось такое чувство, будто на них все время смотрят, будто между ними и их персонажами всегда посредничает зритель, причем исключительно благожелательный и даже влюбленный в актеров.

Как-то раз студийцы решили исключить из своих рядов одну девушку, пришли к выводу, что нет от нее толку. Вахтангов бросился на защиту: а как она смотрит, какой восторг испытывает, когда другие репетируют! Творить на глазах такого зрителя — высшая радость.

Вахтангов ищет особую красоту. Определить ее не так просто.

У Блока есть одно высказывание о живописи: она учит смеяться над слишком глубокомысленной критикой, «она научает просто узнавать красное, зеленое, белое...»<sup>1</sup>.

Такова живопись Модильяни. Он ищет «красоту, освобожденную от совершенства, то есть первичный образ, чья свежесть не увяла от прикосновения множества рук...»<sup>2</sup>.

На репетициях «Принцессы Турандот» рождается новый тип «наивного» театра. Актер в таком театре стремится прежде всего сохранить свежесть своего восприятия мира. Актер не заслонен, «не заставлен» ничем лишним, как бы не обременен анализом, его индивидуальность открыта и раскованна. Он творит свободно, даже безответственно, играет в игру, напоминающую детскую.

Ему легко, как ребенку, все получается талантливо, органично. Такое «блаженное» состояние нельзя спугнуть, оно не должно быть уничтожено чрезмерной «школой» (вышколенностью). Его надо перенести на сцену в незамутненном и целостном виде, естественно, без насилия переключить жизненную органику актера в органику сценическую, сохранив его личные качества, его темперамент, обаяние, лицо, его смех и слезы.

— То, что Мансурова может сыграть плохо, я допускаю, — размышляет вслух Евгений Богратионович, — но я не знаю, как плохо, и это мне интересно.

В неожиданных проявлениях Мансуровой обнаруживаются черты ее будущей Турандот. Она двигается с угловатой грациозностью, страшно конфузится. Голос дрожит «у грани слез», странно переливается.

Разными способами, в том числе и провокационными, Вахтангов старается вызвать в молодой актрисе волнение, прорваться к ее подспудным эмоциям. Сказал актрисе, будто видел ее на бульваре, а та прошла мимо и сделала вид, что не заметила Евгения Богратионовича. Мансурова: «Не было этого!» Но Вахтангов неумолим. Мансурова льет слезы, всхлипывает, доказывает свое, и тут раздается возглас: «Всхлипывайте и говорите текст роли!» И текст Турандот поддался, заиграл.

Есть и другой способ — внушение. «Вы симпатичная», — настаивает он. «Откуда же я знаю, что я симпатичная?» — удивляется Мансурова. Но от слов Вахтангова она уже действительно чувствует себя симпатичной.

Однажды, когда роль не шла, он подскочил вдруг к Мансуровой и посадил ее на крышку рояля. Ей стыдно — все вокруг смеются, хочется уйти, скрыться куда-нибудь. «Я тогда обозлилась, но роль стала получаться».

Так он «настраивает» индивидуальности — словно музыкальные инструменты. В «оркестре» будущего спектакля должны «звучать» характеры самих актеров, эксцентричные и апатичные, мягкие и ершистые.

И все-таки, как ни любопытны по-человечески его актеры, они не могут предъявить зрителю только самих себя. Они должны

найти в себе персонажей Гоцци — Калафа, Турандот, Адельму. И вывести их на сцену. Это будет открытая игра между актером и образом, между жизнью и театром, и грань между ними окажется неуловимой. Где Турандот, где сама Мансурова? Качества образа и актерской индивидуальности должны переливаться друг в друга, но друг другом не поглощаться — зазор между ними должен быть виден. Таков игровой театр!

Вахтангов остро чувствовал поэтику игрового театра, его легкость, импровизационность, открытую условность. В таком театре многое от древних истоков сцены, народных игр, площадных действий, маскарада, балаганных зрелищ. И конечно, способ освоения роли тут иной, чем в традиционном профессиональном театре.

На репетициях «Турандот» предпринимались попытки воспроизвести приемы народной итальянской комедии масок. Однажды Вахтангов даже привел в студию «чистокровного» итальянца Евгения Доминиковича Эспозито, дирижера московского циркового оркестра, который в детстве видел бродячих итальянских актеров — потомков мастеров комедии дель арте.

Маленький, важный, в старинном сюртучке, с остроконечной седенькой бородкой и молодыми черными глазками, итальянец стал показывать игру масок. Речь лилась с такой быстротой, что разобрать ломаный русский язык, перемешанный с итальянским, не было никакой возможности. Гость хохотал, называя сквозь смех имена Тартальи, Панталоне, Труффальдино, Бригеллы, затем вынимал огромный платок и громко сморкался. Потом снова хохотал.

«Вот как надо играть маски!» — кричит Вахтангов. И все же они несколько растеряны — и студийцы, и сам Евгений Богратионович. Старинные маски хороши, но ведь замысел спектакля обращен к настоящему. Постановка, стилизованная под комедию дель арте, открытием не станет.

Надо придумать какую-то другую игру, не похожую на то, что существовало и существует. Ведь игровой театр не новость. Он процветает. Станиславский «играл» в «Двенадцатой ночи», Таиров — в «Принцессе Брамбилле». Предпринимались подобные опыты и внутри студии. Группа актеров во главе с С. Владимирским решила в форме игры поставить «Снегурочку». Вера Бендина репетировала главную роль, а Владимир Яхонтов — все остальные. Это происходило прямо в кабинете Вахтангова. Тот все сносил, даже то, что молодежь каждый раз утаскивала куда-то ключ от кабинета. «Снегурочка» шла на малой сцене студии, но после нескольких представлений Вахтангов снял спектакль учеников: «Снегурочка» выдавала секрет приема «Турандот» и, главное, сам прием не обнаруживал тут своей истинной ценности и остроты.

Вахтангов все больше убеждается в том, что открытая игра должна стать принципом постановки «Турандот». Игра «вплыва-

ет» на репетиции из гущи жизни, театр окольцован игрой, развивающейся в действительности, с ее нелепостями, свежестью восприятия мира, столкновениями старого и нового.

Игровое начало живет в победных демонстрациях, в диспутах наркома с митрополитом, в судах над самогонщиками под лозунгом «Вместо кабаков — клубы!», в субботниках и площадных действиях.

Игрою, кажется, заряжен воздух. «В городе открылось восемнадцать театров, — читаем у Ильи Эренбурга в «Хулио Хуренито», — причем играли все: члены исполкома, чекисты, заведующие статистическими отделами, учащиеся первой ступени единой школы, милиционеры, заключенные «контрреволюционеры» и даже профессиональные артисты».

А парадокс состоит в том, что 1921 год — голодный и холодный, как будто вовсе не располагающий к веселью. Но люди этой удивительной эпохи, не смотря ни на что, преисполнены романтическим настроением. Все только начинается. Ощущение того, что «все заново», будит энергию, жажду творчества. Валерий Брюсов в стихотворении, написанном в «турандотовском» 1922 году, утверждает, что идет строительство «храма будущего».

Вахтангов чутко улавливает это настроение, сама «Турандот» ему представляется стройкой, актеры же — строителями молодого общества. Игровой принцип, найденный на репетициях, обретает черты социально-исторические, он обусловлен временем и извлечен из него.

Странное, завораживающее обаяние Вахтангова объяснялось во многом его игровым тонусом, интересом к новым людям и процессу созидания. Творящий человек симпатичен и вызывает любопытство окружающих. Как бы шутя, Вахтангов сотворит спектакль из самим же придуманной общей игры. Она всем нравится. Игра эта сопротивляется нудному психологизму, чрезмерной обстоятельности, детальной разработке характеров, тому, что Маяковский назовет психоложеством.

Постепенно формируются принципы вахтанговской школы или «вахтанговской игры». Эти принципы найдут свое развитие в практике, определяют особую и очень существенную линию в жизни всего советского театра.

Цель такой игры — дать максимальную свободу актеру, сотворить увлекательный театральный мир, в котором актеру легко, интересно, он освобожден от разного рода буквализма, текст роли схватывается на лету и легко запоминается. Можно вообще импровизировать слова, помня лишь общую канву. В актере пробуждается природный артистизм, он ходит, как выразился один из критиков, «на пуантах эстетизма».

Происходит ломка привычных театральных понятий, кажется, что нет необходимости «выстраивать взаимоотношения» между действующими лицами, прочерчивая утомительную «логику». Пребывание на репетиции превращается в личностное самораскрытие.

Игра, которую извлекает Вахтангов из своего времени, празднична, искрится юмором и обязательно иронией. Последняя помогает освободиться от закрепленности старыми догмами. Лукавая ирония демонстрирует свободу от нормативного мышления, помогает различать живое, отделять его от мертвого.

Ироничен Вахтангов был уже тогда, когда отверг предложение ставить шиллеровскую «Турандот», — в 1920 году. Она показалась ему до смешного серьезной. Героиня страдает, но почему, собственно? «Какая-то дура не желает выходить замуж! Нам-то что до этого?» Перед Вахтанговым на коленях стоит Ксения Ивановна Котлубай, очень педантичный и серьезный педагог студии, и молит его остановить свой выбор на Шиллере.

Но он решает ставить «Приincessу Турандот» способом «наоборот», вопреки неумеренной серьезности. Он перемешивает Гоцци с Шиллером, Антокольским, репризами студийцев, выворачивает сюжет наизнанку. Замысел прихотлив и сам по себе ироничен. В том числе по отношению к Станиславскому и Немировичу-Данченко. Ведь они против радикализма и подходе к первоисточнику.

Все будет наоборот. У Мейерхольда актеры в прозодежде, в «Турандот» актеры облачатся во фраки.

Строптивая девочка-принцесса вопреки всему разодева. Вокруг голодно и холодно, а у нее в душе праздник. Праздник же, писала Орочко, — слово, имевшее для Вахтангова особый смысл: это отрыв от будней, очищение, преобразование, слияние людей в общей радости.

На каждой репетиции они добывают крупинки такого праздника. Вот выходит Щукин в широкополой фетровой шляпе, за ним Кудрявцев. В руках у Щукина нечто напоминающее пирожное. Он отщипывает кусочки и с наслаждением их проглатывает. Кудрявцев изнемогает от желания получить свой кусок. «З-за-аа-ра-бота-ть надо пиро-о-ожное», — заикаясь, втолковывает ему Щукин — Тарталья.

Заикающийся Тарталья для нас привычен, но тогда это произвело впечатление неожиданности, присутствующие рассмеялись. Щукин дразнит пирожным Панталоне, пронося несколько раз перед самым его носом заманчивую сладость. И вдруг происходит непредвиденное — Панталоне раскрывает рот и успевает откусить три четверти пирожного. Щукин на мгновение искренне опешил, но затем нашелся — залился горячими слезами. И вот один рыда-

ет, а другой, с набитым ртом, жестами доказывает, что дразнить людей — нехорошо.

Вахтангов словно и не ведет репетицию, а играет вместе с масками. Он то увлеченный зритель, то предводитель бродячей труппы, порой — в каком-нибудь итальянском костюме. И любит подливать масла в огонь. Бригеллу заставляет смотреться в воображаемое зеркало и радоваться своему отражению, даже тогда, когда на его голове оказывается коробка от торта.

Реплики, которыми время от времени перекидываются маски, часто не имеют никакого смысла. Забавной оказывается сама возня вокруг предметов, упоение, с которым все делается. Однако из этих как будто незначащих эпизодов постепенно возникает непреходящий сюжет, он импровизируется на ходу. Кажется, что Вахтангов сочиняет спектакль, еще не зная, чем же все кончится.

Когда Евгений Богратионович предлагает лечить Тарталье зубы с помощью чудовищной, сооруженной масками, бормашины, Щукин невольно выходит из образа и уже по-настоящему молит о том, чтобы к нему не приставали. Это вызывает очередной взрыв хохота, и становится ясно, что на спектакле зрители обязательно рассмеются, если ошеломленный Щукин вот так, неожиданно, сбросит маску Тартальи и предстанет самим собой.

— Перед тем как вырвать зубья, — рассуждает Панталоне, поощряемый Вахтанговым, — мы будем принуждены вырвать и волосы, так как известно, что зуб висит на волоске.

Декорации не заказываются заранее. Предварительные эскизы Новинского — лишь ориентир для поисков, обстановка импровизируется. Она тоже играет. Играют вещи, ткани, костюмы из лоскутков, цвет. Турандот уже в покрывале, похожем на обыкновенное одеяло, наброшенное на желто-розовое платье. Плащи мудрецов пестрят нашивками — нотами, химическими формулами и прочим. Ракетка заменяет скипетр, костяной нож для разрезания книг — кинжал. На улице Пекина (действие происходит в сказочном Китае) — современный белый стул из осколка Берга.

Нивинский и знаменитый художник по костюмам Надежда Петровна Ламанова иной раз просто закрепляют то, что находится и осваивается на площадке. Такой метод работы выглядит сегодня диковинно: как правило, оформление спектаклей изготавливается по утвержденным эскизам в театральных цехах, на производстве, а не создается в процессе репетиций.

Вещи теряют мнимую многозначительность и включаются в игру. Театральный костюм становится живым, естественным в атмосфере праздничности. Возникает трансформирующаяся среда, напоминающая современную динамичную сценографию.

А ведь первоначально Нивинский предлагал эскизы традиционных интерьеров в духе жизненного правдоподобия, актеры же

должны были выйти к зрителям в кожаных куртках, или в рабочей прозодежде, или в буденовках. Но прямое соответствие облику времени было тут же отвергнуто Вахтанговым: «Только не это!»

Игровым способом создается и музыка. Мотивы «Турандот» возникают самостоятельно. Вахтангов использует и собственные «заготовки», в том числе мелодию евпаторийского старика, напоминающую «Ласточку» известного армянского композитора Комитаса.

У знакомых Евгения Богратионовича хранилась старинная китайская игрушка. Рассказывают, что первым ее хозяином был Скрябин. На репетициях Вахтангов вспоминает и о ней, посылает за музыкальной игрушкой исполнительного К. Миронова. В «баловливое» музыкальное сопровождение вливаются и забавные оркестрики из игр Сулержицкого, и знаменитые «поющие» грёбенки.

На одной из репетиций Павел Антокольский по просьбе Вахтангова сочиняет наивную песенку — «Вот мы начинаем этой песенкой простой...». Музыканты Н. Сизов и А. Козловский подбирают несложный, почти примитивный мотив. Присутствующие ошеломлены: это именно то, что нужно. Надежда Михайловна, обычно сдержанная в изъяснении чувств, приходит в такое восхищение, что не может усидеть на месте — бежит к роялю, где все уже разучивают песенку.

Игровой принцип формирует и саму композицию спектакля. Царь Альтоум, за неимением готового текста, мурлычит бессмыслицу в честь новобрачных — Турандот и Калафа, нечто вроде: «Ну что же делать, делать, делать... Расстается с вами старый дуралей», а Вахтангов уже чувствует, что в этом ритме спектакль и «побежит» к финалу. Все мурлыкают то же самое, и тут, неожиданно для участников, темп сам собой начинает убыстряться. Мурлыкать приходится все энергичнее и веселее, и вот уже остается только приоткрывать рты и петь: «Ля-ля-ля-ля-ля...»

— А теперь все на рампу! — обрывает на самой высокой ноте их пение Евгений Богратионович. Вскочив с колен, актеры гурьбой несутся к зрительному залу.

— Текст Мансуровой «Люблю всех мужчин!» — успевает крикнуть Вахтангов.

Мансурова произносит текст, и далее — ход цепочкой, в танцевальном ритме, с полупоклонами, в разрез занавеса. Это прощание со зрителями.

Но спектакль не закончен. Поклоны на аплодисментах (которые будут!) тоже игра. С нею зрители и покинут праздник. Поклоны обязательно должны быть продолжительными и театрализованными.

Есть свобода. И все же недостает чего-то существенного. Иной раз сцены выглядят, как веселый, озорной капустник, но с таким снижением искусства Вахтангов примириться не может. Бесформенность — значит безответственность. Ему не нужен спектакль, который выглядит хаотичным. Актер должен обрести наивысшую сосредоточенность, принять форму, сочиненную режиссером. Говорить: «Мне это не нравится» — нельзя.

И тактика репетиций меняется. Игра игрой, но ведь надо тысячу раз вскочить на «палубу» сцены, пока не появится полетность в движении, надо уметь пройти по наклонной плоскости безукоризненно. Или вот эти теннисные мячики, летящие под музыку из рук Симонова... Во-первых, их неплохо бы заменить пластичными тканями, реющими в пространстве, во-вторых, мастерство жонглирования должно быть виртуозным, нет, волшебным. Евгений Богратионович берет ткань, и она в воздухе проделывает легкий пируэт, извиваясь, как живое существо.

Актеры учатся не просто двигаться, но протанцовывать роль. Фраки сидят как влитые, фалды не болтаются, манжеты не вылезают, а складки пелерины, изображающей плащ, красиво повторяют линию движения Калафа.

Теперь здание спектакля возводят все, и Вахтангов, и педагоги студии — Р. Симонов, Ю. Завадский, К. Котлубай... Надо сказать, что в Третьей студии под руководством Евгения Богратионовича работает целый режиссерский «класс». Помимо упомянутых выше — И. Раппопорт, Н. Горчаков, С. Марголин, Н. Яновский и многие другие.

Для преподавания речи и вокала Вахтангов приглашает Митрофана Ефимовича Пятницкого, руководителя известного в Москве хора.

Всем нравится, как Пятницкий рассказывает о своем учителе пения, беспрестанно повторяя его наказ: «Ставь звук в маску, а диафрагмой веди, как смычком. Голос должен быть — „голова на грудь“». И тут же колоритно изображает: к арии Демона надо идти «как корова мычит — му... му... или как продавец кричит — „...уголья... уголья...“, из этого вырастает: „Я то-от, которому внимала...“»

Щукин не упускает благодарный материал и вскоре уже изображает какого-то итальянца, который выносит ногу «на рампу», помогая себе преувеличенно плавными движениями рук. В свою очередь, Вахтангов включает находку Щукина в спектакль.

Сам Евгений Богратионович в этот период увлечен руками. Актеры, направляющиеся на репетицию, с содроганием оглядывают себя. Те ли у них руки, то ли лицо, те ли ноги?

— Руки — это глаза тела, — заявляет Вахтангов, и легкий, по-молодевший, поднимается на сцену, чтобы поставить отдельный танец рук.

На репетициях «Гадибука» в студии «Габима» — они идут параллельно с работой над «Турандот» — он вспоминает портрет Льва Толстого, созданный Репиным: Толстой стоит в своей длинной рубахе, подвязанной поясом; руки заложены за пояс — трудовые, жилистые. Но больше в портрете у Репина о руках человеческих как будто ничего не «прочитывается». Вахтангов уже жалеет, что привел этот пример. Сомнение, однако, длится долю секунды. Восхищенные габимовцы заминки не ощущают, так как Евгений Богратионович уже придумал, уже фантазирует: вот так Толстой прожил жизнь — связанный по рукам. И подходя к концу жизни, он... рванул руками проклятый пояс! Тут же Евгений Богратионович показывает, как именно Толстой освободил руки. Рванул пояс, освободил руки, только поздно.

Движения рук, как и многие другие элементы пластики, часто разрабатывались Вахтанговым совместно с Чеховым. Любопытно, что через много лет, вдали от России, Михаил Чехов будет показывать упражнения для рук известным актерам, таким, как англичанин П. Роджерс, американцы Г. Пек и Ю. Бриннер, кинозвезда Мэрилин Монро. «Человеческие руки, — будет говорить им Чехов вахтанговскими словами, — наиболее подвижная и свободная часть тела, связанная с чувствами. Ритмы дыхания и биения сердца в груди (в сфере чувств) непосредственно вливаются в руки, делая их выразителями тончайших настроений и чувств. В ногах человека выражается его воля. Вглядитесь в походку людей, и вы увидите индивидуальные особенности их воли. Разумеется, руки человека также проникнуты волей, но в них она окрашена чувствами...»<sup>3</sup>

Внимание Вахтангова к отдельным элементам пластики или психотехники кажется преувеличенным. Однако эта преувеличенность оправдана, во всякой частности он видит росток целостной формы, необходимой спектаклю. Вот, например, ритм. Каждая нация, утверждает он, каждый человек, явление природы, событие жизни имеют свой ритм. Найти ритм пьесы — значит, найти ключ к ее постановке. Само художественное мышление ритмично. Ритм — организующее начало.

