

# ВАХТАНГОВ



*Х. Херсонский*



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

## Annotation

В книге представлено жизнеописание Евгения Багратионовича Вахтангова — русского актера, режиссера и театрального деятеля.

---

- [Вахтангов](#)
  - [От автора](#)
  - [ВОРОТА В ГОРЫ](#)
    - [Отец и сын](#)
    - [Пепел остывшего очага](#)
    - [На пороге](#)
    - [Любите ли вы театр!](#)
  - [СКИТАНИЯ И ПАЛОМНИЧЕСТВО](#)
    - [Советую любовников не играть](#)
    - [Первая любовь](#)
    - [Пока я жив](#)
    - [Корабли уходят... Да здравствуют корабли!](#)
  - [МАСТЕРА УЛЫБАЮТСЯ](#)
    - [Пока не сделаете хорошо, не выпущу.](#)
    - [Капитан, певец, бродяга](#)
    - [Есть много правд](#)
  - [БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ?](#)
    - [Рождение первой студии](#)
    - [Театр доброй воли](#)
    - [На Княжей горе](#)
    - [Искусство протеста](#)
    - [Последствия ночного разговора](#)
  - [НО ВРЕМЯ ИДЕТ](#)
    - [За стеной](#)
    - [О чем пел сверчок](#)
    - [Да здравствует водевиль!](#)
    - [«Потоп»](#)
    - [Вторая юность](#)

- [Белые кони Росмерсхольма](#)
  - [Первое «Чудо св. Антония»](#)
  - [Не проникал свет](#)
  - [Руки на проводе](#)
  - [Жизнь человеческого духа](#)
  - [Театр становится народным](#)
  - [«Друг другу мы тайно враждебны...»](#)
  - [Сердце рвется...](#)
  - [«А зажигалочка-то наша!»](#)
  - [Еще хотя бы два года!](#)
  - [«Свадьба» и «Пир»](#)
  - [Второе «Чудо св. Антония»](#)
  - [«Эрик XIV» и Иван Хлестаков](#)
  - [Почему душа сошла с высот!](#)
  - [«Принцесса Турандот»](#)
    - [1](#)
    - [2](#)
  - [Последние дни](#)
- [Основные даты жизни Е.Б. Вахтангова](#)
- [notes](#)
  - [1](#)
  - [2](#)
  - [3](#)
  - [4](#)
  - [5](#)
  - [6](#)
  - [7](#)
  - [8](#)
  - [9](#)
  - [10](#)
  - [11](#)
  - [12](#)
  - [13](#)
  - [14](#)
  - [15](#)
  - [16](#)

○ [17](#)

---

**Вахтангов**

## От автора

Читая искусствоведческие книги, написанные по сложившимся правилам, со множеством кавычек, сносок и комментариев (чему и сам изрядную отдал дань), я часто вспоминаю мудрую сказку об оставшемся на поле боя разрубленном на куски теле героя.

Приходит человек, горячо любящий героя, собирает части его тела, складывает их одну к другой и обливает «мертвой водой». Тело срастается. Обычно так поступает искусствовед. Но герой еще недвижим. Дыхания нет. Сердце не бьется. Нужно еще достать «воду живую» и окропить ею тело, чтобы вернулась к герою жизнь и чтобы он улыбнулся тому, кто это сделал.

Искусствоведению постоянно не хватает «живой воды», таящейся не только в искусстве, но и в самой жизни. А тенета кавычек, сносок и комментариев, не правда ли, напоминают швы, затвердевшие после «мертвой воды»? И нередко случается так, что чем больше начетнической «правды кавычек», тем дальше мы от непосредственной правды жизни.

Поэтому я позволил себе на этот раз, в третьей своей книге о Евгении Вахтангове, во многих случаях убрать кавычки, хотя широко пользуюсь дневниками, письмами, высказываниями Евгения Богратионовича, воспоминаниями о нем многих людей в дополнение к моим собственным воспоминаниям.

Думается, что право на такой вольный прием изложения может быть оправдано и тем, что все документы, из которых я черпал голос самого Вахтангова, его учеников и соратников, были в свое время опубликованы. Стало быть, каждый пытливым читатель легко сможет судить сам, насколько я был

прав или не прав как биограф, когда давал «внутренним цитатам» то или другое свободное применение.

Естественно, что язык использованных документов, среди которых многие относятся к началу века и кануну Октябрьской революции, несколько старомоден. Но я надеюсь, этот непосредственный отпечаток времени поможет читателю полнее ощутить историческую атмосферу, образ мыслей моих героев, перемены, происходившие в последующие десятилетия.