Понятие ритма естественно подводит к представлению о четкой форме. Свободная стихия игры вливается в установленные режиссером границы. Свобода — это осознанная необходимость. Свобода актера — это четкая форма.

Вахтангов возрождает комедию дель арте, однако реставрацией это никак не назовешь. В композиции «Принцессы Турандот» как будто сохраняется традиционное членение итальянской комедии. Пролог, затем парад, интрига, интермедия, эпилог, прощание со

зрителями. Но, используя сложившуюся структуру и приемы, он обогащал их театральным опытом начала XX века. Старинные итальянские актеры были бы весьма удивлены, если бы узнали, что парад надо выстраивать, что при этом необходимо добиться особого, органического общения между актерами.

Над парадом Евгений Богратионович работал долго и настойчиво, рассчитывая каждый шаг, выверяя каждую краску, приспособление, костюм.

Кажется, просто — выйти к рампе в шеренге. Но важно, какие чувства вынесут актеры в зал, что будут испытывать сами и передавать зрителям. Здесь необходимо ощущение праздника и обещание праздника. Сейчас что-то произойдет. Мы вам покажем нечто особенное. К тому же, в соответствии с логикой общения с залом «по Станиславскому», актеры, прежде чем воздействовать на зал, должны установить со зрителями контакт, почерпнуть в них необходимую уверенность.

Затем все участники парада развернутся лицом к декорациям, и начнется непринужденное, веселое переодевание. Каждый будет надевать свой костюм в определенном ритме. А общий темп — вальсовый.

Во время репетиции парада актер Миронов по просьбе Евгения Богратионовича составил специальный документ, содержащий требования к участникам парада.

1. Предельная собранность.
2. Полная уверенность в себе как в актере, творце, художнике. Отсюда — чувство собственного достоинства при полнейшей скромности.
3. Никакого «прибеднения» и ничего показного. Я ваш слуга, и я горд, бесконечно горд тем, что я слуга народа.
4. Четкость и чистота всего: мысли, слова, дикции, голоса, движения.
5. Полная собранность на сцене. Ничего постороннего, лишнего: переступать с ноги на ногу — преступление; перепутать свое место с местом соседа — еще больший грех; сделавший это обрекает себя на духовное самоубийство (должен оставить Студию на неделю). Переглядываться с товарищем там, где это запрещено, — грубое нарушение правил и должно рассматриваться как распушенность. Нарушить линию — сознаться в своей бездарности.
6. Нарушить ритм и симметрию — убить в себе художника.
7. За парад отвечаю (и караю!) я, Вахтангов!

Итак, перепутать свое место с местом соседа — значит, обречь себя на духовное самоубийство. Эпитет «духовное» Вахтангов употребляет не всуе.

Перепады Евгения Богратионовича — предоставление ученикам полной свободы и вдруг жестокие требования дисциплины — вос-

принимались многими как свидетельство противоречивости характера.

«...Бросался из крайности в крайность...», его путь — это сплошные зигзаги, он «сжигал за собой корабли» и после каждого спектакля «дотла сгорало его увлечение» (П. Антокольский).

Учеников смущали эти крайности, эти контрасты. «Он любит нас — тогда почему бывает порой так требователен к нам, почти жесток?»<sup>4</sup>

Конечно, здесь идет речь о размолвках этического порядка. Однако эстетический почерк зачастую тесно связан у режиссеров с их поведением, житейским характером. Так было и у Вахтангова. Студию Вахтангова не назовешь «формализованной», стянутой узлами нормативов, приказов, установлений. Вахтангов нежно лелеял свободное общение между студийцами, для него студия — это и сирень, и любовные вздохи, и озорство. Все это переливается в эстетику, в форму будущей «Турандот».

С другой стороны, Вахтангов предстает жестоким. Как же в нем уживаются противоположные качества? Но в поисках синтеза стихийной игры и суровой дисциплины как раз и возникает подлинная режиссура. Вахтангов — пример художника, который находил такой синтез. В сочетании двух начал и таится загадка Евгения Богратионовича.

Он откровенно диктует свою волю актерам, ученикам, педагогам, даже авторам, которых интерпретирует решительно. Все они — его армия. Мейерхольд писал: «Загляните в особняк на углу Арбата и Николо-Песковского переулка. Посмотрите, как живет и работает Третья студия МХТ. То, что здесь организовано, — дело рук именно вождя. Здесь точно крепость, всегда готовая к осаде и к обороне. Сосредоточенная деловитость — строго распределены роли всех занятых обслуживанием технического аппарата. Сношения с телеграфной лаконичностью. Каждый квадратный аршин площади так подставлен солдатами армии, что он и вынуждает к работе, и располагает к ней. Каждый час отмечен своей необходимостью. Вот лагерь отдыхает, вот он харчует, вот он учится, вот он сражается...»<sup>5</sup>

Конечно, Мейерхольд несколько преувеличивает, его описание вряд ли так уж достоверно: при жизни Вахтангова он всего один раз побывал в студии, знал о ней больше понаслышке. Дисциплина там вовсе не была армейской, и взаимоотношения студийцев отличались особой трогательностью. При всем том Всеволод Эмильевич точно уловил тенденцию к усилению режиссерского диктата.

В 1922 году Станиславский над гробом Вахтангова назовет жестокость одним из достоинств своего ученика, оценив ее как требовательность, нетерпимость к вялости, равнодушию, ремесленности.

Предоставляя своим ученикам свободу самовыявления, Вахтангов в то же время настаивал на их строгом подчинении законам студийности. «Студийность есть сущность, ради которой и при помощи которой существует Студия, — писал он. — Эта сущность освещает все: и отношение к искусству, и друг к другу, и поведение в стенах Студии, и представительство на стороне. Эта сущность звучит и в художественной, и в этической, и в моральной, и в духовной, и в товарищеской, и в общественной жизни каждого студийца».

Как же определяет Евгений Богратионович эту сущность, что он имеет в виду?

«Она есть прежде всего — дисциплина.

Дисциплина во всем. В каждом шаге.

Если такая дисциплина есть в группе, то, естественно, она защищается этой группой. Защищается дисциплиной же, то есть требованиями, идущими от сущности, от студийности...

Дисциплина есть удовлетворение внутренней потребности, вызываемой сущностью...»

Дисциплина и свободная «игра чувств» у Вахтангова всегда были рядом, еще с любительских кружков. А ведь совместить эти два начала удастся совсем не часто, люди театра это хорошо знают. Бывает и так, что «неформальное общение» и «железная необходимость», сталкиваясь, взаимно уничтожают друг друга, а заодно и само творчество.

Режиссерский театр, выполнявший в то время свою историческую миссию, как и молодое Советское государство, нуждался в организованности и дисциплине. Ему тоже нужна была своеобразная диктатура, выражающаяся не только в формах организации театрального коллектива, но и в самой театральной эстетике, в подчинении спектакля определенной концепции.

Такая концепционность была в высшей мере характерна для постановок Вахтангова: единая режиссерская мысль властно держала всю конструкцию спектакля, определяла в нем все — форму, детали, актерские образы, сценические связи.

Однако было у Вахтангова и другое, что выделяло его из ряда известных режиссеров-новаторов начала XX века и поднимало над ними. Его режиссерский диктат, острота постановочного мышления, экспрессия формы не разрушали и не подавляли свободы актерского общения и самовыражения, не убивали игру — игру чувств и оттенков жизни на сцене.

При концепционности режиссуры и заботах о форме спектакля он не уходил от «системы». «Ключом Станиславского он делал такие чудеса, которые не снились, может быть, и Станиславскому. Весь душевный пыл Вахтангова был в том, чтобы делать актеров... Вахтангов мог мучиться над решением постановки, над ее формой,

но не над тем, как будут у него играть актеры. Это он знал заранее: играть будут отлично, никак не меньше. Этого мало! Каждый исполнитель будет показан с лучшей, неожиданной стороны, будь он даже неопытен. Каждая индивидуальность, как бы она ни была скромна, будет раскрыта и расцветет. Вот почему сверкали спектакли, поставленные Вахтанговым. Этим умением — делать актера — он разительно отличался от всех, кто стоял рядом с ним в начале 20-х годов<sup>6</sup>. Эти слова принадлежат Антокольскому.

Художника следует судить по результату. А если исходить из результата, то Вахтангов был цельным мастером, очень целеустремленным и волевым художником. Пусть ученикам он казался человеком крайностей. «Если он нас любит, почему бывает так жесток?» Ответ может быть один: он революционный художник. Подлинный. В революции для него совершенно естественно соединились стихия свободы и дисциплина. Так понимался им и новый театр.

Вахтангову суждено было совершить самое трудное: постичь и выразить в творчестве диалектику свободы и необходимости, стихии и организованности, раскованной игры и режиссерской дисциплины.

Если актер овладел формой, понял ее принцип и ответственен перед ней, он снова может быть свободным, и вот тут начинается зона той вахтанговской импровизации, о которой так много говорят и пишут.

Можно открыто демонстрировать сотворение формы на глазах у зрителей, однако уже зная, что это за форма. Можно играть с формой, но не сливаться с ней. Играть с маской, но не скрываться за ней целиком. Малейшие изменения в действиях партнера воспринимаются легко и находят сиюминутный ответ; по-иному оцениваются обстоятельства, ищется новое сценическое самочувствие.

Вахтангов любит, когда роль уже готова, закреплена, резко менять обстоятельства, давать актеру новое задание. Но все это — внутри найденной формы.

Игра и дисциплина, вступая в сложные взаимоотношения, создают твердую почву для импровизации.

При этом вахтанговская импровизация имеет свою особенность. О ней я уже писал выше, только в иной связи.

Импровизировать самочувствие внутри готовой формы — это принцип общий, он далеко не исчерпывает и не выражает собой специфически вахтанговское.

В «Турандот» нащупывались приемы откровенной демонстрации — показа того, как это делается. Как актер работает. Как он выявляет свое мастерство. Это не «дядя Ваня», это Артист, кото-

рый создает образ у вас на глазах, строит его, демонстрируя этот процесс.

Однажды на репетиции «Турандот» после циркового «гоп» актеры стремительно выбежали на площадку и замерли на мгновение возле своих костюмов, лежащих на полу. Присутствовавших в зале охватило странное волнение. На сцене явственно проступила граница между «душой» актера и его «маской», возлежавшей у ног исполнителя. Но поразительно было даже не ощущение границы, а та волнующая связь, которая магически соединяла душу и маску. Актеры как будто вели молчаливый диалог со своим костюмом. Они готовились вступить в роль. И роль была готова их принять.

Все тут зависело от способности исполнителя существовать на границе между собой и ролью. Так открывался принцип острашения.

## ЭТОТ СТРАННЫЙ ВАХТАНГОВСКИЙ СТИЛЬ

Позже, когда он, прикованный к постели, уже не выходил из дому, к нему как-то пришел актер Леонид Волков. Вахтангов попросил его подойти ближе и тихо сказал:

— Мы с вами сидим в первом ряду и смотрим спектакль. И я тоже играю этот спектакль. Пока я свободен, делюсь с вами впечатлениями, как со своим знакомым, а потом говорю — мой выход, я сейчас тебе сыграю все — горе и радость, а ты... ты мне веришь. Я играю, ты смотришь, а потом, кончив играть, я подсаживаюсь к тебе и спрашиваю — ну, как? Хорошо?

Тут все важно, в этих словах Вахтангова. И то, что «он» и его приятель знакомы между собой, они — в согласии, и то, что «он», играющий, только что был в зале и вновь вернулся туда...

Вахтангов продолжает беседу с Волковым, он говорит: меня увлекает такое — вот я актер, а вот я не актер, вот я на глазах твоих перехожу эту грань и как будто ничего в себе не меняю, но там, за рампой, я уже другой человек, и ты мне веришь.

Собственно, Вахтангов рассказывает об очень условном приеме, об открытой демонстрации игры. Сейчас мы знаем многих мастеров, которые подобное выполняют блестяще. Но тогда этим приемом овладевали совсем молодые люди, очень неопытные. Они не были знакомы с брехтовской манерой исполнения роли, вообще ничего не знали о Брехте, но глубоко понимали Вахтангова.

Л. Волков: «Евгений Богратионович говорил, что именно этот принцип его увлекает в «Турандот». И потом я увидел на спектакле, как актеры выходят в собственной одежде и меняют костюмы на публике. По существу, это то же, что перейти рампу. Это все,



что нужно, — мне верят, и кулисы не нужны. Помирить себя с этой условностью?

Нет, не помирить, а именно из этого противоречия сделать новую правду — вот в чем моя творческая радость. Он говорил — вот в этом сущность актерского мастерства»<sup>1</sup>.

Попытки показать грань между актером и образом предпринимались и задолго до Вахтангова. Позже Брехт приведет исторические аналогии, сошлется на традиционный восточный театр, где актеры остраивались. Вахтанговское остранение находило содержательное обоснование в самом времени, в своей эпохе.

Эпоха формирует не только содержание театра, но и его выразительные средства. Сама действительность когда-то подсказала театру открытую площадку, окруженную амфитеатром. Затем, в другую эпоху, появилась сценическая коробка. Актерские приемы игры тоже возникали не сами по себе, не изолированно от самой жизни. В них, как и в сценической технике, отпечатывалось время.

Подвижная, живая граница между персонажем и актером в 1921—1922 годах имела свою аналогию в жизни. И в самой действительности человек переступал черту, отделявшую настоящее от прошлого. Слово зажигалась некая рампа истории, одна общественная формация оставляла сцену, на нее вступала другая, но это была не простая смена: два мира сталкивались в яростной борьбе.

Подвижная граница между прошлым и настоящим, мертвым и живым, старым и новым проходила и внутри самого человека: перестраивалось его сознание, его духовный мир, побуждая художника, чутко прислушивающегося к этим процессам, искать новые средства выразительности.

Искусство Вахтангова принадлежит к тому широкому стилевому течению, которое принято называть экспрессивно-реалистическим в искусстве XX века. Его, это течение, характеризует экзатичность, повышенная эмоциональность, гротескность.

Современный исследователь замечает, что экспрессивность — в самых разных ее проявлениях — выступает на первый план в творчестве Маяковского и Эйзенштейна, Мейерхольда и Шостаковича, Кольвиц и Вахтангова, Прокофьева и Сикейроса... Творчество этих разных художников возникает на основе определенного типа образного мышления: в произведении воссоздается реальная действительность, но изображение ее по основному принципу субъективно<sup>2</sup>. Действительность в таком искусстве как бы деформирована эмоциональным восприятием художника.

Посредством условной образности Вахтангов устанавливал внутреннюю связь между разными мирами, между отдельными, как будто далекими друг от друга, явлениями. То было многоассо-

циативное поэтическое отвлечение от прямых значений. В формах, не похожих на формы реальности, он выражал самую ее суть. Сквозь причудливую маску тут смотрели живые глаза.

Образное мышление художников такого типа всегда допускает нечто неожиданное, странное, порой фантастическое и алогичное. Михаилу Чехову Невский проспект, например, виделся протянутым через весь мир. А когда его Хлестаков рассказывал про огромный арбуз, то пальцы Чехова почему-то показывали арбузик не больше окружности пятака. В другой раз Чехов — Хлестаков, дабы подчеркнуть невероятность арбуза, очерчивал в воздухе рукой огромный квадрат.

Вот Вахтангов, мучительно пересиливающий боль, кричит актерам на репетиции «Турандот»:

— Смешней, еще смешней!

В самой ситуации заключен трагический парадокс. Умиравший Вахтангов требует, чтобы было смешно, радостно. И своеобразии этой ситуации (радость и страдание рядом) определит природу театральности «Турандот».

Когда в чеховской «Свадьбе» у Вахтангова тапер сбрасывает пальцы с клавиш и все танцующие замирают, оглядываясь, где они, откуда пришли, что с ними? — жизненное правдоподобие взрывается открытой театральной условностью. Цепочка танцующих застыла не потому, что оборвалась музыка, тапер устал и желает отдохнуть. Если зритель поймет это так — все пропало. Здесь бытовая причина остановки кадрили совершенно не важна. Гораздо существеннее мысль художника об изображаемом мире, выраженная в этом эпизоде.

Остранение — от слова «странно». Способ игры, форма роли могут казаться странными.

— Ну что ты так сидишь? — обращается Вахтангов к актрисе.

— Как?

— Сидишь, как в жизни. Сядь попричудливее.

Она садится по-турецки. Теперь ей кажется, что ее персонаж похож на какую-то корягу, а ноги — на живые корни. И вместе с ощущением фантастичности облика к актрисе приходит ощущение новой правды, добытой в крайне условном существовании.

Движение актера может иметь не житейскую, а образную логику. Вот хотя бы вздернутая рука Эрика, которую прокуратор Иеран, находящийся рядом с ним, пытается опустить. Жест может показаться странным, алогичным, но в спектакле, где все пронизано «молнийностью» (выражение С. Бирман), где в декорациях, гримах мизансценах возникают изломы и стрелы («Стрелы в короне, стрелы на мече, стрелы на одеждах, на лицах, на стенах», — писал Вахтангов), этот острый, молниеносный жест Эрика внутренне оправдан и обретает метафорический смысл. Пластическая

деталь наикратчайшим путем доносит мысль художника до сердца и ума зрителя.

Это пластика условного театра. Она служит средством выражения образного содержания, а не бытовой характеристики персонажа. Мейерхольд писал о Михаиле Чехове: он играет в «Ревизоре» с «бледным лицом клоуна», с «бровью, нарисованной серпом», «играет на каблуках, играет руками», «играет скатертью, играет спиной»<sup>3</sup>.

Драматическая игра похожа на танец, и, наоборот, танец в спектакле Вахтангова играется.

В студии «Габима» Евгений Богратионович строго вопрошает: — Как вы двигаетесь? Как говорите? А танцы?

Он вежливо отстраняет знаменитого балетмейстера из Большого театра Л. А. Лаццилина. Обычные фольклорные танцы тут не годятся. Танец надо играть! Вот вы — хромой, вам неудобно танцевать. А вы танцуйте, танцуйте. Вы слепой, вы ничего не видите, вы не умеете танцевать и все же танцуете. Нам нужен танец-протест, танец-крик... А вы играете Прохожего. Подымите немного правое плечо, выдвиньте его вперед. Идите. Вы — Прохожий, в каждом движении — Прохожий. Поэтому, когда вы останавливаетесь, движение все-таки должно угадываться. Прохожий трагически застывает, пораженный предвидением того, что вскоре случится, но и в застывшей позе он все-таки идет к цели...

Так вырастает образ вечного странника, предсказывающего судьбу.

Конечно, основным художественным приемом изображения действительности у Вахтангова был гротеск: трагический в «Гадибуке» и «Эрике XIV», сатирический в «Чуде святого Антония» и «Свадьбе», эксцентрический в «Турандот». Его рождало острое желание режиссера вскрыть, сделать зримой, чувственно осязаемой глубинную суть явлений.

П. А. Марков отмечал, что жалкая и убогая жизнь героев «Свадьбы» предстала у Вахтангова в чертах «гротеска и русской сатиры», сатиры Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина.

Реальное значение гротеска в вахтанговском театре подчас затуманивается — у Р. Симонова в его книге «С Вахтанговым» и особенно у Н. Горчакова в его «Уроках Вахтангова». Вероятно, время, в которое создавались эти книги, побуждало их авторов всячески подчеркивать верность Вахтангова мхатовскому началу и оставлять в стороне специфически вахтанговское и то, что сближало Вахтангова с Мейерхольдом, Брехтом.

Между тем С. И. Юткевич пишет: «Мейерхольд и Вахтангов очень любили друг друга и работали, как мне кажется, в одном русле. Мейерхольд работал в том же направлении, что и Вахтан-

гов. Его понимание Чехова было очень близко тому, что предлагал в «Свадьбе» Вахтангов. А понимание это было тем более поразительным, что речь ведь шла не об основных чеховских пьесах, а о его все-таки второстепенной работе — водевиле. Вахтанговская работа — это новое, неожиданное прочтение и понимание Чехова. Потом мне приходилось видеть почти подобное в искусстве. Я уверен, что «красная свадьба» в «Клопе» родилась у Маяковского не без воздействия вахтанговского спектакля. Я думаю, что «Мещанская свадьба» Брехта тоже. Отзвуки этого направления в искусстве я увидел и в творчестве Марселя Марсо, его «Ломбарде» и «Шинели» — здесь тоже необычайно сильно сказывалась традиция ярмарочных театров, но преображенная светом современных, высокоталантливых профессиональных поисков. Мне кажется, что и на всей чаплиниане лежит тот же ответ искусства наших мастеров сцены — Вахтангова и Мейерхольда. И это не случайно. Им удалось воплотить не только традицию ярмарочного театра России, но угадать то общее, интернациональное, что составляет самое главное, сущность поэтики народного сценического искусства»<sup>4</sup>.

Искусство гротеска в спектаклях Вахтангова и Мейерхольда переживало новый взлет, оно надежно служило творческой фантазии режиссеров советского театра, стремившихся запечатлеть сложность и диссонансы трудного, переломного времени.

Гротеск был не только приемом, он оказывался принципом воплощения образов, построения всего спектакля. Н. Смирнова в уже упоминавшейся нами работе<sup>5</sup> показывает, как Вахтангов достигал гротескного укрупнения и обострения самого действия «Свадьбы». Например, вместо одного события, имеющегося в водевиле Чехова (скандал из-за «генерала», покидающего свадебное пиршество), он вводит два. Первый скандал разражается до появления Ревунова-Караулова. Само отсутствие генерала уже нагнетает страсти. Они накаляются, и вот Апломбов поднимает крик, заявляя, будто бы на свадьбу явился любовник его невесты. Он требует от Яти «выйти вон». При этом его слова, как и действие всего спектакля, обретают «магию метафоричности». Это уже не Ятю кричит Апломбов: «Желаю, чтобы и вы были таким же честным человеком, как я!» — а своим новоиспеченным родственникам, себя самого в отличие от низкого и недостойного окружения почитая воплощением благородства, чудом прогресса.

Таким образом, гротескными оказывались не только лица и обстоятельства, придуманные режиссером, но и само драматическое действие, то есть самый нерв нафантазированной Вахтанговым театральной картины.

Одним из источников трагического гротеска в «Гадибук» оказались «странные» картинки художника Натана Альтмана. Он привез их из Петрограда и показал Вахтангову.

С удивлением рассматривает эскизы Евгений Богратионович: персонажи из мира древней легенды предстают в необычных ракурсах, искалеченные, несчастные люди смотрят с картона, жесты резки, ритмы конвульсивны.

Когда черты грандиозного творения Вахтангова явственно обозначились, вдруг обнаружилось, что нет «самого малого» — денег на оформление. Евгений Богратионович и Михаил Чехов нашли забавный выход из положения.

На вечере для «имущих» зрителей, устроенном студией «Габима», Вахтангов встал на стул и с серьезным видом, по всем правилам аукциона, стал «продавать» Михаила Чехова.

Шутка имела успех. В шляпу, с которой невозмутимый аукционщик обходил гостей-пэлманов, посыпались деньги. Но очевидцы вспоминают об этой шутке с грустью...

Грозный, мощный «Гадибук» вызревал в канун 1922 года.

## ТРАГИЧЕСКИЙ ШЕДЕВР

В декабре 1921 года по настоянию родственников и близких был созван консилиум врачей, лечивших Евгения Богратионовича: у него появились особенно сильные боли. Консилиум собирается прямо в театре на Арбате. Студийцев допускают только в смежную комнату; в другой, вместе с врачами, находится Михаил Александрович Чехов.

Врачи молча осматривают больного, задают ему как будто незначущие вопросы, отходят от него, рассматривают фотографии спектаклей, развешанные на стенах. Когда консилиум заканчивается и врачи разъезжаются, Чехов тянет время, ожидая ухода Вахтангова. Шутит. Весел. У окружающих складывается впечатление, что все обстоит благополучно.

Евгений Богратионович, ощупывая себя, повторяет удивленно: — Странно, странно... Странно, что они у меня ничего не нашли, ведь вот же опухоль, я ее прощупываю, а они не могут найти...

После ухода Евгения Богратионовича Чехов объявляет окончательное заключение врачей: у Вахтангова рак, операцию делать бессмысленно.

Наступающий Новый год встречают все вместе, в костюмах «Турандот», в помещении Третьей студии на Арбате. Проигрывают сцены из еще не готового спектакля. Чехов, обходя столики, бросает забавные реплики. На лицах появляются улыбки, вспыхи-

вает смех. Но общее состояние — подавленное, тягостное. Трагической комедией назвал эту встречу Рубен Симонов. Последнюю для Вахтангова встречу Нового года.

...«Гадибук» надвигался на зрителей как страшное напоминание о мертвом мире, с которым до конца своих дней боролся Вахтангов. Конечно, он знал, что борьба почти безнадежна. Оставалось только это «почти», крохотная зацепка, за которую хватается человек, оказавшийся в безысходной ситуации.

В спектакле просвечивала личность его создателя. Трагизм вахтанговской судьбы отзывался в трагических коллизиях того, что происходило на сцене, в страданиях и муках персонажей. Их гнев, их надежды и молитвы, их жестокость, их жажда жизни и любви — все это было его собственным, личным. То была его исповедь.

Незадолго до премьеры «Гадибука», состоявшейся 31 января 1922 года в двухэтажном домике театра-студии «Габима» на Нижней Кисловке, в зрительном зале с крутым амфитеатром на сто мест, зрителям была показана генеральная репетиция. Перед началом спектакля на авансцену вышел Вахтангов в байковой куртке, в светлых мягких сапогах. Заглядывая в листок бумаги, он кратко рассказал о содержании предстоящих сцен. Ведь большинство зрителей слов понимать не будет. Русский текст легенды по требованию Вахтангова переведен на древнееврейский язык. Звучание незнакомой речи усилит ощущение тайны, которое должен рождать этот спектакль.

Есть и другая причина введения необычного приема (надо прибавить, что древнееврейский язык своих персонажей знали и отнюдь не все актеры). Еще в 1920 году Вахтангов, по свидетельству М. Синельниковой, высказывал желание поставить спектакль, в котором бы люди «говорили совершенно непонятные слова, но все было бы понятно» — благодаря действию, выстроенному режиссером.

И вот гаснут люстры и бра на стенах маленького зала. Чуть раздвинув полы занавеса, Вахтангов исчезает, чтобы через несколько мгновений появиться в зале, за режиссерским столиком. Перед ним лист бумаги, карандаш. Раздается его негромкий голос: «Начать!»

Он чутко ощущал тайны вечного театра, уходящего корнями в многовековую народную культуру с ее легендами и мифами. И теперь он испытывал могущество сцены. Он стремился к тому, чтобы театр продемонстрировал свою способность приподняться над землей.

Обратившись к художественно незначительному произведению по мотивам древней легенды — пьесе С. Ан-ского (С. А. Раппо-

порта), он создал трагедийное действо, повествующее о любви, которая погибает в тисках косных сил, догматов, жестокого расчета.

Лея и Ханан полюбили друг друга, но отец Леи, купец Сендер, отказывает бедняку Ханану, тот умирает с горя, а его душа — дибук — вселяется в Лею. Одержимая дибуком невеста порывает с богатым, но нелюбимым женихом Менаше. Еврейская община изгоняет дибука из Леи. Дух Ханана отлетает, но в тот же миг умирает и Лея.

История Ханана и Леи поднималась Вахтанговым до шекспировских высот.

Спектакль начинается в тишине. Зал погружается во тьму, длящуюся несколько секунд. Но вот слышится мелодия скрипки. Ее низкие, густые звуки, скорее похожие на звучание виолончели, плывут откуда-то издалека, все ближе, ближе... К ним присоединяются голоса людей, они поют тихо, очень тихо. И зрители как бы попадают в далекий, забытый мир, следуя за одинокой скрипкой в душный, тесный уголок синагоги. Горький, передавая свои впечатления от спектакля, говорил, что когда открылся занавес, то возникло ощущение, будто исчезла стена, отделяющая настоящее от прошлого.

Но вот молеельня наполняется посетителями, возникает живой, различимый быт. С левой стороны площадки амвон, скамья, несколько столиков с едва заметными источниками света, освещающими лица. Замаскированные осветительные приборы на сцене — это новшество, оно производит сильное впечатление на зрителей.

К амвону стремительно подходит женщина в темно-сером платье. Она жалобно просит милости у бога, молится за больную дочь, причитает, и кажется, ее ритуальным плачем наполняется весь театр.

Вся экспрессивность эпизода концентрируется в одной этой детали: голосе рыдающе-поющей женщины. Но вот он неожиданно умолкает, женщина сует монетку батланам, праздным завсегдатаям синагоги, и те, пообещав молиться за больную, убегают.

Тут возносятся молитвы экстаично, тут говорят с каким-то патетическим жаром, помогая словам жестами, которые — словно росчерки в воздухе. Покосившиеся углы и линии вопят о принижении и страданиях этого мира. Фигуры кажутся сошедшими с гравюр. Ощущается влияние на Вахтангова современной ему экспрессионистской графики — сдвиги формы, контрасты цветов, жесткость рисунка, а в пределах четких графических очертаний копошится быт, суетливый, мелкий.

Появляется Прохожий — А. М. Карев (Прудкин). Он идет твердой поступью, движения его резки. За плечами мешок, в руках суковатая палка. Внезапно остановился и прислушался к жаркому

разговору, почти переходящему в пение, — это батланы вспоминают легенды о проповедниках — цадиках. Как благостно жили прежде цадики, какая это была пышная жизнь. Сладкими голосами они рассказывают о том, как безмерно могущество цадика, обладающего сверхъестественной силой внушения.

И вдруг Прохожий бросает едко:

— А вот Зуся Анопольский был нищий, а творил чудеса не меньше.

Все замолкают, пораженные неожиданностью появления Прохожего, его «вещим» голосом.

Среди ешиботников, учеников общины, выделяется юноша с иступленным взглядом, Ханан. Его играет актриса М. А. Элиас в несколько взвинченной, неврастеничной манере. В молитвенном песнопении юноша признается:

— Хочу добыть яркий алмаз, растопить его, превратить в светлые слезы и впитать в свою душу... Какой грех самый страшный из всех и труднее всего побеждаем?

Ханану отвечают, что самый страшный грех — страсть к женщине. Но если этот грех очистить в огне — останется искра чистоты, полетится песнь. И из уст Ханана льется эта страстная «Песнь песней»: «Почему, почему душа сошла с высот в низины?»

Ханан похож на безумца, для которого вся жизнь — пост и любовь. Лицо его одухотворенно, истончено, бледно. В облике его сквозит обреченность... Когда Элиас запевала «Песнь песней», голос ее звучал на грани слез. (В. Яхонтову, глубокому почитателю спектакля, в эти мгновения казалось, что в мире существует только два измерения — любовь и смерть).

Здесь все одержимы, фанатичны, ни одного спокойного лица, но именно от Ханана идет самая сильная волна экстаичности. Ханан задался целью проникнуть в смысл Каббалы (мистического учения о тайне слов и чисел Библии), постижение которого делает человека могущественным. Юноша стремится овладеть тайной бытия и добиться, чтобы Лея не досталась другому.

Вот входит Лея со своей няней, и та шепчет ей взволнованно:

— Гляди, юноша смотрит на тебя.

Ханан и Лея не могут отвести взоров друг от друга. Снова слышится голос скрипки. Луч света падает на медленно, робко сближающиеся руки влюбленных. Пальцы обвиваются вокруг деревянного столбика на амвоне, вздрагивают, соприкоснувшись, затем сплетаются.

Среди зрителей спектакля, с которыми мне посчастливилось подробно беседовать, возник спор. Режиссер Р. Р. Суслевич и литературовед П. П. Громов утверждали, что «встреча рук» в луче определено была. Н. И. Альтман и Л. Д. Вендровская не помнят такого эпизода. Однако Альтман заметил, что после премьеры

спектакль дорабатывался, в его композиции происходили перемены и сцена эта могла появиться позже.

После «встречи рук» следует короткий диалог влюбленных:

— Здравствуй, Ханан, ты снова здесь?

— Да, — отвечает юноша, и ответ его подобен протяжному, мучительному стону.

Больше они никогда не заговорят между собой в этом мире.

Лея с пняней уходят, и юноша восклицает: «Я победил!» Но всплывает фигура самодовольного Сендера, отца Леи, он отказывает Ханану в граве на Лею и сообщает, что подыскал для дочери богатого жениха. Ханана и Сендера окружают люди, их движения незаметно переходят в танец, а потрясенный горем Ханан внезапно теряет равновесие и падает. Люди пляшут с гортанными воплями, не замечая лежащего Ханана. И вдруг наталкиваются на распростертое тело. Прохожий, готовый предсказать дальнейшие события, поднимает книгу, выпавшую из рук юноши, покрывает его черным покрывалом и произносит: «Мертв».

Финал акта — жуткий макабрский пляс у трупа Ханана. Это пляшет старый мир, уродливый, жестокий, упивающийся своей горстью.

Чтобы вполне оценить сделанное Вахтанговым в первом акте, вернемся к репетициям. Когда они начались, выяснилось, что актерам недостает опыта и знания материала. И Вахтангов, как вспоминает В. Зускин, проиграл перед ними всего «Гадибука», показал, как люди проводят в синагоге всю жизнь, как читают псалмы и тут же едят.

Его показы были тем более поразительны, что он вовсе не знал и не изучая специально быт еврейской общины. Он постигал его благодаря своей удивительной интуиции.

Но, научив актеров ощущать и воспроизводить быт, Вахтангов повел их дальше — к обобщениям, к раскрытию бытия. Его не занимали этнографический характер и мистический колорит пьесы. Он прорывался к поэтической сущности легенды, переплавляя ее в философскую поэму о жизни и смерти, о схватке живого и мертвого, о человеке, оказавшемся «между двух миров» (таково второе название пьесы) и силой своего духа вырвавшегося из-под власти зла и косности.

Во втором акте напряженность действия возрастает, стремительнее ритмы, резче диссонансы.

Свадьба Леи и богатого Менаше превращается в фантазмагорическую картину — мощную, гротескно-гиперболическую. Эта свадьба ничуть не похожа на ту, реальную, которую Евгений Богратионович видел когда-то в Новгороде-Северском: скрипка, бубен; степенные родственники и гости, под балдахином невеста в ста-

ринном шелковом платье. В спектакле все монументально, заострено, фигуры богатых — расфранченных женщин, мужчин в черных длиннополых сюртуках и остроконечных шляпах — кукольные, статичны. Бедный люд — лихорадочно подвижен. Под лохмотьями — скрюченные, изломанные тела. Гримы условны. Вокруг глаз и ртов нарисованы линии, придающие лицам сходство с масками. Нищие двигаются-танцуют с дребезжащими завываниями, неожиданными вскриками, внезапными остановками. Один уродливо вытянул руку, другой резко выставил локоть, третий изогнулся, дико ослабившись. От нищих веет ужасом.

Вот человек, словно заживо гниющий, вот большая водянкой, вот безносая, вот чахоточная — страшные, зловещие хари, «точно выскочившие из офортов и шпалер Гойи, какие-то жутко-серые комки скорченных тел, копошащаяся масса полузверей, похожих на бредовые, кошмарные видения»<sup>2</sup>.

В samozабвенном танце нищих — тайная издевка над сильными мира сего и ощущение своего бессилия, исступление отчаявшихся. Страшный образ бедняков пронизан гневом художника, его болью за поруганный народ.

Эти сцены по своему настроению связаны с известным «Сказанием о погроме» Х. Н. Бялика. Вахтангов прочитал его, находясь во Всехсвятском санатории; его поразил образ человеческих «осколков».

Разбили лагеря у входа к богачам, —  
И как разносчики своей беды выкрикивают хлам,  
Так голосят они: «Смотрите, я — калека,  
Мне разрубили лоб! Мне руку до кости!»  
И жадно их глаза — глаза рабов побитых —  
Устремлены туда, на руки этих сытых,  
И молят: «Мать мою убили — заплати!»<sup>3</sup>

Нищие пляшут вокруг Леи, тянутся к ней костлявыми, паучьиими руками. Девушке страшны эти люди, и в то же время она ощущает в них нечто близкое: ведь они тоже не принимают эту свадьбу. Темп движения нарастает, и вдруг Лея теряет сознание. Нищие, усадив ее, в испуге разбегаются.

Какое-то время на сцене только одна Лея, ее белое платье выделяется на фоне черной кулисы. Но через несколько мгновений словно из-под земли снова возникает толпа нищих. Они сбегаются к опустошенному столу и, не найдя свадебных яств, приходят в остервенение. «Что это был за убогий пир, всего жалели, во всем скупилась, у, проклятые!» — кричат они наперебой и грозно подступают к дому Сендера. Однако стоит Сендеру появиться на крыльце, как человеческие обломки тут же запевают ему хвалебную песню. Отец невесты доволен. Руки с пухлыми пальцами сло-

жены на животе. Весь вид Сендера говорит о том, как славно, жирно его существование.

Толпа расступается, и образовавшийся проход занимает процессия: невесту ведут к жениху. Менаше подходит к Лее, но та с криком «Не ты мой жених!» резко его отталкивает. И вдруг из ее груди исторгается голос Ханана, слышится «Песнь песней». Прохожий-прорицатель возвещает:

— Дибук вселился в Лею!

Она в изнеможении падает и через несколько секунд начинает медленно подниматься. Взгляд ее становится иступленным.

— Как будто бы какая-то неземная сила меня подхватила и унесла далеко-далеко. Бабушка, няня, правда ли, что души тех, кто умер молодыми, живут среди нас и окружают нас?

Прохожий:

— Иногда бывает, что странствующая душа входит в тело живого человека, сливается с его душой и только в этом находит свое утешение. Это дибук.

Трехкратным торжественным воем «Ага!» встречают нищие весть о вселении духа Ханана в Лею.

Игравшая Лею Х. Д. Ровина обладала незаурядным талантом. В своих мемуарах В. П. Веригина с восхищением писала о молодой актрисе как о прямой наследнице Сары Бернар, отмечала ее музыкальность, громадную внутреннюю силу, исключительные голосовые данные и своеобразие интонаций.

«В жизни Ровина была скорее некрасива, довольно бесцветна, — вспоминал Завадский. — Но как хороша, как прекрасна была она в роли Леи, вся прозрачная, с изумительно тонкими, божественными руками, с излучающим свет восковым лицом»<sup>4</sup>.

Второй акт завершается, вновь нищие все ближе подступают к невесте, «ликующее рубище» окружает ее тесным кольцом, корчится в беззвучном крике. Эпизод играет с такой экспрессией, что многим зрителям происходящее на сцене кажется непонятным и жутким преувеличением. «Сколько шаманства, напряженности вогнал он в свою постановку!» — восклицал один из критиков. Критик тосковал по «нормальному» театру, его смущал вахтанговский максимализм.

Тут не было ни воздуха, ни неба, все живое задышалось среди этих покосившихся стен. Здесь страдали. Спектакль неотвратимо затягивал зрителей в трагическую ситуацию, и в то же время рождалось ощущение, что свобода от мертвого мира где-то близко, есть выход в просторы вселенной. Вахтангов развивал действие словно на грани катастрофы.

Казалось, за бегущим человеком гналось страшное прошлое с его цепкими жабыми лапами.

Третий акт — декорационный шедевр Натана Исаевича Альтмана. Здесь появлялся воздух, пространство дышало. Но сохранялась внутренняя напряженность. Альтмана в «Гадибуке» сравнивали с Марком Шагалом в первом акте, с Гойей во втором, а декорация третьего акта напоминала об итальянской живописи раннего Возрождения, с ее чистотой, прозрачностью. Тут возникало сходство с «Тайной вечерей». Во всяком случае, цадик во главе стола, хасиды-сотрапезники, разбитые на живописные группы, фронтальность мизансцены вызывали подобные ассоциации.

Сендер привозит Лею к цадиду Азриелю и просит изгнать из нее дибук. Девушка отвечает на вопросы цадика слабым, беспомощным голосом. И «дознание», конечно же, оборачивается против нее: она должна принадлежать богатому Менаше. А мертвый Ханан... ему не место среди живых.

Цадика играли два актера. Первый — Н. Цемах, основатель и руководитель студии «Габима». Его цадик искренне считал себя посвященным. Другой исполнитель — Д. Варди — играл слабого и доброго старичка, который не верит в свое святое происхождение, не верит и в то, что всевышний может помочь людям в трудный час. Стремясь прослыть старательным проповедником, он лицемерил.

Изгоняя дух Ханана, цадик превращается в жестокую темную силу. Он очерчивает вокруг Леи пространство, через границу которого она не должна переступать. Зажигаются свечи; в голосе цадика появляются интонации заклинателя змей. Судорога пробегает по лицу Леи.