Я глубоко признателен за неоценимую помощь С.Г. Бирман, Н.Н. Бромлей, Б.И. Вершилову, И.А. Виньяру, Л.А. Волкову, С.В. Гиацинтовой, Н.М. Горчакову, А.И. Горюнову, Л.И. Дейкун, А.Д. Дикому, Н.Д. Еременко, Ю.А. Завадскому, Б.Е. Захаве, Н.Г. Зографу, В.Л. Зускину, Г.Б. Казарову, Е.В. Калужскому, А.М. Кареву, В.В. Лужскому, Ц.Л. Мансуровой, А. Неймарк, В.И. Немировичу-Данченко, П.И. Новицкому, Н.В. Петрову, А.Д. Попову, А.А. Орочко, Н.И. Сац, Р.Н. Симонову, М.Д. Синельниковой, Б.М. Сушкевичу, А.И. Чебану, Б.В. Щукину и особенно Надежде Михайловне Вахтанговой за то, что они помогли мне лучше понять внутренний мир Е.Б. Вахтангова.

# **ВОРОТА В ГОРЫ**



## Отец и сын

*Таких две жизни за одну,  
Но только полную тревог,  
Я променял бы, если б мог.*

*М. Лермонтов, «Мцыри»*

— Так продолжаться не может!.. Имей в виду, твое полное невнимание к моему делу повлечет за собой крупные неприятности.

Голос отца сух и резок.

Бьются в окно ветви старого каштана. Ползут по стеклу холодные слезы дождя. Бездомный ветер, прихрамывая, носится по двору и скулит...

Подумать только, какую острую тоску может нагнать на человека осень, если безвольно поддаться ей!

Евгений отвернулся. Он рассеянно смотрит на пустынный двор, на унылые стены табачной фабрики с грязными глазницами...

Ветер бьет лапами по крыше, всовывает оскаленную пасть в печные трубы и подвывает. В его вое жалоба на одиночество и злоба.

Богратион Сергеевич пытается удержать сына при себе.

— Одумайся. Обсуди. Взвесь все...

Он жестко отделяет слова паузами. Воздвигает из слов железную решетку, тюрьму из правил, как надо жить.

Евгений молчит.

Слезы на стекле стекаются в горестные ручейки. Устало качаются за окном деревья. Пятипалые

пожухлые кисти рук каштана, покрытые старческими ржавыми пятнами, елозят по стеклу, бессильно ласкают его, и умоляют, и горько сетуют на что-то... На что? Не на то ли, что необратимо ушла жизнь?.. И с отчаянием вдруг бросаются плашмя на оконную раму.

Богратиона Сергеевича раздражает неподвижная спина Евгения, злят его узкие приподнятые плечи.

— Ты слушаешь меня?

— Я слышу, — отвечает сын, не оборачиваясь и не повышая голоса.

Ничто сказанное отцом не проходит мимо Евгения, но прислушивается он сердцем не к словам — они не больше, чем скорлупа, — а к тому, что прячется за ними. Почему отец так глубоко несчастен? Почему он непоправимо несчастен, хотя добился всего, чего хотел?

Бывший худародный приказчик купца Василия Лебедева, Баграт Вахтангов после смерти хозяина женился на его дочери Ольге и сам стал хозяином — вместе с послушной, тихой женой приобрел и этот дом и фабрику. Нынче он богат. Энергичный, властный, умный, вышел «в первые люди» города. Он влиятелен и как будто независим. Дома, в семье, и на фабрике все движется неотвратно, как часы, по раз навсегда установленному хозяином порядку. Здесь его воля — закон. Его уважают и боятся. Меньше уважают, больше боятся. Если все это было его целью, то чего ему теперь не хватает?

Почему он угрюм, раздражителен, вечно угнетен собственным существованием?

Просыпается отец раньше всех, на рассвете. Но, еще не подняв век, должно быть, заводит в самом себе постоянно одну и ту же пружину. А затем, подталкиваемый ею, выходит к людям и принимается подкручивать, подвинчивать, подгонять все, что попадает на его пути. Как будто люди — это только

части подвластной ему машины, делающей деньги. Как будто решительно все — жена, дочери, подросток сын, рабочие на фабрике — это только колесики, зубчатые колесики. Цепляясь одно за другое и подталкивая друг друга, они должны беспрерывно крутиться, подчиняясь тупому вынужденному движению... Куда? Зачем?

Какой бес неумолимо подгоняет людей в этом печальном мире, созданном энергией отца? Что связывает их здесь? Боязнь перед нищетой?

И почему сам отец, хотя все больше у него денег и он надежно застрахован от голода, все больше попадает в беду?.. Его жизнь все беднее радостями... Беднее любовью... Беднее надеждами на счастье... Нищий, разорившийся человек. Полководец, одержавший победу, которая всем в тягость... Его дом богат только горем и тоской.

Евгений ни разу не видел отца по-молодому веселым. Вот и сейчас даже в тембре отцовского голоса слышится глубокое несчастье человека, что-то непоправимо потерявшего, слышится горе одиночества, смертельный ужас перед жизнью. Голос отца леденит душу, несмотря на старания Богратиона Сергеевича вызвать сочувствие у сына.