Взгляды окружающих прикованы к происходящему: все со страхом ожидают чуда, веря и не веря в него. Голос цадика становится взвинченным, истеричным.

И вдруг Лея, вся ее фигура, лицо, обретает особую, графическую определенность. Кажется, чья-то чужая воля выпрямляет ее душу и тело. Девушка заговаривает глухим голосом Ханана, стоны вырываются из нее. Дух Ханана говорит о любви к Лее, о поисках истины, справедливости в этом мире. Во взгляде Леи появляется что-то незнакомое: неожиданная твердость духа и страдание одновременно. Глаза широко открыты и неподвижны. Из груди исторгаются странные, волнующие слова. В них нарастает угроза. Но вот речитатив переходит в протяжную песнь: «Отчего, отчего тянется душа в небо?» В ней полет, вызов, ликование. Словно преодолены все преграды и вольный человек вышел на бескрайние просторы...

Зажженные свечи тревожно трепещут язычками пламени. Со словами «Иду к тебе, мой жених!» Лея медленно перешагивает через символическую черту круга и начинает падать. Руки ее, как

два крыла, касаются поверхности стола, длинные рукава белого платя стелются, замирают.

Критик Загорский был недоволен таким финалом. Ему казалось, спектакль должен завершиться торжественной, светлой нотой соединения духов влюбленных: Лея мертва, но любовь торжествует. Но «чудесный финальный аккорд» Вахтангова не устоял.

Нет, ты их не жалея. Ожгла их больно плетью...  
И распахну я дверь: смотрите, Бог ваш — нищий!

«Сильный и резкий поэт», — написал Вахтангов на полях книги Бялика. Сильно и резко завершал он сам свой спектакль.

...Прохожий вновь, как и в первом акте, скорбно опускается на колени, только теперь уже перед телом Леи, и накрывает его холстиной. А издали внезапно доносится брагурный марш. Это местечковый красавец Мелаше, жених Леи, уверенно идет на встречу к невесте.

— Поздно, — коротко бросает ему Прохожий.

Падают свечи с полки, и наступает мрак. Кажется, пахнет старином угасших свечей. Вновь возникает мелодия. «Отчего, отчего тянется душа от высот к безднам?» Трагический напев — словно тяжкие раздумья о мире.

...Владимир Яхонтов, один из первых зрителей «Гадибука», возвращаясь домой, увидел сквозь холодные, голые сучья молодой месяц. И в сознании его вспыхнул образ «Гадибука». Любовь одержимо пробивается к истине, как свет луны сквозь зимние сучья.

## ФЕВРАЛЬ 1922 ГОДА

31 января 1922 года состоялась премьера «Гадибука», а 13 февраля Вахтангов в последний раз вышел на сцену — сыграл Фрэзера в «Потопе». Доктор Н. Л. Блументаль сообщил Надежде Михайловне, что Евгению Богратионовичу осталось жить не более двух-трех месяцев.

Однако вплоть до 16 февраля Вахтангов репетирует новую роль — мастера Пьера в пьесе Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил», репетирует изо дня в день, собрав всю свою волю.

Скромный помреж М. Цибульский, который вел записи в журнале посещений, вероятно, не предполагал, что кто-то извлечет его дневник и увидит в нем летопись самоотверженной любви Вахтангова к театру.

Записи Цибульского предельно кратки: репетиция состоялась тогда-то, присутствовали такие-то, такие-то больны. В каждой за-

писи Вахтангов значится в качестве присутствующего. Он является на репетиции с поразительной аккуратностью, чего бы это ему ни стоило.

Сохранившийся журнал (он велся с 13 октября 1921 года) хочется медленно перечитывать, встречая на каждой странице фамилию Вахтангова.

Лицо его бескровно, обострилось, но горят глаза. Являясь на репетицию, Вахтангов как будто бросает вызов актерам с их капризами, отлучками, задержками.

Только 20 января 1922 года в книге репетиций появляется неожиданная запись: «Вахтангов болен». Но вот он приходит вновь, работает до февраля, и в феврале, и только с 16-го числа его имя навсегда исчезает со страниц, вместо него — фамилия Михаила Чехова.

С Бромлей, актрисой и режиссером Первой студии, поэтом, драматургом, Вахтангов крепко дружил. Ценил ее и Станиславский. Однажды написал на нее характеристику, отметив, что «нужна по литературному отделу для Студий».

Натура увлекательная, пылкая, Бромлей жила в мире романтических мечтаний. Это сближало ее с Вахтанговым. Когда она впервые прочла ему пьесу, он как-то весь просветлел и стал хвалить автора.

Над Надеждой Николаевной, московской дамой с теософскими причудами, Дон-Кихотом в юбке, бесконечно иронизировали. Вахтангов не иронизировал. Для него отрешенность Бромлей была естественной. Он любил таких чудаков. Когда подсмеивались над пьесами Бромлей, Вахтангов писал ей: «Мне больно и стыдно, что кругом люди так рассудочны, что боятся преувеличить». Он считал, что преувеличения и фантазии нужны эпохе.

Большинству друзей Евгения Богратионовича «Архангел Михаил» казался туманным, претенциозным. Их можно понять. «Дамская» трагедия, жеманная, книжная, — так она воспринимается сегодня.

Но все не так просто. Не только Вахтангов — Луначарский был от нее в восторге. На бланке Наркомпроса он начертил слова о необходимости ее постановки. И подчеркнул, что написана пьеса твердой, мужской рукой. Отзыв был оспорен Е. К. Малиновской, которая ведала театрами Москвы. О пьесе она высказалась кратко: «Опасно и недопустимо».

Вероятно, Вахтангову и Луначарскому были дороги заложенные в пьесе поэтические и философские мысли. Трезво высказывается по поводу своей пьесы сам автор. Она признается, что фантазировала в ней «без меры», но Вахтангова увлекла идея поставить нечто необычное и романтическое. Пьесу с «преувеличениями», написанную стихами, он хотел противопоставить «обыденно-

му» сознанию. Его увлекла и роль мастера Пьера. Он очень хотел ее сыграть.

Мастер Пьер, ваятель средневековья, создал крылатую статую, способную творить чудеса, дарующую людям счастье. Загоревшись желанием властвовать, он забыл о своей статуе, предал ее, а когда, потерпев поражение в своих суетных притязаниях, вернулся к ней, обнаружил одни обломки. Покинутое изваяние, словно живое существо, погибло в тоске, в трагической разобщенности со своим творцом. Пьер пытается создать новую статую, но его падший дух рождает не прекрасное изваяние, а чудовище. Разъяренная толпа надвигается на мастера. Священник поднимает черный крест, готовый, как топор, упасть на голову жертвы.

На репетициях Вахтангов выходил в черном плаще и рыжем парике.

— Взгляни на этот лоб, на эти скулы, на этот череп и вихры...

Текст подавался весомо, рельефно, согласные произносились очень твердо. Слова, жесты как будто лепились. По мнению Б. Сушкевича, здесь рождались приемы выразительности, «нужные для театра больших чувств, большой патетики»<sup>1</sup>.

Работа над спектаклем двигалась в направлении, обозначившемся в «Эрике XIV». Мрачный средневековый собор, пространство сцены пересекают монументальные лестничные марши. Актеры — во фраках, актрисы — в балльных платьях; на концертную одежду набрасываются средневековые плащи, сутаны. Зеленые и красные парики, «диковато подведенные глаза. Парадоксальная логика красок, движений, чувств»<sup>2</sup>.

Спектакль — его покажут уже после смерти Вахтангова — провалится. Зрителям запомнится только то, как виртуозно Пьер Михаила Чехова скатывается с высокой лестницы. Замерев, зрители в ужасе будут представлять себе, что произойдет с Михаилом Александровичем, когда он очутится внизу. Но трюк будет выполнен блестяще.

Вахтангов очень ревновал к Чехову в этой роли, подсылал к нему Надежду Михайловну с уговорами не репетировать Пьера. И был уверен: если он, Вахтангов, будет играть мастера, премьеры пройдет триумфально.

Жизнь Вахтангова устремлена к трагическому финалу. И в этот час готова распустить паруса «Принцесса Турандот».

Последняя репетиция «Турандот» с участием Вахтангова идет в мраморном зале особняка Берга. Полотенце, как чалма, на пылающей голове Евгения Богратионовича. Он полулежит в шестом ряду. Позже это место отметят памятной табличкой.

Всякий раз, когда необходимо показать мизансцену, Вахтангов с невероятной легкостью мчит к подмосткам и взлетает по ступе-

ням. Никому не доверяет установки света. Сам перетаскивает софиты с одного конца площадки на другой.

— А вы, Завадский, пока отдохните.

В час ночи он произносит это так, что трудно понять — говорит всерьез или с иронией.

Никаких пауз в репетиции. Евгений Богратионович — в жару и ознобе. Лишь бы успеть. Вот-вот он может потерять сознание.

В четыре часа ночи всем показалось, что можно расходиться. Сейчас кто-то повалится спать прямо в помещении, а кто-то нырнет в морозную ночь. Вахтангов окидывает актеров дерзким, сумасшедшим взглядом и — повелительно:

— Все заново! Ничего, ничего, соберитесь.

А когда репетиция закончилась, он захотел остаться в театре один. Уходя, кто-то из студийцев услышал, как в дальнем углу он несколько раз вскрикнул от боли.

Потом Вахтангов взял извозчика и поехал домой.

— Эх, барин, плохи твои дела.

27 февраля генеральная репетиция на публике, уже без него. В зале первые зрители, среди них артисты МХАТа и студий, Станиславский.

Вахтанговцы затаили дыхание за кулисами. Завадский, Мансурова, Щукин, Рубен Симонов...

Самой молодой участницей спектакля оказалась Александра Ремизова. Пройдут годы, и в дни Великой Отечественной А. И. Ремизова станет режиссером фронтového филиала Театра имени Вахтангова. Она пройдет путь от Сталинграда до Берлина вместе с бойцами Первого Украинского фронта.

Новая молодежь будет приходить в спектакль. Еще при жизни Вахтангова в числе ее окажется В. В. Куза, известный советский актер. Он погибнет, когда в здание театра попадет фугасная бомба. В тот день, 23 июля 1941 года, он будет стоять на боевом посту в охране.

Спустя некоторое время после премьеры среди «рабынь» появилась юная Ангелина Степанова. Она была тогда такой тоненькой, что Василий Иванович Качалов посоветовал: «Играй в анфас, в профиль тебя не видно».

Они были влюблены в студию, в Вахтангова, друг в друга, и это обстоятельство имело особое значение для спектакля. Вахтангов замечал многозначительные переглядывания влюбленных и переносил их на «полотно». Живописал свой спектакль лирическими чувствами, запечатлевая в нем и свою влюбленность в студийцев. Он высвечивал каждую индивидуальность, любовался своими учениками и словно говорил зрителям: «Посмотрите, как они молоды, как прекрасны!»



В Третьей студии была манера общаться друг с другом на «подтекстах». Короткие фразы, выразительные паузы, условленные жесты и знаки, а за всем этим — особое настроение, которое студийцы очень ценили. И когда в «Турандот» актеры вышли к залу, зрители почувствовали все эти особенности студийного общения, безотчетно потянулись к теплоте актерского братства, и возникла общая атмосфера, сцена и зал объединились — это была единая «студия» актеров и публики, где властвовала любовь.

Впрочем, вместо слова «любовь» лучше сказать — «влюбленность». Все-таки идет игра. В ней есть и притворство, и легкомыслие, и шутливое дурачество. Она наполнена смешными тайнами и «заговорами», пронизана юмором, иронией. И еще — фантазией.

Фантастическая игра юности скрепляла общение студийцев и их спектакль. Игровое начало как источник странного, завораживающего обаяния пронизывало «Принцессу Турандот». Объясняя ученикам природу связи актера и зрителя, Вахтангов говорил, что в его театре зрители «забирают» не в жизненную среду, как у Станиславского, но в среду актеров.

Вахтангов (по-своему это делал и Мейерхольд) совершал важное открытие, повлиявшее на судьбы мирового театра: он соединил актеров и зрителей, дав последним возможность ощущать, что перед ним человек, который играет.

Преодолеть линию рампы, разделяющую сцену и зал, пытались многие. Но дело сводилось к формальному уничтожению этой черты. Как справедливо заметил С. Мстиславский, «п с и х о л о г и ю рампы преодолела «Турандот» (разрядка моя. — Ю. С.-Н.)»<sup>3</sup>.

В таировской «Принцессе Брамбилле» актеры тоже как будто не скрывали того, что они играют. «Шло круженье, пенье, сверканье, мельканье каких-то десятков людей-масок, людей-плащей, людей-нососов, людей-шпаг, людей-стягов, смеявшихся в неслыханных темпах и молниеносных перестроениях»<sup>4</sup>. Но игра оставалась тут эстетизированным предметом любования. Зритель эмоционально к ней не подключался. Таиров, полагал Мейерхольд, не признает зрителя как импульс для актерского действия.

Игровой принцип не был у Вахтангова только технологическим приемом. Он являлся выражением «сущности», то есть содержания, почерпнутого из действительности, и определялся мироощущением нового человека.

Так понимал игровой принцип и Мейерхольд, писавший: «Теперьшний новый зритель (я говорю о пролетариате), наиболее способный, на мой взгляд, освободиться от гипноза иллюзорности, и именно при том условии, что он должен (и, я уверен, будет) знать, что перед ним игра, пойдет в эту игру сознательно, ибо через игру он захочет сказать себя как содействующий и как созидующий

новую сущность, ибо для него живого (как для нового, в коммунизме уже переродившегося человека) всякая театральная сущность лишь предлог время от времени провозглашать в рефлекторной возбудимости радость нового бытия»<sup>5</sup>.

Философ театра, французский поэт и критик А. Арто в своей работе «Театр и его двойник» (1938) вслед за русскими режиссерами-новаторами утверждал, что основой театра должны быть непосредственные переживания зрителя, а не сопереживание тому, что чувствуют персонажи. Так зритель становится соучастником действия. Здесь, сегодня, сейчас творит он вместе с актером новую реальность.

Приведенное выше высказывание Всеволода Эмильевича относится к 1922 году, когда увидела свет «Турандот» — самый убедительный опыт «спектакля-встречи» в русском театральном искусстве.

Марков был абсолютно прав, когда заявил: «Спектакль «Турандот» заново утвердил театр»<sup>6</sup>.

Важным моментом игрового принципа стало вскрытие актерского отношения к образу. Критика заметила это: «Все, что бы мы ни ставили теперь на театре из старого репертуара, прежде всего должно изобразить наше к этому отношение... иначе — нет единственно действенной установки спектакля... Так возникает театр Иронии. И так возникла «Турандот» III студии»<sup>7</sup>. Об иронии же у Маркова: «Ирония есть субъективное отношение Вахтангова... улыбка, брошенная на побежденный материал»<sup>8</sup>. Вахтангов не подчинялся ему, а поднимался над ним, высказывая всем строем спектакля свое к нему отношение. Оно обнаруживало себя и в оформлении, и в костюмах, и в песенках, и прежде всего — в игре актеров.

Позже Бертольт Брехт сделает такую позицию постулатом своего «диалектического театра»: актер изображает другого человека, но «не так, как будто он и есть этот человек, не с намерением заставить зрителя забыть при этом о нем, актере. Личность актера остается такой же обычной, непохожей на других личностью, со всеми своими чертами, именно этим он похож на тех, кто сидит в зале»<sup>9</sup>.

Отношение Вахтангова и всех исполнителей к материалу определялось не прихотливостью субъективного взгляда, не капризом изобретательной фантазии. Это отношение диктовало чувство современности. «В его программном спектакле «Турандот», — пишет Д. Тальников, — актеры и вся атмосфера были полны того необыкновенно радостного, светлого, жизнеутверждающего начала, которое характерно для душевного строя нового человека... Для творческих позиций Вахтангова одной из наиболее характерных черт являются страстные поиски социального фона, активной социаль-

ной атмосферы в спектакле и вокруг него, как основы подлинно современного творческого воспроизведения действительности. Это и есть то «чувство современности», о котором пишет сам Вахтангов и которое резко характеризует всю его творческую личность»<sup>10</sup>.

Да, молодые актеры Вахтангова полномочно представительствовали от своего времени. Они несли в себе ощущение того, что жизнь меняется, что наступают счастливые, светлые дни. Скоро весна, вот-вот появятся первые фиалки. Очистился горизонт в Мурманске — ушли корабли Антанты. Впервые по Москве разъезжают два отечественных автомобиля. Летом по улицам пройдут маленькие участники «великого свободного пионерского движения» в сопровождении чумазных и любопытствующих беспризорников — их еще предстояло отмывать...

Вахтангов творил из юности актеров и юности страны особую поэзию. Утрата ее в возобновленной впоследствии «Принцессе Турандот» станет невозможной...

Принцессы, рабыни, принцы, мудрецы, смешные маски... Сейчас они выйдут на сцену.

### «ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ» КАК ОДИН ЛЕГКИЙ ВЗДОХ

Темп взяли в едином порыве и пронесли его через весь спектакль. Словно мгновенная импровизация.

Бравурный марш — и на авансцене появилась взволнованная молодежь, очень красивые люди, с озорной независимостью во взгляде. В Завадском тогда было много от романтического принца. В Мансуровой — от упрямой принцессы.

Щукин (Тарталья) детским голоском прокартавил смешно, представляя Ремизову: «Роль Зелимы исполняет... Вот какая...» Мол, вот какая симпатичная. Сейчас они все симпатичные и им все по плечу, как бывает в молодости. А если что-то не получится, то и невоплощенные стремления — так уж хитро подстроил Вахтангов — тоже покажутся зрителям прекрасными и значительными.

В темпе вальса уходит вверх маленький занавес. Куски тканей, разбросанные по площадке, внезапно оживают в ловких руках участников парада. Ткани играют в воздухе, полощутся весело, словно с улицы ворвался ветер\*. Кто-то взмахнул картонным мечом, рассекая воздух. Темп убыстряется. Пляшут красочные блики, музыкально организованное движение заражает зал своим ритмом. Раздаются аплодисменты, веселые, громкие. Круглолицый Труффальдицо — Рубен Симонов, изумленный их неожиданностью, вопит, перекрывая шум:

\* Автор благодарен художнице С. И. Юнович за рассказ об игре тканей и некоторых других особенностях оформления.

— Маэстро! Мы готовы!!!

И заиграл странный, весьма странный оркестрик: слышны какие-то свистульки, дудочки. В зал полетел простодушный мотив:

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

Звенят бубенцы, гремят тарелки, мяукают гребенки — звук нежный и гнусавый одновременно, его как будто слегка «ведет».

Все мы в этой сказке  
Ваши слуги и друзья,  
Среди нас четыре маски —  
Это я, я, я и я!

И мгновенно у зрителей возникает безграничное доверие к актерам, к тому, что происходит и будет происходить на сцене. И еще такое чувство, будто горести и беды жизни остались где-то там, позади, а впереди — радость и ликование.

Актеры вытягиваются в подвижную змейку — цепочку. Цепочка под галоп зигзагами удаляется за сцену.

Сказочный хоровод растаял, и возник сонет — так называли тогда вальс из «Турандот», сочиненный Н. Сизовым и А. Козловским, — нежный, игривый, чуть жеманный.

...Существует мнение, что Вахтангову не нравились декорации Игнатия Нивинского. Это не так. Трудно найти пример такого точного попадания художника в режиссерский замысел. К тому же творилось оформление обоими — Нивинским и Вахтанговым. Оно возникало по ходу репетиций и так же импровизационно жило в самом спектакле, играло вместе с актерами.

Декорация была похожа на игрушечное строение, сложенное руками неразумного дитяти. Она помещалась на наклонной поверхности и состояла из нескольких выгнутых дугами плоскостей, в которых на разных уровнях были прорезаны входы и выходы, арки и окна. Была тут игривая колонна в стиле затейливого барокко. Она воспринималась как любимая игрушка, которую человек захватил с собой, отправляясь в дальний путь, в будущее.

Вот бесшумные цанни, служители просцениума, цепляют на крючки опущенные сверху разноцветные «тряпки Нивинского». Они раздуваются, словно паруса, и площадка выглядит накренившейся палубой. Кажется, легкая яхта покачивается в океане. А через некоторое время паруса становятся улицами Пекина. Так попросту и написано на дощечке — «Пекин». Причем каждая буквочка в слове похожа на изображение маленькой пагоды или иероглиф.

Условия актерской игры первым задает И. М. Толчанов. Он играет слугу Бараха, истово преданного принцу Калафу. Барах не идет, а ступает. Он низко-низко кланяется зрителю, по-восточному скрестив руки. И вдруг, вне всякой логики, начинает тренькать на воображаемых струнах. Тут за сценой ударяют литавры, и Барах невероятно пугается, усы начинают сами собой забавно двигаться, а глаза вращаются, как у зверюшек в современных мультя. Удар в литавры — злобный знак. Страшнопатов в царстве, где стены дворца украшают головы казненных: капризная принцесса без раздумья выносит приговоры влюбленным в нее юношам, даже самого знатного происхождения. Правда, Мансурова несколько обескуражена жестокостью своей принцессы. Но что же делать, рубить так рубить.

Только бы, размышляет Барах, его господин не влюбился в эту отвратительную девицу, эту коварную особу. Ведь поплатится головой!

Победно, гигантскими прыжками, как сверкающая комета, в королевство царя Альтоума врывается до умопомрачения красивый юноша. Это, конечно, Завадский, кумир московской молодежи. От его мощных прыжков захватывает дух.

Он впивается взглядом в портрет Турандот и трагически застывает. Трагически и восторженно. А портрет виден зрителям: забавная карикатурка на Мансурову.

Калаф пылко влюблен и, кажется, переживает всерьез. А рядом маски — пыхтят, сопят, возникая в самых неподходящих местах. По воображаемому телефону-вертушке переговариваются со зрителями. Потом на представления «Турандот» придут Шаляпин, Маяковский, Луначарский, и им со сцены «позвонят» маски, протрещав вертушкой: «А вы? А мы? От таких и слышим».

Характер игры актеров совершенно новый, непривычный. «То совсем настоящий, захватывающий тон, подлинное человеческое чувство, любовь, восторг, страдание, ужас, — то тонкая актерская улыбка надо всем этим миром человеческих чувств. Такой тот чисто театральный жест, которым представление «Принцесса Турандот» утверждает перед зрителями свое историческое место в судьбах нашего театра». Тот же критик напишет о том, что в «Турандот» выявляется природа актерской души, «извечно дробящаяся между искренностью и позой... героизмом и озорством, действительностью и игрой и, наконец, между лицом и маской»<sup>1</sup>.

«Образ не поглощал и не подчинял свою тяжестью лица актеров, — отмечает П. Марков, — актер — мастер и лицедей — обнаруживал свою простую — большую или малую, значительную или незначительную, — но свою личную, ему одному присущую, его одного отличающую сущность... Лицо актера не убивало лицо об-

раза, но возносилось далеко над ним, принимало образ в себя, чтобы осветить его теплотою участия, доверия или насмешки»<sup>2</sup>.

Когда в 1963 году восстановили «Турандот» и ее сюжет оказался лишь предметом для улыбки и иронии, стало ясно, что «старого спектакля было безусловное преимущество — захватывающая серьезность, подлинность чувств, не отменявшиеся иронией. Актеры несли «разнастоящие», по выражению Вахтангова, слезы «на рампу». Анна Орочко, играя рабыню Адельму, тоже принцессу, только плененную и безнадежно влюбленную в Калафа, как личное несчастье переживала ее трагедию, при том что относилась к своей героине с улыбкой. Когда она в финале плакала, удаляясь в изгнание, зрители верили ее слезам, сочувствовали ей. Так все сочувствуют горю ребенка, потерявшего любимую куклу, хотя и не воспринимают это горе как настоящее, взрослое. Вот в этом и выражается природа истинно вахтанговского: плакать разнастоящими слезами и нести слезы на рампу, при этом сохраняя иронию, — слезы сквозь смех.

«Двойственно» существовали в спектакле не только Завадский, Мансурова, Орочко, уже обладавшие необходимым мастерством. Новым способом игры отличились владельцы и неопытные ученики. Например, Е. Ляуданская в роли Скирины (мать рабыни Зелимы, тоже влюбленной в Калафа). В ее игре была утонченная затейливость, внутреннее изящество и та «двойственность», о которой пишут цитированные выше критики.

Скирина сразу же входила в «сговор» со зрителями и в течение всего спектакля пользовалась симпатией зала. В ночной сцене она тихо возникала у изголовья Калафа, переодетая в солдатский мундир... Подметив расположенность актрисы к дружескому контакту с публикой, Вахтангов выносит всю мизансцену ближе к рампе, направляет внимание исполнительницы на Калафа, а затем «отключает» ее от принца, сидящего на своем ложе с испуганно поднятой рапирой. Следует нечто сходное с брехтовским зонгом. Ляуданская, до этого момента ступавшая по сцене легкой, крадущейся поступью, вдруг резко меняет шаг и исполняет в маршевом ритме своеобразный пантомимический танец. Ее лицо обращено в зал, и взгляд преисполнен откровенной иронии над всей этой историей, разыгрываемой на сцене.

Актеры не зарываются в глубину действия. Отношения между персонажами непринужденные, непрочные, полусутодливые, и вдруг — напряженно серьезные, даже драматичные. Реакции импульсивны, стремительны, интонации словно не дорисованные. Во всем изменчивость, незавершенность. Ни один из персонажей не являет собой законченный характер, каждый — лишь мимолетный блик в общей картине. «Поймите же, я хочу, — убеждал актеров Вахтангов на репетициях, — чтобы вы играли все вместе весь

вечер пьесу, не знаю даже, как вам это объяснить, а не роли, отдельные роли в ней!»

Эскизность — принцип поэтики спектакля. Она рождена самой жизнью, где все только начинается, все впервые, еще только формируется новый человек, душа его «переустранивается».

Лунный свет на челе Калафа, детское прямодушие масок, прозрачная гармония целого таили в себе романтическое ощущение мира.

Детскость — один из мотивов спектакля.

В царе Альтоуме Басова, в Тарталье Щукина и других масках, с их запинками в речи, недоумением на лицах, детскость — это способ отношения к жизни, признание ценности ясного, незамутненного взгляда на мир. В этом мире, с точки зрения ребенка, все устроено целесообразно и гармонично, бесхитростная мудрость ребенка ставит взрослого в тупик, детское сознание способно найти простой и разумный выход из ситуации, в которой взрослый залуптал бы, запутался, растерялся.

Самым ребячливым оказывается Тарталья — Щукин. Неуклюжесть непостижимым образом соединяется у него с подвижностью, легкостью.

Он усаживается на стул, закидывает ногу на ногу и, вертя носком ботинка, с простодушной улыбкой разглядывает публику. Как будто не происходит ничего особенного. Но весь вид Тартальи, который трогательно ерзает на стуле, эта располагающая улыбка вселяют в душу покой и радость.

Придерживая рукой черную папку с надписью «Музик», Тарталья вертится на стуле, как непоседливый школьник, — будто ему не очень удобно сидеть. С грациозной неуклюжестью начинает устраиваться получше, ставит папку около стула, что-то бормоча себе под нос. Он совершенно поглощен собственными действиями. Внимания залу — никакого.

Но вот его взгляд вновь обращается в зал. Тарталья собирается загадать зрителям загадку. «Тхудную», — сообщает он счастливым голосом и испытующе смотрит на зрителей. Ревниво следит за выражением их лиц. Не улыбнуться в ответ тут невозможно. И в зале начинают смеяться, тем более что Тарталья почему-то очень серьезно сообщает, что загадка будет «пси-хо-ло-гицкой». Вероятно, споры о психологии, о психологическом театре были тогда на слуху. Во всяком случае, Тарталье совсем ни к чему это мудреное слово, но он с важностью его употребляет. И тут же забывает о том, что пообещал. С прежней энергией возится на стуле, манипулирует шляпой и наконец произносит:

— Из города «ем»... (ну, я после скажу, что за город)... вылетает муха.

Он оживленно показывает огромные размеры мухи.

— А навстречу ей поезда. Один курьерский, другой товарный, а третий — совсем-совсем пассажирский.

О пассажирском ему даже и говорить не хочется, такой уж он пикудышный.

Зал безотчетно тянется к Тарталье. А тот опять забыл и о зале, и о загадке. Его снова занимает стул. И зрители с поразительным вниманием следят за его возней. А Щукин старается не спугнуть актерского счастья, не «пережать педаль».

Когда Калаф отмахивается от пристающих к нему масок и не желает отвечать на их анкету (глупые вопросы анкеты заканчиваются дурацкими словами: «А если нет, то почему?»), маски добродушно переносят неудачу и с прежним задором и безотчетным восторгом несутся играть в другие игры.

Панталоне изображает И. Кудрявцев. Ученый секретарь от большой учености говорит в нос. А Бригелла — О. Глазунов — настроен воинственно, он начальник дворцовой стражи, но при этом панически боится мышей. Все вместе маски напоминают комический хор.

Царь Альтоум, китайский император (О. Басов), непрерывно вытирает слезы бородой-полотенцем, придворные мудрецы важно рассказывают под завывания флейт и вздыхают. Жестокость упрямой девчонки Турандот, любительницы отрубать головы, повергает всех в какое-то отупение.

Т а р т а л ь я. И вообще, царь вы или не царь?

А л ь т о у м (робко). Ну, царь...

Т а р т а л ь я. Ну, а если царь, то и царствуй...

Надо же пайти какой-то выход, утихомирить принцессу. Последняя надежда на то, что Калаф разгадает загадки Турандот, она вынуждена будет выйти за него замуж и в стране воцарится покой.

Сквозь вуаль Мансурова, мерцающая ресницами, с любопытством всматривается в Калафа. Но когда лицо ее открыто, на нем холодность и неприступность.

И внезапно — антракт.

Константин Сергеевич поднимается с кресла и спешит к телефону, желая успокоить Евгения Богратионовича, сказать ему ободряющие слова: ведь уже первый акт произвел на всех огромное впечатление.

Зрители проникают за кулисы, целуют артистов, лазают в оркестр, рассматривают гребенки. И Станиславский с интересом разглядывает инструменты баловливого оркестрика.

Цанни на глазах у зрителей переставляют декорации, и вот спектакль полетел дальше.

Он действительно летит. Раскованность и свобода актеров позволяют им добиваться удивительного сценического эффекта: в точно найденной, выверенной по ритмам, зафиксированной постановщиком форме пульсирует непрерывная актерская импровизация. Кажется, актеры на глазах у зрителя сочиняют и сюжет, и реплики, и веселые шутки.

Импровизационный тон задают маски. У них в спектакле — свой способ существования, свои задачи. Если исполнители главных ролей выходили из образа, выглядывали из-за обочек своих героев, выявляя границу между персонажем и актером-человеком, то игра масок была иной. Маски начинали спектакль уже в образе — в гриме, в характере своих Тартальи, Панталоне, Труффальдино и Бригеллы. И до конца спектакля неизменно пребывали в этом масочном облике. Условность перевоплощения тут не подчеркивалась, но именно маски, находившиеся у самой рампы, на границе между сценой и залом, связывали обе стороны — играющих и смотрящих, мир нафантазированный и мир реальный. Они открыто общались со зрителем, своевольно нарушая логику действия, как дети, ломающие установленный взрослыми порядок. Они откликались на возникшую в зале ситуацию: например, с напускной строгостью отчитывали опоздавших. Они сочиняли новые репризы — ключ к ним давали «опорные» шутки, которые написал для «Турандот» тогда мало кому известный Н. Эрдман, будущий автор «Мандата». Репризы менялись, в каждом следующем спектакле появлялись новые.

— Трон расшатался. Ремонт, что ли, сделали бы...

— В русском языке только три слова на «ва». Захава, халва и Виндавский вокзал.

— Необыкновенный загривочек у вас, дорогой Тартальончик.

— А у вас, Панталончик, ах какие копытца!

Маски балагурили, а за их спинами возникало очередное место действия, и шутники спешили к героям сказки.

Калаф, проникший в царство Турандот, «заточен» в один из залов дворца Альтоума до «выяснения личности». Он возлежит на ложе. Маски живо интересуются судьбой принца.

— Я посетил не... не...

— Не посетил.

— Не. Я посетил не... не... Что-то застряло. Я посетил несчастного.

Площадку в этой сцене окружают легкие сукна серебристо-синего цвета. Есть ощущение почного неба с фантастическими полонами — зелеными и светло-оранжевыми. На блоке подвешен красный полумесяц. Струится таинственно-голубоватый свет.

К спящему Калафу тайком проникает любимая служанка Турандот Зелима. Ее играет Ремизова.

«Она была такой молодой, — писал Горчаков, — такой наивной — наша Зелима — Ремизова, что мы все (а потом и зрители) искренне верили тому, что этому юному существу мучительно неловко очутиться одной в комнате, где спит мужчина. А тут еще ночь... А потом... как удивительно хорош этот спящий. Было от чего дрожать от страха! Зелима так была напугана, что и слова-то у нее вылетали скороговоркой, на одном речитативе»<sup>3</sup>.

После лирической сцены «Зелима — Калаф» следует драматическая (Вахтангов упорно называл ее трагической) — «Адельма и Калаф».

Адельма, плененная принцесса, одна из рабынь Турандот, играет А. Орочко с таким искренним, чистым чувством, с таким бурным, безудержным темпераментом, что кажется, вот-вот игровая сказка обернется подлинной трагедией.

Адельма появляется бесшумно, подобно призраку, в черном одеянии, и двигается так, словно плывет по сцене. В ее огромных глазах неподдельное страдание. Низким грудным голосом она начинает свой монолог.

...Три брата были варварски убиты...

А я и сестры, решившись разом покончить с жизнью, Бросились в поток реки, глубокой, быстрой...

Она поднимает руки в широких, свисающих почти до пола рукавах и становится похожа на раненую птицу. Откровенная прония вторгается сейчас в игру актрисы: она застывает в позе традиционной героини классической трагедии и, выдержав «гастрольную» паузу, подчеркнута хмурит брови.

Но в следующий миг она уже снова страдающая Адельма, искренне переживает за свою судьбу и судьбу Калафа, заливаясь горькими слезами. А когда драматизм достигает высшего накала, вдруг, с детской нетерпеливостью и совсем не в размере стиха, бросает Калафу: «Да бежим же, принц, бежим».

Драматизм в «Турандот» снимался иронией, тут же восстанавливался в своих правах, чтобы в следующем эпизоде снова обернуться шутливой игрой. Бесконечная смена красок, чувств, состояний, приемов — и при этом ощущение поразительной стройности, гармоничности спектакля.

Равномерно распределена творческая энергия исполнителей. Актер «поменьше» и играет меньше. Но с полной отдачей. Получается, что разница между актерами только в количестве, но не в качестве игры. Все кажутся талантливыми и сами себя такими ощущают. С восторгом вспоминают о своем участии в «Турандот» даже исполнители маленьких ролей — мудрецов, рабов и рабынь, цанни. В них были заняты вахтанговцы следующего, совсем юного поколения: А. Горбунов, В. Москвин, Е. Алексева, Н. Русинова,

М. Сипельникова, Т. Шухмина, В. Куза, А. Наль, позже — А. Степанова. Впрочем, играли в массовых сценах и «старики» студии — Н. Слостенина, Б. Королев, В. Львова и другие.

Главным героем спектакля был коллектив, подобный ребенку, впервые воззрившемуся на мир, или взрослому человеку, но чудикую: гребешки в оркестре для него высшее проявление музыки.

Во втором антракте Станиславский едет к Вахтангову. Сопровождают его студийцы-вахтанговцы Н. М. Горчаков и Л. П. Русланов.

Сняв шубу, Константин Сергеевич останавливается на пороге комнаты Вахтангова. Евгений Богратионович лежит на высоко поднятых подушках. Взгляд его скользит мимо Горчакова и тревожно останавливается на Станиславском.

— Я с мороза, — Константин Сергеевич трет, согревая, руки. — Только, пожалуйста, не волнуйтесь.

И Вахтангов слышит из его уст о невероятном успехе спектакля, о восторге актеров МХАТа.

— А вы, вы сами принимаете нашу работу?

Станиславский называет спектакль талантливым, своеобразным, жизнерадостным. У Завадского — «шарм, обаяние», у Щукина (Вахтангов подсказывает ему фамилию) «великолепна характеристика», Орочко «искренна, глубоко драматична», Мансурова, Ремизова — «прелестны».

— Вы им верите? Я требую, чтобы они по-настоящему жили на сцене, плакали, смеялись...

Участник встречи Русланов вспоминает:

«Я помню глаза — большие, ласковые, тоскующие, со страстной любовью обращенные к Станиславскому, глаза Вахтангова. Станиславский привез ему признание его таланта и такого блистательного успеха, какого он еще не знал... Глаза Станиславского, отрывочные фразы и восклицания, руки его, то гладившие, то нежно лежавшие на руках Евгения Богратионовича, казалось, хотели передать все то волнение и восхищение Вахтанговым, которое он привез из зрительного зала на Арбате...»<sup>4</sup>

— Любовь, ревность, радость и горе, — говорит Константин Сергеевич Вахтангову, — это вечные чувства, сегодня вы покорили.

Но антракт затягивать нельзя. Станиславский, еще раз взглянув в распахнутые глаза Вахтангова, прощается с ним.

Спектакль продолжается. Действие стремится к финалу. События чередуются с такой быстротой, словно только мигают. Турандот узнает, что имя незнакомого принца — Калаф. Принца изгоняют из дворца, он хочет расстаться с жизнью и заносит над собой кинжал. В этот миг Турандот понимает, что любит Калафа, и, потрясенная тем, что сейчас его потеряет, падает в обморок, впрочем неглубокий. Все вокруг охвачено отчаянием: театрально, как на

эффектных полотнах академистов, заламываются руки, страдальчески изгибаются шеи красавиц, склоняются головы упавших на землю рабов. Маски тоже пытаются принять приличествующие случаю позы и выглядят при этом очень комично.

— Калаф погибнет! Ведь в короткой пантомиме-предсказании (перед началом акта) цанни (артист А. Наль), который изображал Калафа, закалывался. Но, к счастью, история завершается иначе. Принц остается жить. Турандот признается в любви к Калафу. Адельма с глухими степенями удаляется. Китайский император Альтоум утирает слезы радости бородой сидящего рядом хана (в роли бороды выступает кашне).

— Народ волнуется, требует брака, — кричат маски.

— Я против брака, я за качество продукции.

— Да нет, я в смысле — другому отдана и никаких гвоздей.

— Я против и в смысле гвоздей.

Тут же обнаруживается, что одна из масок «мокрая». «Я — мокрый». — «Откуда?» — «Из самых достоверных источников».

Венчание играется в галопе. На спинах цанни — футбольные номера. Галоп убыстряется, хор звучит все веселей, и вот уже актеры подбегают к рампе прощаться. Мансурова лукаво извиняется за зверства своей Турандот: «Простите мне, любезные мужчины, простите все мои капризы, узнайте же, что я вас всех люблю».

Змейкой они уходят в разрез занавеса, чуть печально кивая публике. Маски цирковыми голосами возвещают:

— Представление сказки Гоцци «Принцесса Турандот» окончено.

...У каждого вахтанговского спектакля был свой аромат.

«Потоп» имел запах сигар.

«Гадибук» запоминался запахом стеарина, тающих свечей.

«Эрик» дышал озоном, словно после грозы.

«Турандот» пахла снегом и мандаринами с елки.

## УНИЖЕНИЕ И ТРИУМФ ПРИНЦЕССЫ

Падает занавес. В зале невообразимый шум, слышатся восторженные возгласы. «Браво, Вахтангов!» — кричит Михаил Чехов. И зрители, стоя, вторят ему. За занавесом рыдает Мансурова. «Мне кажется, я весь спектакль плакала. И казалось, в начале, на параде, все актеры тоже. Мне было страшно — Вахтангов сотворил чудо и не может хотя бы взглянуть на него, он умирает, а мы — смеемся!».

Станиславский по телефону: «В жизни МХАТ таких побед не перечет». На другом конце провода — Надежда Михайловна Вахтангова. «Скажите ему... — волнуясь говорит Станиславский, —

скажите ему, чтобы он завернулся в одеяло, как в тогу, и заснул сном победителя».

А в зале актеров заставляют повторять песенку «Все мы в этой сказке...». Вернувшийся Константин Сергеевич произносит перед публикой речь, которая заканчивается словами, обращенными к студийцам: «Вы нашли то, чего так долго, но тщетно искали многие театры!»