Всего нелепее, что он говорит так, будто принес себя в жертву Ольге Васильевне, дочерям и ему, Евгению. Но Евгений спрашивает себя: почему же тогда все они, в свою очередь, ежечасно чувствуют себя его несчастными жертвами? Стоило ли отцу ради этого жертвовать собой?

И у Евгения неожиданно мелькает мысль: а может быть, и в самом деле отец однажды пожертвовал чем-то самым дорогим для себя?

Быть может, он начал с того, что совершил насилие над самим собой?..

Отвернулся еще в юности от какой-то своей любимой, счастливой песни, упрямо упрятанной в

подполье души, в ее темные, тайные закоулки? Отступился от надежды, теперь уже никому не известной?..

Отрекся от солнца над головой, от дыхания горных ветров родного Кавказа, от радости жить, иметь друзей?

Освободил себя на всю жизнь от любви? Об этом страшно подумать.

Стремления отца для Евгения загадка. Армянин по крови, тифлисский грузин по воспитанию, сменивший свое имя Баграт на «княжеское», в русском начертании — Богратион, отпустивший ассирийскую бороду, удачливый владикавказский коммерсант и фабрикант, он гордо называет созданный им давящий мир «мое дело» и вот теперь требует, чтобы сын впрягся в ту же телегу.

Холодный ветер мечется, ковыляет, стонет на фабричном дворе, поднимает с земли опавшие листья и заставляет их носиться в однообразном кружении. Низко навалились на город и мечутся в беспорядочном беге кудлатые серые облака. Неуютно нынче осенью во Владикавказе. Когда-то этот город был сторожевым осетинским аулом у входа из степных равнин в грозные ущелья. Величественные горы теперь кажутся почти прирученными. Они дряхлеют. Но ветры дуют с прежней, а может быть, и с новой силой.

И протянутые руки старого, порыжевшего каштана все бьются и бьются в стекло...

Евгений вспоминает горячие споры в тайном гимназическом кружке «Арзамас», запрещенные брошюры, долетавшие до гимназистов известия о новых революционных веяниях, о законах политической экономии и о пробуждающемся движении в среде интеллигенции и в рядах рабочих... Да, пожалуй, его спор с отцом не содержит ничего оригинального. По существу, этот спор убийственно однообразен для

современных поколений, когда «дети» не хотят подчиняться установленной «отцами» злой власти денежного мешка и начинают задумываться о выборе для себя иного пути в жизнь...

Богратион Сергеевич для убедительности откладывал каждую мысль на счетах. Поглаживая шелковистую бороду, он продолжал терзать сына тупой пилой заученных слов:

— Сам ты ничего не можешь сделать для рабочих, а кричишь: «Восьмичасовой труд! Больницы! Школы!»

Он старательно нащупывает больные места в душе сына.

— Знаем мы ваши словечки, знаем, что за спиной папаши умеете вы кричать... Эксплуатация! Помилуйте!.. Да ты, ты на что живешь, на какие деньги?.. А?.. Чьим трудом? Что же ты не бросишь все?.. А?.. В гимназии учишься, деньги платишь, на отцовской шее сидишь... Ведь рабочий труд проживаешь, ведь сам у того же рабочего все берешь... — И он заканчивает с торжеством: — Нет, батенька, меня красными словечками не проведешь. Нельзя же так, господа, помилуйте! Молокососы, не знаете жизни, ничего не делали, не работали — и, извольте ли видеть, эксплуатация...

Сын молча тербит блестящие пуговицы гимназической тужурки и терпеливо ждет, когда, наконец, надоест отцу читать нравоучения.

Внезапно облака над городом поднялись и стали расползаться. На фабричный двор и на крыши строений пролились лучи солнца. Дальше — больше. Как будто кто-то разорвал грязное ватное одеяло, и за мутно-сизыми клочьями открылось яркое осеннее небо. Солнце затопило город. И каждый кусочек земли во дворе, обрадованный, засверкал, заискрился. Во Владикавказе в двух шагах от горных ущелий, на

постоянном сквозняке, такие крутые перемены не редкость.

Женя сдвигает брови и уныло смотрит на отца. Тот спокойно закуривает папиросу и собирается продолжать. Нет, этого нельзя выдержать! Есть ли что-нибудь более бессмысленное и безнадежное?

— Папа, мы не сойдемся. — Нелегкие слова. Женя старается произносить их как можно мягче. — Не будем говорить. Это расстраивает и вас и меня. Против убеждений я не пойду. И ваши доказательства не сломят меня. Вы стоите на своей точке зрения, я понимаю ее, но не могу стать рядом с вами...

Богратион Сергеевич оскорбленно поджал сухие губы. А Женя уже мысленно произносит фразу, которую сейчас услышит... Как много бы он отдал, чтобы случилось что-нибудь другое, непредвиденное! Пусть лучше отец хоть раз в жизни нечаянно выйдет из себя. Или весело рассмеется. Пусть только сломается проклятая пружинка в механизме. Пусть хоть раз наговорит что-нибудь несуразное, без логики, лишенное умерщвляющей расчетливости. Только бы не услышать эти слова!..

Но нет, неизменен Богратион Сергеевич. И вот они обрушиваются с тупым однообразием, привычные слова:

— Как вам будет угодно, милостивый государь, можете идти.

Евгений выходит из кабинета.

Он идет на улицу.

Привычная тоска приводит его на аллеи городского парка. Шуршат под ногами опавшие листья. Осенний воздух прозрачен и терпок. От земли поднимается пряный привкус гниения и сырости. В парке пустынно, холодно, неприятно. Пестрый дятел с красным огоньком на груди один, нарушая тишину, ретиво долбит кору белой акации. «Тук-тук... Тут-тук...» Как не заболит у него голова?..

Отец хочет приобрести в своем наследнике если не ярого промышленника и коммерсанта, то хотя бы преуспевающего буржуа с образованием адвоката или инженера, умеющего расчетливо извлекать доходы из «дела». А сыну до отвращения претит и то и другое. Почему? Да прежде всего потому, что у всех людей, привязанных к этому «делу», он видит только безрадостную, обкраденную жизнь — только несчастье.

«Да, так продолжаться не может! — повторяет Евгений самому себе. — Но где выход?»

За городом поднимается зеленое полукружие предгорий, а еще дальше и выше в вековом покое дремлет корона Кавказского хребта с ледяными шатрами вершин. Оттуда, должно быть, хорошо видно на все четыре стороны света. Там рождаются ветры, легенды и герои.

Ветер до конца развеял в небе клочья облаков; беспорядочно обгоняя друг друга, они несутся на юг...

Ветер, ветер носится над Россией. Ветер отчаяния и беды, ветер протеста и гнева и больших, но еще смутных надежд. Ветер тысяча девятьсот второго года...

Вечереет. Надо шагать домой. «Домой?» — с горькой иронией спрашивает Евгений себя. А больше идти некуда.

## Пепел остывшего очага

*Я ношусь во мраке, в ледяной  
пустыне.  
Где-то месяц светит? Где-то  
светит солнце?*

*А. Блок*

С чего это началось?

Как образовалась пропасть между отцом и сыном? И почему она с каждым годом углублялась?

Клубок сложных отношений между Евгением Вахтанговым и его отцом таил в себе не одну человеческую трагедию...

Чтобы найти верное освещение семейной истории, оставившей глубокий след в душе Евгения, нужно вернуться назад — заглянуть в годы его раннего детства.

И, пожалуй, еще дальше, в былое.

Семидесятые годы прошлого века.

По Военно-Грузинской дороге из Тифлиса к Владикавказу тащится фургон. Покачивается на выбоинах. Скрипят высокие деревянные колеса, обитые изношенной железной полоской. Среди домашней поклажи в глубине фургона торчит связка обернутых тряпкой малярных кистей, а внизу, между колесами, болтаются ведра с краской. Из безжизненно опущенных, больших, со вздувшимися венами рук Саркиса Абрамовича Вахтангова свисают вожжи. Саркис погружен в тоскливые раздумья. По временам из его груди вырывается вздох, и, очнувшись, Саркис подгоняет идущую шагом усталую лошадь. Ее копыта



уныло отсчитывают по хрустящей щебенке мгновенья, часы, дни... Молчат в фургоне дети Саркиса: старший Баграт, Катаринэ и Домна.

Они оглушены обрушившимся на них горем.

Дорога в неизвестное будущее извивается змеей, стиснутая голыми скалами и безднами. Всюду подкарауливают нависшие гранитные глыбы, они грозят новыми несчастьями, человека всюду поджидает неотвратимая беда.

И кажется, что вокруг плетущегося фургона сами недра земли, корчась в муках, вздыбились, вывернув наружу суставы, кости, колени, внезапно задохнулись от боли и, онемев, взывают к небу.

Но там, в далекой вышине над головами, голубые клинья неба, разорванного криво-накосо острыми утесами, тоже не приносят успокоения.

Как вечный символ этих мест, висит над дорогой знаменитая скала «Пронеси, господи!».

Страшен Кавказ для путников, подавленных невосполнимой утратой, для тех, кто потерял всякую надежду.

Отчаяние Саркиса пугает детей и усиливает их собственную боль, тревогу и уныние. Они чувствуют — горе неумолимо гонит их навстречу новым бедам...

Завтрашний день так же мрачен, как и то, что произошло вчера.

Но надо жить. Надо как-то бороться, чтобы остаться в живых.

Бегство Саркиса из Тифлиса его друзьям и соседям казалось безрассудным. Ну что ж, что умерла жена? С каждым может случиться. Но он не мог иначе. Его сердце разрывалось. С той минуты, как не стало горячо любимой подруги, его обычное существование не только потеряло весь смысл, оно сделалось для Саркиса непереносимым.