Шедевр ожидала слава. Но прежде, по роковому закону, следующему в разные времена многие талантливые произведения, «Принцесса» должна была пролить слезы от унижений и оскорблений.

Официальная премьера состоялась на следующий день, 28 февраля. В зале — публика на «дорогие» места. А поскольку студия нуждалась, все места были дорогими, и заняли их торговцы-пэлманы с подозрительно роскошными дамами, искавшие отдохновения. Зал дышал высокомерием и сытостью. После окончания — воюливые аплодисменты.

На спектакль обрушивается поток ругани. Надежда Михайловна прячет газеты от умирающего Вахтангова.

Б. Захава считает, что «Турандот», рассчитанная на контакт с публикой, 28-го задохнулась от отсутствия зрительского отклика. Но причины неприятия спектакля более глубокие. Они в новизне вахтанговского спектакля, перевернувшего привычные представления об искусстве театра и оказавшегося недоступным пониманию некоторых критиков. Смятение царило в их умах. В одной и той же статье Э. Бескин писал, что студия сумела отказаться от «психологизма» и что студия полностью «возвращается в лоно» — читай: в лоно МХАТа.

Ирония Вахтангова по отношению ко всякого рода красоты была совершенно не воспринята Г. Крыжицким. Он, автор крикливых рецензий-карлиц, назвал спектакль «коробкой мещанских карамелек». В. Блюм, со странной злобностью обрушивавшийся на все спектакли Вахтангова, восклицал с откровенной издевкой: «Комики всех стран, лупите друг друга, расквашивайте носы, ходите на головах, и да здравствует божественная стихия игры!»

«Разделали венецианского графа Карло Гоцци под орех!» — возмущался уже названный Бескин. Другой рецензент оказался мягче в силу специфических своих интересов к проблемам пола. Спектакль, по его мнению, писколько не волнует, однако «старик Гоцци с его «страстным зовом пола» может и привлечь внимание... единоборством женщины и мужчины, «сплетением двух волей».

Но вот еще два-три представления — и невероятно нарастает успех. Тон выступлений резко меняется. Критики с восторгом пи-

шут о художественной ценности спектакля и, главное, о том, что он поразительно соответствует духу времени.

Именно этим он и захватывает широкого зрителя: студентов, «совбарышень», рабочих, красноармейцев. «Я смотрел «Принцессу Турандот» и внутри меня все ликовало — да здравствует жизнь! Да здравствует Советская власть! Жизнь идет! Будет прекрасная жизнь!» Автор этих строк, один из командиров Красной Армии, вскоре погиб в борьбе за Советскую власть, а письмо его к «Принцессе» бережно сохранила исполнительница роли Турандот Мансурова.

Долгое время оставалось неизвестным письмо Вахтангова к наркому Луначарскому. В нем — некоторая обида на общественность, недооценившую именно революционный нерв его постановок — «Чуда», «Свадьбы», «Турандот». Он пишет о себе как о художнике, способном «легко и радостно» творить во имя народа: «Я, шутя, сделал революционное зрелище». Узнается почерк Надежды Михайловны: она писала под диктовку Евгения Богратиновича.

Луначарский в ответ передает записку: «...в душе разбужен Вами такой безоблачный, легкокрылый, певучий праздник... Ваше дарование так разнообразно, так поэтично, глубоко, что нельзя не любить Вас, не гордиться Вами»<sup>2</sup>.

Чуть позже Луначарский высказался и в печати: «„Турандот“ была огромным порывом радости... В „Турандот“ была взята такая нота, которая не должна быть забыта...»<sup>3</sup>

Марков писал о блестящем синтезе самых разных театральных форм и идей, осуществленном здесь Вахтанговым: «Театр двадцать второго года отдал в распоряжение постановщика «Турандот» все свои достижения и посвятил его во все свои задачи, и неожиданно то, что вызывало ропот и отпор в ряде других спектаклей, что казалось неприемлемым, враждебным, чрезмерно дерзким и вызывающим на других сценах, в «Турандот» было воспринято зрителем как законная и неизбежная форма спектакля, как естественная и логически оправданная необходимость...»

Играя, смеясь и радуясь, ломал Вахтангов театральные формы и вновь складывал их в необычных сочетаниях; то была не только «игра в театр» — зоркость взгляда, торжество победителя, усмешка веселой мудрости, узнавшей значение и ценность подчиненного ему театрального мира»<sup>4</sup>.

Виднейший советский театровед С. С. Мокульский замечал: «Сейчас уже ясно: «Турандот» — это большая дата, большой вклад в историю русского, а следовательно, и мирового театра XX века»<sup>5</sup>.

Демократичный по духу, спектакль был доступен самому неискушенному зрителю. Этот зритель, не задумываясь о сложной театральной природе «Турандот», воспринимал ее как радостное,

мудрое и доброе зрелище. Петроградский рецензент писал: оно смотрится так легко, увлекательно, что «удовлетворяется жажда здорового отдыха».

В городе напевали мелодии и песенки из спектакля. Именем Турандот называли конфеты, духи, пудру. По Москве ходили частушки. Их успели пересказать Вахтангову.

Меня милый не берет,  
На «Принцессу Турандот»,  
Отрицает, мол, принцесс  
Исторический процесс.

Группа молодых режиссеров была так взволнована спектаклем, что после представления прошла по заснеженному Арбату мазуркой<sup>6</sup>. А артисты-художественники во главе с Качаловым, вернувшиеся из-за рубежа, увидели «весь советский театр через вахтанговский спектакль». После «Турандот» и «Эрика XIV» «весь модернизм Берлина» показался им «подражательным, искусственным и вымученным по сравнению с внутренне оправданной смелостью этих явлений... В «Турандот» была вся свежесть, вся бесконечная талантливость, тонкость и чистота, присущая русскому искусству!.. И в то же время это был самый «европейский» спектакль из всех, виденных в Европе»<sup>7</sup>.

Александр Моисси, выдающийся немецкий актер, отозвался о спектакле как о талантливой и благородной работе — «вопреки распространенному в Европе мнению об огрублении искусства в России»<sup>8</sup>.

Когда в 1929 году в «Одеоне», на парижских гастролях вахтанговцы показывали свою «Турандот», парижский критик писал: «Точная дата смерти Карло Гоцци не известна. Может быть даже, он еще жив. Тогда мы посоветовали бы ему поехать метрополитеном до остановки «Одеон» и посмотреть, какое великолепное представление его пьесы показала изумленному французскому зрителю русская труппа. Он был бы восхищен этим спектаклем и узнал бы себя в нем больше, чем в своем произведении»<sup>9</sup>.

Морис Ростан: «Где во Франции найдется труппа, такая одаренная, так гармонически спаянная? Самые маленькие роли у них становятся большими, потому что эти актеры трогательно верят в то, что на сцене, как и в жизни, не бывает маленьких ролей»<sup>10</sup>.

Позже не раз возвращались к загадке успеха «Турандот». Один из старейших актеров МХАТа объяснял его тем, что в основе вахтанговского шедевра лежала новая мера ощущения свободы. «У Мейерхольда, — размышлял он, — была известная заданность. У МХТ — философичность. В «Принцессе Турандот» — полная раскрепощенность, которой она и была созвучна времени»<sup>11</sup>.

Это мнение зрителя-актера перекликается с мыслью известного

советского театроведа А. П. Мацкина, который отмечал в Вахтангове увлеченность праздничной энергией революционных масс, их, говоря языком Энгельса, «жизнерадостным свободомыслием»<sup>12</sup>.

## ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

За полтора месяца до своей смерти Вахтангов провел с учениками две беседы, записи которых стали выдающимся театральным документом. Неоднократно публиковавшиеся, в 1981 году они вошли в сборник материалов «Из истории советской эстетической мысли. 1917—1932».

Беседы велись троим: Е. Б. Вахтангов, Б. Е. Захава и К. И. Котлубай. При этом присутствовала стенографистка. Молодежь дубашка была так взволнована необычной ситуацией (умирающий человек!), что не смогла достаточно последовательно записать беседы. После расшифровки Захава по памяти восстановил пропущенное.

В этом разговоре Вахтангов, характеризуя модель своего театра, выдвинул программное понятие «фантастический реализм».

Само это выражение прозвучало не впервые, его употребляли Достоевский, Блок и другие художники. Но Вахтангов применил его конкретно к сцене своей эпохи, придав ему новый смысл. Появляя свои мысли, Вахтангов приводил в качестве примеров только собственные спектакли, но его выводы касались всей режиссерской практики последних лет. По сути дела, речь шла о целом направлении в театре и — шире — в искусстве, в котором выразился бунтарский дух эпохи, ее романтизм, ее творческая активность. «Мистерия-буфф», «Великодушный рогоносец», «Зори», «Смерть Тарелкина» Мейерхольда, «Фуэнте Овехуна» Марджанова, «Федра» Таирова, «Эрик XIV», «Гадибук», «Принцесса Турандот» самого Вахтангова — при всем различии этих спектаклей их объединяли общие черты.

Фундаментом направления как феномена художественной культуры оказывалась триада слагаемых:

идея преобразования мира, вытекающая из революционного мировоззрения;

опора на мифопоэтическое творчество, корнями уходящее в народную культуру;

синтез искусства, синкретизм формы, сплавающей разные компоненты в органическую целостность.

МХАТ утвердил на сцене жизненную правду, выражаемую в формах, адекватных реальности. Новое искусство выдвигало иные, необычные способы отражения действительности. Оно убеждало в том, что духовное содержание может быть выражено на



сцене и через условные фигуры, символы, маски, в образах необычных, эксцентрических, парадоксальных.

В беседе с учениками Вахтангов отстаивал право театра на такой — метафорический — язык. Более того, он утверждал его закономерность и необходимость, обусловленные революционной эпохой.

В самом деле, причудливый язык, которым говорило новое искусство, не был прихотью художников, в том числе Вахтангова. Тягу к экспрессивным средствам выразительности, к заострению и преувеличению, к патетике, сатире, гротеску порождало само время.

«Когда началась революция, мы почувствовали, что в искусстве не должно быть так, как раньше», — говорит Вахтангов в беседе с Захавой и Котлубай. Что он имеет в виду? То, что сцена уже не могла ограничиваться правдивым отражением действительности в формах жизни. Встал вопрос об отношении художника к тому, что происходит вокруг, и о выражении этого отношения в том, что происходит на сцене. Время потребовало от театральных деятелей повышенной творческой активности в созидании сценической реальности. А эта активность, по убеждению Вахтангова, проявляется прежде всего и ярче всего в сочинении формы спектакля. Ее нельзя взять прямо из жизни. Ее надо сотворить, надо нафантазировать.

В борьбе с театральщиной, в своем стремлении к правде МХТ превратил театр как бы в саму жизнь. «Теперь, — говорит Вахтангов, — настало время возвращать театр в театр». Нужны подлинно театральные формы, выражающие не жизнь, как таковую, а ее восприятие художником и не скрывающие того, что происходящее на сцене — искусство, театр, а не сама жизнь.

Вахтангов подчеркивает важность театральной формы и связывает с ней задачи нового искусства: «Для фантастического реализма громадное значение имеют форма и средства разрешения. Средства должны быть театральными».

Быт можно передать прямым его изображением. Вахтангов отвергает такой способ: «Я попробую его (быт. — Ю. С.-Н.) разрешить, но не так, как он разрешен Художественным театром, то есть бытом же на сцене, правдой жизни. Я хочу найти острую форму, такую, которая была бы театральной...» В этой острой форме он видит путь к фантастическому реализму.

Повышается роль формы и в актерском искусстве. Исполнитель не может ограничиваться психологической правдой, подлинностью переживания. Он должен найти способ игры, соответствующий характеру пьесы и ее режиссерскому решению. К сожалению, об этом начинают забывать во МХАТе. «...Мир Гоголя — это мир фантастического реализма, — объясняет Вахтангов. — А меж-

ду тем в постановке «Ревизора» в Художественном театре Волков, играющий Осипа, создает образ натуралистический. Лилина и другие — образы реалистические. А Хлестаков Чехова — образ, разрешенный способом фантастического реализма».

Практически осваивая «систему» Станиславского, Вахтангов обнаруживал в ней моменты, требующие уточнения и развития.

Ведь порой правда чувств, которую актер достигал по «системе», унифицировала его игру в разных спектаклях. Снимались, по выражению Дикого, такие понятия, как жанр, стиль произведения, все покрывалось понятием «психологизм». У Станиславского «живое» главенствовало над остальными свойствами сценического образа. Возникало противоречие между стремлением актера к абсолютной правде существования и теми условиями этого существования, которые предлагают автор и режиссер. Устранить его можно было, только обратив внимание актера на то, какую форму он сотворяет.

Б. Е. Захава справедливо усматривает огромную заслугу Вахтангова в решении отмеченной проблемы. «Постепенно, — пишет он, — сложился тот особый, вахтанговский вариант системы Станиславского, который до сих пор оплодотворяет творческую и педагогическую практику многих деятелей советского театра»<sup>1</sup>. «До сих пор вахтанговцы — режиссеры, педагоги и актеры — при анализе любой роли пользуются учением Станиславского о действительной сценической задаче, которая, в соответствии с вахтанговской интерпретацией, состоит из трех элементов:

действия (что я делаю),

цели и хотения (для чего я делаю) и

образ выполнения или «приспособления» (как я делаю)»<sup>2</sup>.

На первый взгляд, третий элемент — «как я делаю» — представляет собой нечто второстепенное, относящееся только к приему, к «приспособлению». Собственно, и в сегодняшней театральной практике бытует мнение, будто бы не важно, как играет актер, важно, что он играет. Но Захава не случайно тут же употребляет растолковывающее выражение «образ выполнения». Через «образ выполнения» актерской задачи исполнитель передает и стиль, и жанр произведения, и режиссерскую форму роли. Находит материальную оболочку, «пластику» образа, выявляющую и «что», и «ради чего».

Вахтангов проявил себя подлинным творцом не только в создании своего театра, своей театральной эстетики. Он внес новаторский вклад и в развитие учения Станиславского. Поэтому «вахтанговское начало» можно понимать в двух смыслах — как основу нового художественного направления и как момент развития «универсальной методологии, которая принадлежит всем временам и всем театральным художникам»<sup>3</sup>.

Сочиняя форму спектаклей, Вахтангов никогда не был произволен в ее фантазировании и выборе театральных средств. Внучал ученикам и доказывал своей практикой: *как* ставить пьесу — зависит от того, *что* ставится, *когда* ставится и *кем* ставится. Именно эти три фактора — литературный материал, время и коллектив, их взаимодействие определяют режиссерский замысел и решают судьбу спектакля. «Почему «Турандот» принимается?» — спрашивает Вахтангов. И отвечает: «Потому, что угадана гармония. Третья студия играет 22 января 1922 года итальянскую сказку Гоцци. Средства современны и театральны. Содержание и форма гармоничны, как аккорд».

В верно найденных театральных средствах — то есть средствах, отвечающих характеру пьесы, особенностям общественно-исторического момента и специфике коллектива, — крылся, по мнению Вахтангова, и секрет успеха чеховских постановок МХТ.

При этом необходимо отметить, что главным фактором сейчас, в эпоху исторических сдвигов, для него становилось время. Поэтому он был готов рассматривать пьесу как предлог для постановки, солидаризируясь в этом вопросе с Мейерхольдом. Р. Симонов объяснял: «предлог» в понимании Вахтангова — это «возможность раскрыть произведение драматурга так, как оно может быть понято только сегодня»<sup>4</sup>.

Само время заставило Вахтангова пересмотреть первую редакцию «Чуда святого Антония» и придать пьесе Метерлинка гневные, бичующие, гротесковые черты. Но, замечает Евгений Богратионович, пройдут годы, с приходом новой жизни отпадет надобность «клеить буржуа» — и театральные средства, порожденные этой задачей, перестанут быть современными. Возникнет необходимость в поиске новых, более соответствующих данному моменту.

Обостренное чувство современности побуждало его отказывать А. П. Чехову в лирике, Вахтангов видел в нем трагического художника. Он мечтал поставить «Чайку» не так, как ставили чеховские пьесы в МХТ, а театрально, как подлинную трагедию. А в «Свадьбе» окрасил чеховский юмор «горьким смехом Гоголя, желчной усмешкой Сухово-Кобылина»<sup>5</sup>. И даже этого ему было мало. Он хотел соединить в одном спектакле «Свадьбу» и пушкинский «Пир во время чумы». В «Свадьбе», утверждал он, есть «Пир во время чумы». «Эти, зачумленные уже, не знают, что чума прошла, что человечество раскрепощается, что не нужно генералов на свадьбу».

Сегодняшняя потребность разделаться со старым, страшным миром питала его замысел неосуществленной постановки «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина. Чиновничья канцелярия предстает у него зловещим калканом, а все действие, исполненное стремительного движения, строится как непрерывное преследование:

волчья стая чиновников настагает свои жертвы. При этом все — и преследователи, и преследуемые — фантомы, жуткие, гротескные фигуры.

Задумывая ставить «Гамлета» (он хотел осуществить постановку шекспировской трагедии в Третьей студии, готовился сам играть главную роль, затем решил передать ее Ю. Завадскому), Вахтангов видел в Гамлете представителя «отборного человечества». Чуждый всякой рефлексии, волевой, мужественный, он последовательно и уверенно идет к своей цели. Его мнимое сумасшествие — это лишь средство борьбы с врагами. Вероятно, на этот раз «преувеличение» Вахтангова было вызвано желанием вывести на сцену деятельного, энергичного героя, отвечающего создательным задачам новой эпохи.

Вахтангов испытывал жгучий интерес к Островскому и хотел открыть в нем не бытового, а истинно театрального писателя. В «Грозе» ему мерещился широкий и свободный разлив Волги, которая становилась метафорой могучего течения жизни.

Он осуществил лишь малую часть того, что мог, о чем мечтал, к чему стремился. Но и в тех спектаклях, которые он успел поставить за несколько последних лет, он сумел выразить свое время.

В спектаклях Вахтангова не было «краснофлажия» революции, митинговых, публицистических интонаций, свойственных Мейерхольду, Маяковскому. Чувство современности проявлялось в его искусстве иначе, но было не менее острым. Непроходимая стена отделяет его не от этих художников, а от их убогих подражателей, от тех, кто подменял подлинно революционное содержание приметами и знаками сегодняшнего дня, словесным звоном: «Я одену красную рубашку, выйду я на красное крыльцо, гляну солнцу красному в лицо. И душа и сердце нараспашку. И держу я красное яйцо... Я лишь красному молюсь, красным смехом я смеюсь, красным с красным я сольюсь, здравствуй, радостная Русь»<sup>6</sup>.

Вахтангов обращался к вечным темам. Он говорил о Жизни и Смерти, об освобождении человека ценой страдания и крови, о величии человеческого духа, способного восторжествовать над миром зла. Но он говорил об этом так, как подсказывало ему время.

«Революция опалила душу Вахтангова, — писал автор первой книги о нем, Н. Волков. — Революция звучала и для него музыкой. Вероятно, как и Блок, он ощущал «физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (...шум от крушения старого мира)», вслед за великим поэтом слушал нестройный шаг Двенадцати, бряцание варварской лиры и скифские голоса. Живой связью хотел Евгений Вахтангов соединить музыки революции и театра. Чувством современности мечтал пропитать свои постановки. Томился

жаждой трагической монументальности, в микеланджеловских пропорциях чаял выразить героические ритмы эпохи»<sup>7</sup>.

Прибавим к этому: Вахтангов не только мечтал и чаял. Он достиг желаемого в своих шедеврах, которые отразили диалектическое единство разрушительной и созидательной сил революций.

Революционный взрыв отдается в искусстве взрывом традиционных форм. «Новое искусство действует через алогизм, синкопу, диссонанс...» — писали в журнале «Зрелища» в те годы.

Художники «взрыва» имеют дело с перестраивающимся миром, наполненным, говоря словами М. Бахтица, «разлагающимся прошлым и еще не оформившимся будущим». Такой мир и открывался в «Гадибуке», «Эрике XIV», с их диссонансами, катастрофами, трагическим столкновением живого и мертвого.

И все же период «взрывного» развития в искусстве не бесконечен, скорее быстротечен, и главное — не однозначен. Рядом с «Гадибуком», этим грозным, яростным, шаманским спектаклем, рядом с трагическим «Эриком», исчерченным молниями, возникает легкокрылая, гармоничная «Турандот». Пережив катаклизмы революционной действительности, художник обращается мыслью к светлой и радостной жизни, которая будет построена, уже строится, нарождается.