Маляр-подрядчик, он был в веселой столице Грузии достаточно обеспечен всем. Но бросил работу, запил горькую, наконец, роздал и продал все, что можно было раздать и продать, распрощался с друзьями и с остывшим гнездом. Кинулся прочь из обжитых стен. Прощайте, шумные улицы! Навсегда прощай, Грузия!

...И вот перед ними чужой, полурусский Владикавказ.

Недавно еще тихий захолустный городок отстраивается, расширяется на глазах, быстро меняет свое лицо. Саркис снова принимается за малярные подряды.

Баграт помогает отцу, а по вечерам сгибается над книгами, которые ему от случая к случаю удается доставать. Экономя спички, учится расщеплять их в длину надвое. Экономя керосин, засиживается при мерцающем огоньке светильника. Книги подтверждают то, чему изо дня в день обучала его жизнь: власть над враждебной судьбой дают только деньги; ничто не бывает устойчивым, если нет богатства; без денег не может быть независимости и нет к человеку уважения.

Отец подозрительно относится к увлечению сына книгами. Но что может старик противопоставить враждебному миру?.. С мужской нежностью Саркис старается охранить детей от новых, разрушающих влияний. Он свято оберегает в семье неписанные обычаи патриархальной старины и национальную обособленность. Неизменно носит высокую рыжую баранью шапку и армянское «каба» — нечто вроде кафтана. Неторопливо шагая по улице, маляр гордо смотрит поверх голов встречных русских и никому не уступает дорогу, будь то хоть чиновник с царской кокардой на фуражке, русский поп или провинциальная франтиха.

Саркис наивно полагает, что эта вызывающая национальная «холодная война» надежно ограждает его личную независимость.

А жизнь, конечно, смеялась над ним. Ничто не могло повернуть назад ход событий. Мало-помалу биография его семьи неотвратимо становилась частицей биографии города, переживавшего пору лихорадочного буржуазного развития.

Началось с того, что Баграт поступил рассыльным к владельцу табачной фабрики и магазина, богатому купцу Василию Лебедеву.

Смышленный красивый юноша пришелся хозяину по душе и вскоре сумел вызвать у него особые надежды.

Была у Лебедева единственная дочь Ольга. Незадолго до смерти, тяжело заболев, он сказал Баграту, что хочет видеть его зятем и наследником. Так Баграт женился на Ольге Васильевне и стал владельцем всего предприятия.

Он преуспел в то время, когда не только Северный Кавказ, но и вся Россия была захвачена быстрым развитием капитализма. Промышленные преобразования с каждым днем меняли лицо страны. И Баграт был одним из тех, кто не хотел, опустив вожжи, плестись в хвосте событий и вяло подчиняться чьей-то воле, будь она «божественной» или вполне земной... Все, что он наблюдал вокруг, происходило отнюдь не по заветам покорности судьбе и не по заповедям доброты и любви к ближнему. У городских воротил действовали совсем иные страсти. И Баграт, когда наступил, наконец, его час, стал платить своему времени той же монетой. Мало того, он, по законам конкуренции, стремился где умом, где обманом и хитростью, но постоянно быть на переднем крае, всегда и во всем подчинять себе людей и даже вкладывает во все дела предприимчивость новатора.

Сын упрямого Саркиса, с годами ставший Богратионом Сергеевичем, день ото дня увеличивает число рабочих на фабрике, ставит новое оборудование, заменяет мужской труд дешевым женским, и, кажется, ему первому приходит в голову уже совсем по дешевке воспользоваться горем и нищетой слепых. Он посадил их к конвейеру. Слепые схватывали одним ловким движением чутких пальцев ровно двадцать пять папирос — ни на одну больше, ни на одну меньше — и опускали их в коробку.

Рабочий день длился не менее двенадцати часов и доходил до четырнадцати-пятнадцати. Другие фабриканты использовали детский труд, но Баграт обогнал конкурентов. Он рассчитал верно. Боявшиеся потерять жалкий кусок хлеба, незрячие рабы работали несравненно аккуратнее, чем непоседливые дети. Бесконечно черный трудовой день слепцов стоил Баграту совсем дешево и был производительней.

«Баграт — большой человек, деловой человек», — говорили про него. Властного, деспотичного фабриканта побаивались и уважали даже самые видные в городе денежные тузы. Это тешило тщеславие Ольги Васильевны: ее отец не ошибся в выборе! И ее женским призванием стала благоговейная покорность. Ее вполне удовлетворяла судьба — судьба придаточной части предприятия, которое муж энергично вел в гору. Никаких иных запросов у нее не было. Она старалась во всем угодить мужу, и ничто другое, происходившее на свете, не было в состоянии смутить души этой маленькой кругленькой женщины.