У Блока в «Скифах» одически воспевается «светлый братский мир», «пир труда и мира». У Маяковского в «Мистерии-буфф» в финале к измученным людям приходит будущее — с золотыми плодами, изобилием. И предвестницей прекрасного будущего бежит по улицам Москвы вахтанговская «Принцесса Турандот», песенками своими возвещая о празднике. Вахтангов видел в революции, «как ни были по-военному строги ее одежды, праздничность всеобщего обновления, весну нового человечества»<sup>8</sup>. Он, по точному замечанию Мейерхольда, «понял, что революция не есть разрушение, а революция — прежде всего созидание»<sup>9</sup>.

Нет, спектакли, поставленные Вахтанговым в последние годы жизни, не поиски в разных направлениях, не разнородные эксперименты, как утверждали солидные критики и историки театра и даже некоторые вахтанговские ученики. При всей жанровой и стилистической несхожести они внутренне взаимосвязаны, пронизаны единой, развивающейся темой. Столкновение нового мира со старым, яростная борьба со всем отживающим, уходящим в прошлое и радостное утверждение грядущей гармонии бытия.

«Последние спектакли Вахтангова образуют в моем сознании как бы треугольник, в котором я вижу волшебную радугу из своего детства, — писал В. Яхонтов, — и в одной руке я держу высокое: „Песнь песней“ о несчастной любви — „Гадибук“, а в другой — блестящий памфлет, бичующий уродства, ханжество, лицемерие, ложь и холодный эгоизм, это спектакль „Чудо святого Антония“.

Сверкающую радугу образует поэма о светлой радости победившей любви „Принцесса Турандот“»<sup>10</sup>.

Характеры и коллизии «Гадибука», «Эрика XIV» или «Турандот» не имели прямого отношения к героине революции. Геройко-революционной была личность самого Вахтангова, одухотворявшая атмосферу его спектаклей, отражавшаяся в судьбах персонажей. Подвиг любви, схватка с мертвым миром, нечеловеческое напряжение всех духовных сил, самоотверженность — все это прочно ассоциируется с искусством Вахтангова, неотъемлемо от него.

Собственно, Вахтангов и есть главный герой «Эрика», «Гадибука», «Турандот», от него исходит необычайная экспрессия, осязаемая зрителем. Душевной взволнованностью режиссера пропитана вся создаваемая «сценическая материя», ритмы спектакля, его атмосфера, образный строй.

Творец спектакля как бы ведет за собой персонажей, доверяет им нечто сокровенное, передает им свою надежду, боль, свою жажду гармонии. И своеобразным отражением главного героя, Вахтангова, предстают выделенные из массы, обласканные им, дорогие его сердцу Ребекка и Росмер, Эрик и Карин, Лея и Ханан, Турандот и Калаф. Они наивны, слабы, противоречивы, порой смешны, но через них пробивается лирический голос художника, стремящегося к преодолению страданий и трагических коллизий.

«Говорящая» вахтанговская форма — главное завоевание того искусства, которое Вахтангов называл фантастическим реализмом. И форма эта оказывалась на редкость убедительной, потому что опиралась на подлинность актерского переживания. Театральность Вахтангова черпала свою силу в живом чувстве актера, благодаря которому получали внутреннее оправдание самые нелепые фантазии режиссера, самые смелые преувеличения, самые странные метафоры.

В записи выступления режиссера перед началом «Гадибука», которая хранится в архиве музея Театра имени Вахтангова, мы находим чрезвычайно важные слова о том, что новый «театральный реализм» основан на «органическом внимании актеров друг к другу», на «настоящем переживании», то есть на том, «чему я учился у К. С.». «Средства же выразить это внимание и переживание искались мною в теперешней жизни, в сегодняшнем дне».

М. Синельникова вспоминает, что в последних своих спектаклях Вахтангов строил человеческие отношения не как «обыденные, бытовые», но это не означало, что Вахтангов игнорировал психологию, внутренний мир человека, напротив, в спектаклях фантастического реализма он «углублял, — по ее выражению, — человеческую натуру»<sup>11</sup>.

Откровенную сценическую условность он соединил с безусловностью актерского существования, по-своему синтезировав уст-

ремления Мейерхольда и Станиславского. Он вывел театр к подлинной театральности, положив в ее основу законы актерского творчества, открытые Станиславским. И Немирович-Данченко по достоинству оценил сдвиг, произведенный питомцем МХАТа в развитии театрального искусства. В речи перед спектаклем памяти Вахтангова, состоявшемся в декабре 1922 года, он сказал: «Россия богата и нефтью, и лесом, и хлопком, и сырьем. Тем, из-за чего могут вести с нею войны. Но не в меньшей, а может быть, и в большей мере богата она сокровищами искусства, из-за которых не может быть войн, но которые в грядущем увенчают объединенное братство народов. Одни из создателей подобных ценностей украшают историю театра, другие совершают его сдвиги. Но таких мало...

Вот почему и был для Художественного театра такой огромной величипой режиссер Вахтангов...»<sup>12</sup>

Своим фантастическим реализмом Вахтангов расширил представление о сценическом реализме, вывел его из пределов жизнеподобного отражения действительности. И доказал своей практикой, что театральная условность не только не противостоит жизненной правде, но способна ее выявить, усилить, обострить.

К сожалению, получилось так, что, почитая Вахтангова как художника, рожденного революцией, мы в течение многих лет, по сути дела, игнорировали добытые им истины. «Все было практически открыто, все было сформулировано и обосновано, и все... было забыто, — с горечью пишет об этом Г. Товстоногов. — Почти полвека вахтанговское наследие практиками советского театра не осваивалось...»<sup>13</sup> И сейчас, когда вахтанговские идеи вернулись в нашу театральную жизнь, их освоение сводится порой к использованию приемов театральной игры, найденных в «Принцессе Турандот».

Но вахтанговская театральность — это не прием и не сумма приемов. Это способ театрального выражения содержания, всякий раз, для всякого спектакля отыскиваемый заново. Это гармония идей и средств их осуществления. Это магия театра, его великая способность потрясать.

## ПОСЛЕДНИЕ ДНИ

...На столе бокал шампанского. Мансурова протягивает его Евгению Богратионовичу. Она вспоминает: «со страшной силой» он отодвинул ее руку, взял бокал сам, удерживая его в руке с огромным напряжением. Откинулся на подушки и победоносно взглянул на актрису.

Ход в квартиру открыт по черной лестнице. Студийцы собираются в кухне после каждого спектакля: Третья студия, Первая, Вторая, «Габима»... Вахтанговцы приносят много цветов. Это красиво, празднично, и ему самому хочется быть нарядным. Он лежит под золотистым пледом.

Его мучают адские боли. Временами он стонет. Но стоны свои облекает в мелодию. Это еще одна «эстетическая» странность, а может быть — невиданное мужество.

— Вот братцы, до чего дошел! — хрипло говорит он, предупреждая вопросы о состоянии его здоровья. И после грустной паузы: — Но ничего! Выкручусь!

Он еще надеется, что в сентябре сыграет Пьера в «Архангеле Михаиле». Но 24 мая уже идет генеральная репетиция. Евгений Богратионович требует, чтобы Надежда Михайловна посетила прогон и открыто ему рассказала, понравился ли ей Чехов. Жажда играть, играть много, ревность к другу-сопернику неизбежна, и он простоудушно просит режиссеров спектакля оставить за ним роль, забрав ее у М. Чехова: «Пожалуйста, отнимите у Миши надежду».

Умирая, он не роптал на свою судьбу. Сохранял мудрость и человеческую легкость. «Его дух, родивший мелодический вой Песни песней Дибук... дух, родивший тайну того, как играть игру жизни в «Турандот», — этот дух на наших глазах уничтожил самое трагедии смерти, — писала Н. Бромлей о последних днях Вахтангова. — Умиравший Евгений Вахтангов, легкий, чистый, царственный, стал олицетворенным пророчеством искусства будущего, потерявшего в нем своего вождя...»<sup>1</sup>

После 24 мая самочувствие Евгения Богратионовича резко ухудшается, хотя и до этого дня он очень страдал — особенно мучили рвоты, страшные, жестокие, неотступные.

Изменяет память. Он не узнает близких; забываясь от морфия, представляет себя полководцем, или ему кажется, что к нему пришел Лев Толстой.

Резкий заострившийся профиль на подушке. Больной ястреб. Надежда Михайловна: «...29 мая утром я заметила, что Евгений Богратионович слабеет. В семь часов я позвонила в театр...»

Пришли Захава, Мансурова, Орочко, Миронов, Котлубай, Некрасова и другие, около тридцати человек. На бледном, исхудавшем лице Вахтангова — факелы-глаза. Он пытается что-то сказать. Это последний поединок со смертью. Вдруг спрашивает, что сделано по борьбе с пожарами в Петрограде. Говорит, с трудом одерживая победу над очередной согласной.

Перед самой смертью сознание возвращается. Он садится, окидывает всех долгим взглядом. «Какие вы счастливые...»

И вдруг снова начинает бредить, и сквозь почти неразличимые слова прорывается (это запомнил Л. М. Шихматов) такой знакомый вахтанговский иронический юмор. Окружающие плачут и смеются одновременно. Входит профессор Виноградов: «Непорядок, беспорядок». Евгений Богратионович продолжает шутить, потом неожиданно поворачивается к открытой двери, в которой никого нет, поднимает руку и страшным голосом произносит: «Стоп!»

«Мы все оцепенели от ужаса, казалось, что Евгений Богратионович останавливает свою смерть.

— Сергей! — Он подозвал тринадцатилетнего сына. — Вы стоишь?

— Выстою, папа...»<sup>2</sup>

Он откинулся на подушку и захрипел. Потом вытянулся и замолчал. Виноградов сухо произнес: «Скончался...»

Этим же вечером в Большом театре шел концерт в пользу голодающих Поволжья. Вместо официантов в буфете публику обслуживала Первая студия.

— Женя умер, — прошептал студийцам кто-то из друзей Вахтангова.

В слезах подавали шампанское посетителям. Расходились молча.

«Милый мой Меч! — сообщала мужу, Мечиславу Козловскому, сестра Вахтангова Софья Богратионовна. — Приехала в Москву из Томилина, где отдыхала несколько дней, на похороны Жени. Он умер в понедельник 29 мая в 10 часов вечера... Похоронили его на кладбище Новодевичьего монастыря, в том ряду, где похоронены артисты Художественного театра... На похоронах видела Отто Юльевича Шмидта. Станиславский нес гроб...»

В этот день утром принесли сирень от зрителей.

Через несколько часов гроб вынесли из дома. Шли быстро и молча. Вахтангов лежал среди цветов... в туфлях принцессы Турандот. В последний момент вдруг обнаружилось, что заготовленные тапочки не подходят, и Надежда Михайловна, увидев случайно оставленные кем-то туфли принцессы, в спешке надела их на ноги Евгения Богратионовича...

Сирень — далекое эхо Студенческой студии — сопровождала Вахтангова в последний путь. И много молодых людей, которые запомнились очевидцам бледностью и растерянностью лиц. Вахтангов озарил их надеждами и ушел, многие секреты унеся с собой.

Эти секреты еще предстоит разгадывать нашему театру.

## ПРИМЕЧАНИЯ

### ХУДОЖНИК И МОЛВА

<sup>1</sup> Завадский Ю. А. Об искусстве актера. М., 1965, с. 71.

<sup>2</sup> Луначарский А. В. О театре и драматургии. В 2-х т. М., 1958, т. 1, с. 384.

<sup>3</sup> См.: Театр и зрелище (Л.), 1926, № 14, с. 3.

<sup>4</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 78.

<sup>5</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. В 8-ми т. М., 1961, т. 8, с. 453.

<sup>6</sup> Орочко А. А. [Записи]. — ГЦТМ, ф. 473.

### ТЕРЕК

<sup>1</sup> См.: Литвиненко М., Плиева Ж., Русанов И. Русский театр в Осетии. Орджоникидзе, 1974, с. 11.

<sup>2</sup> Терские ведомости (Владикавказ), 1890, № 85.

<sup>3</sup> Там же, № 18.

<sup>4</sup> Е. В. [Вахтангов Е. Б.]. [Без заглавия]: — Терек (Владикавказ), 1907, 24 июля.

### НАДЕЖДА

<sup>1</sup> Запись беседы автора с С. Е. Вахтанговым от 14 марта 1985 г. Сергей Евгеньевич Вахтангов вспоминает рассказ матери — Н. М. Вахтанговой.

### «ПОДЗЕМНЫЙ РОСТ ДУШИ»

<sup>1</sup> Е. В. [Вахтангов Е. Б.]. [Без названия]. — Терек (Владикавказ), 1907, 22 июля.

<sup>2</sup> Цит. по: Е. Б. Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959, с. 268.

### ВАХТАНГОВ «ДОИСТОРИЧЕСКИЙ»

<sup>1</sup> Бунин И. А. Собр. соч. В 9-ти т. М., 1966, т. 6, с. 216—217.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1, с. 401.

<sup>3</sup> Роднов Д. М. [Бассальго Д. Н.]. Рабочий театр. — Правда, 1912, 8 июня.

<sup>4</sup> Цит. по: Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М., 1975, с. 286.

<sup>5</sup> Цит. по: Е. Б. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 359.

<sup>6</sup> Там же, с. 351.

<sup>7</sup> К. [Киров С. М.]. «У царских врат» Кнута Гамсуна. — Терек (Владикавказ), 1909, 23 июля.

<sup>8</sup> См.: Мостиев Б. М. Вопросы культуры в публицистике С. М. Кирова. Орджоникидзе, 1965, с. 48.

<sup>9</sup> Евгений Вахтангов. М., 1984, с. 63. В дальнейшем тексты Е. Б. Вахтангова приводятся по указанному изданию без ссылок.

### «НАШ ГЕНИАЛЬНЫЙ ЖЕНЯ»

<sup>1</sup> После экзаменов в школе А. И. Адашева К. С. Станиславский ставит вопрос об изменении программы преподавания специальных дисциплин, в частности метода преподавания сценической речи.

«Для актера нет ничего ужаснее экзамена. Экзамен приучает к неправильному переживанию, к неправильному рефлексу. Часами в течение лет ученик произносит, долбит слова без смысла, ради звука. Читает экзамен и с первых же шагов, значит, приучается фальшиво направлять свои волевые переживания. Ни единого звука на сцене не должно быть без смысла.

Мой метод — возьми газету и прочти объявление так, чтобы я ясно понял, что там написано. Чтобы у читающего была ясна цель, для чего он это говорит. Не для того, чтобы упражняться в звуках, а чтобы ясно дать мне понять, что: про-д-а-е-т-ся кровать. И, пользуясь этим предлогом, расширять гласные.

...Неправильно поставленный голос мешает правильному переживанию» (Из высказываний Станиславского на репетиции «Гамлета» в МХТ. Запись Л. А. Сулержицкого. Архив К. С., № 1392. Цит. по: Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись в 4-х т. М., 1971, т. 2, с. 189).

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 7, с. 449.

<sup>3</sup> Там же, с. 449.

<sup>4</sup> О воспоминаниях В. В. Лужского впервые рассказал В. И. Качалов в статье «Молодой Вахтангов» (Сов. театр, 1932, № 6, с. 5—6). Здесь цит. по: Евгений Вахтангов, с. 72.

<sup>5</sup> См.: Евгений Вахтангов, с. 72.

<sup>6</sup> Цит. по: Е. Б. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 309.

<sup>7</sup> Бирман С. Г. Путь актрисы. М., 1959, с. 37.

<sup>8</sup> Цит. по: Е. Б. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 359.

### ЗАГОВОРЩИКИ

<sup>1</sup> Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. М., 1957, с. 210.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 5, с. 495.

<sup>3</sup> Там же, т. 1, с. 189.

<sup>4</sup> Там же, т. 7, с. 455.

<sup>5</sup> Гиацинтова С. В. С памятью наедине. М., 1985, с. 75—76.

<sup>6</sup> Беседа Станиславского, состоявшаяся 10 марта 1911 г. и записанная Вахтанговым. Цит. по: Станиславский К. С. Собр. соч., т. 5, с. 467.

### СОЮЗНИКИ — СОПЕРНИКИ

<sup>1</sup> Гиацинтова С. В. С памятью наедине, с. 83.

<sup>2</sup> Там же, с. 87.

<sup>3</sup> Цит. по: Евгений Вахтангов, с. 123.

### «НЕПРИЯТНЫЙ» СПЕКТАКЛЬ ВАХТАНГОВА

<sup>1</sup> Марков П. А. О театре. В 4-х т. М., 1974, т. 1, с. 379—380.

<sup>2</sup> Печерский Э. Праздник мира.— Раннее утро, 1913, 15 нояб.

<sup>3</sup> Зигфрид [Старк Э. А.]. Эскизы.— С.-Петербургские ведомости, 1914, 17 апр.

<sup>4</sup> Яблоновский С. [Потресов С. В.]. Студия Художественного театра. «Праздник мира».— Русское слово, 1913, 16 нояб.

<sup>5</sup> Глаголь С. [Голоушев С. С.]. «Праздник мира».— Столичная молва, 1913, 22 нояб.

<sup>6</sup> Цит. по: Раннее утро, 1914, 15 февр.

### ИГРА

<sup>1</sup> Цит. по: Эфрос Н. Студия Художественного театра. «Сверчок на печи». Пг., 1918, с. 13.

<sup>2</sup> Завадский Ю. А. Учителя и ученики. М., 1975, с. 166.

<sup>3</sup> Там же, с. 174.

<sup>4</sup> Захава Б. Е. Воспоминания. Спектакли и роли. Статьи. М., 1982, с. 41.

<sup>5</sup> Вулис А. Метаморфозы комического. М., 1976, с. 110.

<sup>6</sup> Чехов М. Литературное наследие. В 2-х т. М., 1986, т. 1, с. 76—77.

<sup>7</sup> Пыжова О. И. Призвание.— Театр, 1973, № 5, с. 115—116.

### СТУДИЯ ВЕСНЫ

<sup>1</sup> См.: Захава Б. Е. Воспоминания, с. 43.

### «ОТЧЕГО ВЫ НЕ УНИЧОЖИТЕ ЭТОГО СВЕРЧКА?»

<sup>1</sup> Марков П. А. О театре, т. 1, с. 371.

<sup>2</sup> Херсонский Х. Вахтангов. М., 1963, с. 167.

<sup>3</sup> Дикий А. Д. Повесть о театральной юности, с. 274—275.

<sup>4</sup> Гиацинтова С. В. С памятью наедине, с. 146.

<sup>5</sup> Дикий А. Д. Повесть о театральной юности, с. 274—275.

### СОЦИАЛЬНЫЙ ТЕМПЕРАМЕНТ РЕЖИССЕРА

<sup>1</sup> Яблоновский С. Студия Художественного театра.— Русское слово, 1915, 15 дек.

<sup>2</sup> Марков П. А. О театре, т. 1, с. 380.

<sup>3</sup> См.: Евгений Вахтангов, с. 155.

<sup>4</sup> Дикий А. Д. Повесть о театральной юности, с. 276—277.

<sup>5</sup> См.: Додонов В. Два слова по поводу «Потопа».— Экран, 1921, № 5, с. 5.

<sup>6</sup> Киевская мысль, 1916, 8 февр.

<sup>7</sup> См.: Театр, 1915, 15 дек.

### ДВЕ ПЕДАГОГИКИ

<sup>1</sup> Пыжова О. Призвание, с. 108.

<sup>2</sup> Чехов М. Литературное наследие, т. 1, с. 90.

<sup>3</sup> Пыжова О. Призвание, с. 111.

<sup>4</sup> Чехов М. Литературное наследие, т. 1, с. 93.

- <sup>1</sup> См.: Захава Б. Современники. М., 1969, с. 120.  
<sup>2</sup> В России начала века гастроллировали отдельные японские и китайские артисты. Гастроли освещались в прессе. Вахтангов был увлечен «японской манерой» (см.: Соболев Ю. А. И. Чебан.— Театр и драматургия, 1935, № 8, с. 49—50).  
<sup>3</sup> Любовь к трем апельсинам. Журнал доктора Данергутто. Вып. 6—7. Пг., 1914, с. 83.  
<sup>4</sup> См.: Захава Б. Вахтангов и Чехов.— Сов. искусство, 1935, 29 янв.  
<sup>5</sup> См.: Евгений Вахтангов, с. 230.  
<sup>6</sup> Аптокольский П. Г. Е. Б. Вахтангов работает над Чеховым.— Театр и драматургия, 1935, № 2, с. 26.  
<sup>7</sup> См.: Филиппов В. Вахтангов.— Искусство трудящихся (М.), 1925, № 26, с. 3.