Все, что происходило в доме, глубоко оскорбляло чувства Саркиса. Он умел быть любимым и умел горячо любить, этот гордый, дряхлеющий филин, заточенный в домашнюю клетку. А тут ни о какой любви не было и речи. И Ольга — существо бескрылое и безликое — не вызывала у Саркиса ничего, кроме брезгливого

безразличия. К тому же она была русской. Женившись на ней, сын изменил дедовским заветам. Да и вообще засилье русского духа в доме стало во всем брать верх: и в пересудах о конкурентах, и в самом языке, и в одежде, и в приготовлении кушаний... Впрочем, демонстративное обрусение не помешало Богратиону Сергеевичу стать ктитором (церковным старостой) местной армяно-григорианской церкви. Зачем? Нет, религиозным он не был. Но церковная община нужна коммерческому человеку для деловых связей.

Саркис жил прошлым. Ломка патриархальных обычаев, вторгаясь в его неподвижный мир, наносила ему незаживающие раны.

С сыном Саркис был на ножах. И одиночество, от которого он бежал из Тифлиса, настигло его теперь еще злее.

Баграт стал повторять родным и чужим, что его отец неотесанный, выживший из ума «крро» — дикарь, мужлан, что он позорит семью.

Жизнь старика становилась все горше. Наконец его перестали пускать к общему столу. Еду подавали отдельно в его камору. «Как собаке», — решил Саркис. Это было последним ударом.

И вот однажды старик, ничего не объясняя, простился с давно уже вышедшими замуж Катаринэ и Домной. Можно было подумать, что он собирается в дальнюю дорогу. Так оно и было... На другой день Саркис заперся в своей комнатке и больше оттуда не вышел. Когда взломали дверь, его нашли в луже крови. Он зарезался перочинным ножом. Рана была нанесена в живот ниже ребер, и смерть наступала медленно и мучительно.

Единственной радостью в последние годы жизни Саркиса Абрамовича был внук, родившийся 1 февраля 1883 года.

В большущих карманах у сурового, седого «папи» (дедушки) всегда были припасены для внука сласти. Угрюмые затравленные глаза по-стариковски теплели, когда он присматривался к ребенку.

И тот с любопытством тянулся к старику. Но растущей привязанности малыша и деда не было дано развиваться...

Жизнь в доме после трагического ухода Саркиса не стала веселей. А маленького Женю вскоре отослали в Тифлис к бедным родственникам. По его годам пора было оставить занятия с домашней учительницей, пора садиться за школьную парту.

Дом опустел. Гнетущая тишина нависла во всех его углах. Младшим сестрам Евгения строго-настрога было запрещено беспокоить отца, отвлекать его от священнодействия, когда он в полутемном кабинете прикидывает на счетах растущие колонки рублей и копеек, множась от его операций. По распоряжению Богратиона Сергеевича несмелый смех и плач девочек еще с колыбели подавлялся древним способом: надежной соской с настоем мака.

Одна из сестер Евгения Вахтангова на склоне лет жила у него в Москве. Сознание этой женщины навсегда было окутано темной пеленой. Она сохранила инфантильность души, выбитой на всю жизнь из реальной действительности. В ее детстве бабки говорили: этого не должно быть, если мак дают младенцам «в меру», но меру определяли по-своему...

Прошло два года. За это время Женя в Тифлисе был принят в гимназию. Но житье-бытье мальчика у бедных родственников превратилось в безрадостную и бессмысленную службу. Его загрузили грязной работой по дому. Ни от кого он не видел ласки, ни в ком не встречал участия. Не прижился он и в холодных, казенных стенах гимназии. Среди одноклассников оставался чужаком. Внутренняя сосредоточенность

мальчика понемногу переходила в замкнутость. Чувствительность — в отчуждение. Впечатлительность — в страдание. Он прослыл угрюмым маленьким нелюдимом, и от этого еще больше хмурился и еще острее его мучило одиночество. Наконец он так настойчиво запросился домой, что его вернули во Владикавказ...

При возвращении в родительский дом всегда волнуют знакомые голоса дорогих воспоминаний и то, о чем мечталось, принимается, хотя бы отчасти, за сущее.

Женя не был шумным подростком, он инстинктивно не любил громких излияний, улавливая в них нотку позы — она ему претила. Но в душе, как и каждый подросток, он с затаенной надеждой ждал человеческого согревающего общения.

Тем более жестоким стало разочарование. Оно не охладило скрытого пыла его сердца. Но после первых радостных минут возвращения домой сознание необратимых потерь становилось с каждым годом все более беспощадным.

Жизнь в семье превращалась в пытку страхом...

Вот ждут к обеду отца. Можно привыкнуть к чему угодно, даже к ежедневному испугу, как привыкают обедать в один и тот же час. Но само внушение трепета не становится от этого менее тягостным.

Уйти, избежать назначенной в этот час тихой казни нельзя. Обед — это обязательный для всех домочадцев обряд, когда семья встречается с Богратионом Сергеевичем, и все должны быть налицо.

Домочадцы то и дело поглядывают на циферблат. Проходят два томительных часа. Богратиона Сергеевича задержали неотложные заботы на фабрике.

Наконец с улицы врывается в кухню фабричная девушка. Запыхавшись, предупреждает, как с нею условлено:

— Хозяин идет!

Кухарка, утомленная долгим ожиданием у плиты, зло кричит горничной:

— Идет!

Горничная, поправив заколку в волосах, бежит к Ольге Васильевне.

— Барин идет!

Ольга Васильевна произносит негромко — так говорят о привычном, неизбежном несчастье:

— Отец идет.

И машинально одергивает на дочери платице, смотрится в зеркало, поправляет прическу.

Вся семья выходит навстречу в столовую.

Богратион никогда не изменяет своим обычаям. За столом он молчит, и все должны молчать. Он не делает замечаний, не упрекает, но все чувствуют себя подавленными, как будто они непростительно виноваты в чем-то перед главой семьи, и этой их вины нельзя забыть, и ничего нельзя исправить.

Пройдет много лет. Жизнь обернется катастрофой для всех устоев, которые Богратион Сергеевич считает незыблемыми, она перевернет до основания все в стране, в городе, в семье Вахтанговых... А сын его Евгений всегда будет с гневом, с презрением и тоской вспоминать, как нерушим был проклятый распорядок в этом доме. Здесь даже вещи имели свое постоянное и навсегда отведенное им место, и если бы хоть раз в детстве Женя увидел, что за столом что-нибудь изменилось — ну, хотя бы кувшин внезапно оказался не там, где обычно, или нарезанный хлеб был положен в хлебнице как-нибудь по-другому, — это значило бы, что в доме и в мире случилось что-то невероятное.

Но весь ужас заключался в том, что ничто не менялось в этом доме. Ничто из заведенного раз навсегда отцом.

К пытке страхом прибавлялась пытка неподвижностью, пытка неестественностью, пытка



тюрьмой.

Некоторую перемену в доме Вахтанговых внесло появление сына Домны — сестры Богратиона Сергеевича — Ивана Калатозова. Лишившись отца, он должен был позаботиться о многочисленной семье, бросил реальное училище и поступил на службу к дяде. Богратион Сергеевич рассчитывал извлечь из этого двойную пользу. Бедный родственник, в полной от него зависимости, — самый надежный человек на фабрике и верный соглядатай в интимной жизни сына...

Поселенный с Женей в одной комнате, Иван Гаврилович Калатозов становится свидетелем его невеселых настроений. И вопреки планам отца Женя приобретает тайного союзника и товарища в своих отроческих и юношеских увлечениях. Ивана и Женю сближают юношеские размышления о жизни, чтение романов и произведений философов и зародившаяся любовь к театру. Во всем этом сказывается настойчивое стремление определить свой идеал жизни.

В 1902 году Евгений пишет рассказ «Человек».

Прозябал на свете самый обыкновенный человек. Ничего не видел он светлого, хорошего в жизни. И невзлюбил жизнь. Проклял ее, возненавидел беспомощность людей и ушел в мир мечты. Его новая, изолированная «жизнь была живая, веселая, мощная, бодрая, полная любви, полная правды». И душа его «очистилась, очистился и ум, мысли стали здоровыми, быстрыми, свежими». Он снова вернулся к людям, но, «слепой, он не замечал ни грязи, ни пошлости». «Он был счастлив, он любил жизнь, забыв весь ужас ее». Такова завязка рассказа «Человек». Чем же кончается иллюзорное счастье героя?

Приходит однажды к этому человеку другой и говорит: «Нужно смотреть на жизнь не глазами слепца, не нужно видеть светлое там, где все пошло, не нужно обманывать себя. Надо видеть жизнь такую, какова

есть она». «Вот злоба, вот ложь, вот насилие, рабство, цепи, голод, грязь, вот притеснение, вот неуважение человека к человеку. Вот свобода в оковах, братство в кабаке и равенство в могиле».

И... «снова увидел человек то, что видел раньше, снова открылись глаза его, и горько, горько стало ему. Грустно, молча смотрел он на все, что увидел, и горячая слеза скатилась на больную, уставшую грудь. Тяжело стало ему, и, зарыдав, спросил он провожатого:

— Ну как же тогда жить? Для чего жить тогда?

Провожатого уже не было».

«Нас возвышающий обман» не освобождает от уродства окружающей жизни. «Но как же тогда жить? Для чего жить тогда?» Пытаясь найти опору для выхода из мучающих его противоречий, Евгений сформулировал свои очень неопределенные, целиком идеалистические идеи в наивной «философской» сказке «Идеал и предвидение». В конце концов он возлагает свои надежды единственно на «цивилизацию». Она одна, по его мнению, движет развитием общества. Герой этой сказки дожидается, когда «ум его обогатится совершеннейшим из орудий — знанием», и тогда он в один чудесный момент «насадит равенство и свободу»...