ЧТО-ТО ЧУДИТСЯ...

- <sup>1</sup> Алперс Б. В. Искания новой сцены. М., 1985, с. 294.  
<sup>2</sup> Л. А. Сулержицкий. М., 1970, с. 497.  
<sup>3</sup> Там же, с. 611.

«С ЕВГЕНИЕМ БОГРАТИОНОВИЧЕМ ПЕРЕВОРОТ...»

- <sup>1</sup> «...Шел сентябрь 1917 года. Квартира сестер Мейерхольда помещалась в небольшом домике на Сретенке. На этот раз встреча наша получила неожиданный оборот. Не произошло разговора ни о кино, ни о театре. В связи с предстоящими выборами в районные Советы Мейерхольд говорил о великом вожде пролетариата — Ленине, о том, что за большевиками победа и на выборах при голосовании они должны получить большинство голосов, что необходим мир и что за это бьются большевики» (Смирнова-Искандер А. В. В 1917 году.— В кн.: Творческое наследие Вс. Э. Мейерхольда. М., 1978, с. 245).  
<sup>2</sup> См.: Виноградская П. Октябрь в Москве.— Новый мир, 1966, № 4, с. 175.  
<sup>3</sup> Завадский Ю. Учителя и ученики, с. 177.

ВАХТАНГОВ И РОСМЕРСХОЛЬМ

- <sup>1</sup> Блок А. А. Собр. соч. в 8-ми т. М.; Л., 1963, т. 6, с. 83.  
<sup>2</sup> О «космизме» Вахтангов говорил и в Маусуровской студии: «Он любил обобщать все до беспредельности... как-то говорил при мне, что то, что сейчас происходит, — это явление «космического» порядка... Он видел проявление «космических» событий и в каждой мелочи действительности (в пробитых пулей окнах студии) и в том, что искусство будет близко народу...» (см. воспоминания Л. А. Волкова в кн.: Беседы о Вахтангове. М.; Л., 1940, с. 67).  
<sup>3</sup> Беляев Ю. [«Росмерсхольм»].— Новое время, 1908, 16 апр.  
<sup>4</sup> Орочко А. А. [Записи].— ГЦТМ, ф. 473, № 41.  
<sup>5</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1951, т. 6, с. 418.  
<sup>6</sup> Марков П. О театре, т. 1, с. 420—421.

- <sup>7</sup> Там же, с. 385—386.  
<sup>8</sup> См.: Евгений Вахтангов, с. 184.

ДЕВЯТАЯ СТУДИЯ

- <sup>1</sup> См.: Евгений Вахтангов, с. 306.  
<sup>2</sup> Марков П. А. Книга воспоминаний. М., 1983, с. 108.  
<sup>3</sup> Рафалович Р. Вечно молодой мастер.— Сов. культура, 1973, 13 февр.  
<sup>4</sup> Марков П. А. Книга воспоминаний, с. 79.  
<sup>5</sup> Эфрон А. Страницы воспоминаний.— Звезда, 1973, № 3, с. 37.  
<sup>6</sup> Цветаева М. Повесть о Сонечке.— Новый мир, 1976, № 3, с. 174.  
<sup>7</sup> Эфрон А. Страницы воспоминаний.— Звезда, 1973, № 3, с. 38.  
<sup>8</sup> См.: Стенограмма вечера воспоминаний о Е. Б. Вахтангове от 29 мая 1942 года.— Архив музея Театра им. Е. Б. Вахтангова, ф. 468.  
 На вечере воспоминаний в своем выступлении Н. П. Гончарова зачитала письмо бывшей студийки Вахтангова К. Г. Семеновой, в котором подробно рассказывается о случае с «зажигалочкой».

ЭТО РЕВОЛЮЦИЯ ТРЕБУЕТ ТЕАТРАЛЬНОСТИ!

- <sup>1</sup> Слова Станиславского записаны на репетиции «Канна» (архив К. С., МХАТ). Цит. по: Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. 3, с. 160.  
<sup>2</sup> Крупская Н. К. Что правилось Ильичу из художественной литературы.— В кн.: Ленин. Революция. Театр. (Документы и воспоминания). Л., 1970, с. 88.  
 Сведения о посещении В. И. Лениным спектакля «Потоп» почерпнуты мною из кн.: Дрейден С. Д. В зрительном зале — Владимир Ильич. В 2-х кн. М., 1980. С. Д. Дрейден основывается на беседах с С. С. Виноградской и Г. М. Хмарой. В спектакле роль Фрэзера играл Вахтангов.  
<sup>3</sup> Виноградская П. Октябрь в Москве.— Новый мир, 1966, № 4, с. 184.  
<sup>4</sup> Марков П. А. О театре, т. 1, с. 383.

ВЫ — ПРИНЯТЫ!

- <sup>1</sup> Орочко А. А. [Записи]. ГЦТМ, ф. 473.  
<sup>2</sup> См.: Беседы о Вахтангове, с. 188—189.  
 Вахтангова на концертной эстраде Р. Н. Симонов, еще подростком, видел уже в 1911 г. Еще ранее он был слышан о нем по рассказам родителей, знавших семью Вахтанговых по Владикавказу. Обо всем этом Симонов подробно рассказывает в своих воспоминаниях (см.: Рубен Симонов. Литературное наследие. М., 1981), а также в кн.: Симонов Р. С Вахтанговым. М., 1959.  
<sup>3</sup> Цит. по: Евгений Вахтангов, с. 254.  
<sup>4</sup> См.: Беседы о Вахтангове, с. 177—178.

УДВОЕНИЕ ГРОТЕСКОМ

- <sup>1</sup> Тугенхольд Я. Возрождение Метерлинка.— Экран, 1921, № 9, с. 5.  
<sup>2</sup> Азов В. Спектакли 3-й студии. «Чудо св. Антония».— Жизнь искусства, 1923, 1 мая, с. 12—13.  
<sup>3</sup> Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974, с. 106.

- <sup>4</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 8, с. 368.  
<sup>5</sup> Захава Б. Е. Воспоминания. Спектакли и роли. Статьи, с. 61.

### «СИСТЕМА ПОТРАСЕНИЯ»

- <sup>1</sup> См.: Театральные страницы. М., 1969, с. 79—80.  
<sup>2</sup> Чехов М. Литературное наследие, т. 1, с. 92.  
<sup>3</sup> Яхонтов В. Н. Театр одного актера. М., 1958, с. 71.  
<sup>4</sup> Вахтанговец, 1936, 29 мая.  
<sup>5</sup> Марков П. А. О театре, т. 1, с. 400.  
<sup>6</sup> Цит. по: Мороз А. Трагедия художника. М., 1971, с. 97.  
<sup>7</sup> Марков П. А. О театре, т. 1, с. 395—396.

### «БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ?»

- <sup>1</sup> Зингерман Б. О театре Стриндберга.— Театр, 1976, № 5, с. 109.  
<sup>2</sup> Горький М. Материалы и исследования. Л., 1934, т. 1, с. 89.  
<sup>3</sup> Мани Т. Собр. соч. М., 1961, т. 10, с. 439.  
<sup>4</sup> Бирман С. Путь актрисы. М., 1959, с. 152.  
<sup>5</sup> Евгений Вахтангов, с. 462.  
<sup>6</sup> Пильский П. «Эрик XIV».— Сегодня, 1922, 28 июня.  
<sup>7</sup> Дикий А. Повесть о театральной юности, с. 314.  
<sup>8</sup> Луначарский А. В. О Вахтангове и вахтанговцах. М., 1959, с. 21.  
<sup>9</sup> Бирман С. Путь актрисы, с. 152.  
<sup>10</sup> Чехов М. Литературное наследие, т. 1, с. 116.  
<sup>11</sup> Пыжова О. Призвание, с. 71.  
<sup>12</sup> См.: Евгений Вахтангов, с. 354.

### «ЖЕНЯ, ЭТО СТРАШНО, ЧТО ТЫ СДЕЛАЛ...»

- <sup>1</sup> См.: Чушкин Н. В спорах о театре.— В кн.: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 424.  
<sup>2</sup> См.: Евгений Вахтангов, с. 464.  
<sup>3</sup> Смирнова Н. В чертах гротеска и русской сатиры.— В кн.: Вопросы театра-10. М., 1986, с. 181, 182.

В своем интересном и глубоком исследовании Н. Смирнова справедливо обращает внимание на то, что значение А. П. Чехова для творчества Вахтангова (как и вахтанговской интерпретации чеховской «Свадьбы» для дальнейшего развития театральной традиции А. П. Чехова) как бы заслонялось утвердившейся легендой, будто бы искусство Вахтангова, прочно связанное с Гоцци, Стриндбергом, находится вдалеке от реалистической основы русского театра. Между тем режиссерская судьба Вахтангова, его эстетический шедевр — чеховская «Свадьба» и концепция трагического понимания драматургии А. П. Чехова, которую он выдвинул, позволяют сделать вывод о том, что «если кто и сформировал Вахтангова, а вслед за ним и театр его имени, то это прежде всего — Чехов». Только не тот Чехов, каким его видел Станиславский...

### ПОСЛЕДНЯЯ ОСЕНЬ

- <sup>1</sup> Зубов Н. И. Первый председатель Малого Совнаркома. М., 1975, с. 210.  
<sup>2</sup> Там же, с. 210.

### ИГРА, ДИСЦИПЛИНА, ИМПРОВИЗАЦИЯ

- <sup>1</sup> Блок А. А. Собр. соч., т. 5, с. 23.  
<sup>2</sup> Маразов И. О примитивизме.— Искусство, 1969, № 12, с. 55.  
<sup>3</sup> Цит. по: Мороз А. Трагедия художника, с. 225.  
<sup>4</sup> Завадский Ю. А. Учителя и ученики, с. 223.  
<sup>5</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968, ч. 2, с. 49.  
<sup>6</sup> Антокольский П. Е. Б. Вахтангов.— Вахтанговец, 1936, 28 мая.

### ЭТОТ СТРАННЫЙ ВАХТАНГОВСКИЙ СТИЛЬ

- <sup>1</sup> Беседы о Вахтангове, с. 71.  
<sup>2</sup> См.: Эльяшевич А. Лиризм. Экспрессия. Гротеск. Л., 1975, с. 141.  
<sup>3</sup> В конце октября 1921 г. Мейерхольд в докладе об условном театре подробно говорил об исполнении роли Хлестакова М. Чеховым, который «единственный в этом спектакле радовал подлинностью своего дарования и оригинальностью, эксцентричностью и виртуозностью своего исполнения» (см.: Театральная Москва, 1921, № 2, с. 2; Экран, 1921, № 10, с. 12).  
<sup>4</sup> Цит. по: Вопросы театра-10, с. 87.  
<sup>5</sup> См.: Смирнова Н. В чертах гротеска и русской сатиры.— Там же, с. 163—190.

### ТРАГИЧЕСКИЙ ШЕДЕВР

- <sup>1</sup> См.: Театр и жизнь (Берлин), 1922, № 12-13, с. 14.  
<sup>2</sup> Крыжицкий Г. Наши впечатления.— Музыка и театр, 1923, 25 июня.  
<sup>3</sup> Бялик Х. Н. Песни и поэмы. Спб., 1912, с. 172.  
<sup>4</sup> Цит. по: Е. Б. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 297.

### ФЕВРАЛЬ 1922 ГОДА

- <sup>1</sup> См.: Беседы о Вахтангове, с. 173.  
<sup>2</sup> Вершилов Б. Искусство актера.— Театр и студия, 1922, № 1-2, с. 42—43.  
<sup>3</sup> Метиславский С. Старое и новое.— Вахтанговец, 1937, 20 февр.  
<sup>4</sup> Эфрос А. Введение.— В кн.: Камерный театр и его художники. М., 1934, с. 31.  
<sup>5</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речь. Беседы, ч. 2, с. 43.  
<sup>6</sup> Марков П. А. «Принцесса Турандот» и современность.— В кн.: «Принцесса Турандот». М.; Пг., 1923, с. 31.  
<sup>7</sup> Загорский М. «Принцесса Турандот» 1922 года.— Театральная Москва, 1922, 7 марта, с. 11—12.  
<sup>8</sup> Марков П. А. «Принцесса Турандот» и современность.— В кн.: «Принцесса Турандот», с. 31.  
<sup>9</sup> Брехт Б. Театр. М., 1965, т. 5/2, с. 123—124.  
<sup>10</sup> Тальников Д. Актер-современник.— В кн.: Советский театр. М., 1947, с. 377, 379.

### «ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ» КАК ОДИН ЛЕГКИЙ ВЗДОХ

- <sup>1</sup> См.: «Принцесса Турандот», с. 59.  
<sup>2</sup> Там же, с. 49, 50.  
<sup>3</sup> Горчаков Н. Режиссерские уроки Вахтангова. М., 1957, с. 147.  
<sup>4</sup> См.: Евгений Вахтангов, с. 408.



## УНИЖЕНИЕ И ТРИУМФ ПРИНЦЕССЫ

- <sup>1</sup> Беседы о Вахтангове, с. 185.
- <sup>2</sup> Евгений Вахтангов, с. 410.
- <sup>3</sup> Луначарский А. В. О Вахтангове и вахтанговцах, с. 24.
- <sup>4</sup> Марков П. А. О театре, т. 3, с. 79, 81.
- <sup>5</sup> Мокульский С. «Турандот». — Жизнь искусства, 1926, № 24, с. 30.
- <sup>6</sup> Запись беседы автора с Р. Р. Сусловичем от 17 апреля 1962 г.
- <sup>7</sup> Шверубович В. В. Люди театра. — Новый мир, 1968, № 2, с. 108.
- <sup>8</sup> См.: Театр, 1924, № 6, с. 2.
- <sup>9</sup> Цит. по: Современный театр, 1929, № 8, с. 122.
- <sup>10</sup> Там же, с. 123.
- <sup>11</sup> Запись беседы автора с Л. Ф. Еремеевым от 13 февраля 1967 г.
- <sup>12</sup> См.: Марке К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1957, т. 1, с. 347.

## ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

- <sup>1</sup> Захава Б. Е. Воспоминания. Спектакли и роли. Статьи, с. 57.
- <sup>2</sup> Там же, с. 53.
- <sup>3</sup> Товстоногов Г. Открытие Вахтангова. — В кн.: Евгений Вахтангов, с. 555.
- <sup>4</sup> Симонов Р. С Вахтанговым, с. 163.
- <sup>5</sup> Волков Н. Вахтангов. — В кн.: Евгений Вахтангов, с. 464.
- <sup>6</sup> Андреев М. Красные песни. М., 1917, с. 44.
- <sup>7</sup> Волков Н. Вахтангов. — В кн.: Евгений Вахтангов, с. 459.
- <sup>8</sup> Казанский Б. Метод театра. Л., 1925, с. 142.
- <sup>9</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 2, с. 105.
- <sup>10</sup> Яхонтов В. Театр одного актера, с. 78.
- <sup>11</sup> См.: Беседы о Вахтангове, с. 454.
- <sup>12</sup> См.: Евгений Вахтангов, с. 454.
- <sup>13</sup> Товстоногов Г. Открытие Вахтангова. — В кн.: Евгений Вахтангов, с. 561.

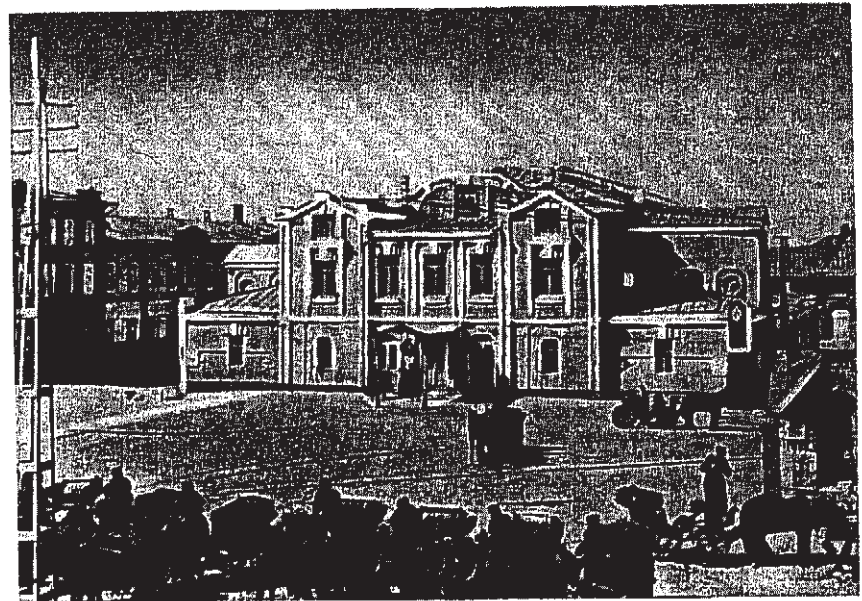
## ПОСЛЕДНИЕ ДНИ

- <sup>1</sup> Бромлей Н. Предсмертные дни Вахтангова. — Эрмитаж, 1922, № 5.
- <sup>2</sup> Шихматов Л. От студии к театру. М., 1970, с. 124.

Автор книги приносит благодарность всем тем, кто помог ему своими бесценными рассказами о вахтанговских спектаклях, воспоминаниями и советами.



В детстве. 1889  
Владикавказ. Городской театр



## ОГЛАВЛЕНИЕ

ХУДОЖНИК И МОЛВА . . . . .	3
ТЕРЕК . . . . .	6
НАДЕЖДА . . . . .	15
«ПОДЗЕМНЫЙ РОСТ ДУШИ» . . . . .	25
ВАХТАНГОВ «ДОИСТОРИЧЕСКИЙ» . . . . .	28
«НАШ ГЕНИАЛЬНЫЙ ЖЕНЯ» . . . . .	42
ЗАГОВОРЩИКИ . . . . .	53
СОЮЗНИКИ — СОПЕРНИКИ . . . . .	61
«НЕПРИЯТНЫЙ» СПЕКТАКЛЬ ВАХТАНГОВА . . . . .	67
ИГРА . . . . .	70
СТУДИЯ ВЕСНЫ . . . . .	76
«ОТЧЕГО ВЫ НЕ УНИЧТОЖИТЕ ЭТОГО СВЕРЧКА?» . . . . .	82
СОЦИАЛЬНЫЙ ТЕМПЕРАМЕНТ РЕЖИССЕРА . . . . .	88
ДВЕ ПЕДАГОГИКИ . . . . .	95
«НЕ ОТРАЖАЙ ЭПОХУ!» . . . . .	102
ЧТО-ТО ЧУДИТСЯ... . . . .	110
«С ЕВГЕНИЕМ БОГРАТИОНОВИЧЕМ ПЕРЕВОРОТ...» . . . . .	116
ВАХТАНГОВ И РОСМЕРСХОЛЬМ . . . . .	120
ДЕВЯТАЯ СТУДИЯ . . . . .	126
ЭТО РЕВОЛЮЦИЯ ТРЕБУЕТ ТЕАТРАЛЬНОСТИ! . . . . .	135
ВЫ — ПРИНЯТЫ . . . . .	140
УДВОЕНИЕ ГРОТЕСКОМ . . . . .	147
«СИСТЕМА ПОТЯСЕНИЯ» . . . . .	154
«БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ?» . . . . .	161
«ЖЕНЯ, ЭТО СТРАШНО, ЧТО ТЫ СДЕЛАЛ...» . . . . .	171
ПОСЛЕДНЯЯ ОСЕНЬ . . . . .	180
ИГРА, ДИСЦИПЛИНА, ИМПРОВИЗАЦИЯ . . . . .	186
ЭТОТ СТРАННЫЙ ВАХТАНГОВСКИЙ СТИЛЬ . . . . .	199
ТРАГИЧЕСКИЙ ШЕДЕВР . . . . .	204
ФЕВРАЛЬ 1922 ГОДА . . . . .	212
«ПРИНЦЕССА ТУРАНДОТ» КАК ОДИН ЛЕГКИЙ ВЗДОХ . . . . .	218
УНИЖЕНИЕ И ТРИУМФ ПРИНЦЕССЫ . . . . .	227
ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ . . . . .	231
ПОСЛЕДНИЕ ДНИ . . . . .	238
ПРИМЕЧАНИЯ . . . . .	241