Откуда же эти мысли?

И откуда неумное стремление у Евгения проникнуть в духовную жизнь людей?.. И все подчинившее себе желание сделать людей счастливыми? И в том найти свое счастье?

Откуда крепнувшая у Евгения, говоря его словами из той же сказки, «горячая вера в мощь и силу человеческой мысли»? И что заставило его написать: «Человек вставал перед ним грозным титаном, повелителем, творцом всего, чего хотел... Он сам строит свое будущее благоденствие»?..

## На пороге

*При диком шопоте затверженных  
речей  
Мелькают образы бездушные  
людей,  
Приличьем стянутые маски...*

*М. Лермонтов*

— Вот, господа, я старик, мне с лишком шестьдесят, а я, как видите, бодр и здоров. Вы думаете, у меня мало дела? А доклады, а бумаги, а распоряжения — кто это делает? Вы думаете, я покончил со своим образованием?.. Нет, я и теперь учусь. Вот попадетса мне название какого-нибудь города — я сейчас к карте. А по математике, физике... Я, правда, теорию забыл, но что касается текущих вопросов, то я всегда иду наравне с прогрессом...

Впрочем, пора приступать к уроку, и, оборвав свою речь где-то на полумысли, Иван Ильич подходит к карте. Напяливает пенсне и, смотря поверх стекол, поднимает руку. Глаза его бегают. Он ищет место, которое сейчас надо указать...

— Греция, господа, разделяется так...

Указательный палец Барина (таково было прозвище директора гимназии — он же преподаватель истории — Ивана Ильича Виноградова) обводит контур Италии...

Никто не испытывал угрызений совести и не боялся Ивана Ильича, когда он по какому-нибудь поводу хотел нагнать страха, кричал на ученика, обещал з двадцать четыре часа сослать его в Сибирь и при этом грозно тарасил глаза и даже щелкал зубами...

Все эта напускное, все заранее заучено перед зеркалом, — понимал Женя и с беспощадной ясностью представлял себе, как в директорском кабинете наедине с самим собой любуется Иван Ильич собственной наружностью, приглаживает каждый волосок и принимает различные позы, чтобы покрасоваться потом перед учениками, произвести впечатление.

Жизненная позиция Ивана Ильича элементарна, более сложные чувства выбывал у гимназистов преподаватель греческого языка Александр Иванович Дементьев. С болью и гневом Вахтангов заносит в свои домашние тетради живую зарисовку происходящего повседневно на уроках Дементьева.

Гимназисты беззастенчиво издеваются над ним, шумят, сознательно перевирают греческие слова...

— Что ж, не хотите... не нада... не нада... заниматься... Будем сидеть... Что ж... — говорит Александр Иванович, закрывает книгу, идет к столику. Сделав запись в журнале, незадачливый учитель закрывает его и, подперев рукой свою маленькую голову, задумчиво и неопределенно смотрит в пространство.

Что у него на душе? Что переживает этот человек? О чем он думает, нервно теребя цепочку?..

Как мало гимназисты уважают в нем его человеческое достоинство именно потому, что он так нетребователен, так снисходителен, с горечью отмечает Женя. А может быть, все дело в том, что Дементьев беззащитен? Поэтому на него все нападают?

Но психологическая атака класса через голову покорного Дементьева адресовалась всей гимназии. И не только ей. Порой корни этой озорной атаки лежали глубже и шире — в стихийном протесте вообще против мертвящей казенной муштры, против сложившихся в городе нравов.

Разве можно быть безропотно покорным, разве можно оставаться безвольным хлюпиком, постоянно сталкиваясь лицом к лицу с унижением? Как страус под крыло, засовывать голову в мертвые склонения?

В последних классах гимназии Евгений много читает, посещает кружки, пишет стихи, рассказы, очерки. Он впервые переживает радость от счастливого испытания своих сил. Особенно воодушевляющую, когда его предельно искреннее самовыявление оказывается интересным для товарищей. Часть написанного им появляется в гимназических журналах.

Пишет поэму «Ирод» (хотя стихи ему удаются менее всего), обнародованную в журнале гимназисток «Светлячок».

У себя в классе он и публицист, и прозаик, и поэт, и организатор журнала, носящего древнегреческое название «Эос» («Утренняя заря»).

Первый номер «Эоса» открывается написанной Вахтанговым передовой. Автор призывает «взяться за дело посерьезнее, смотреть на него с более разумной точки зрения и не считать за забаву от безделья».

Этот призыв не случаен...

Проблемы, волновавшие русскую интеллигенцию, не миновали и провинциального Владикавказа. Брожение доходило до гимназистов через литературу, театр, кружки самообразования, где велись страстные споры о смысле жизни. В этих спорах иногда принимали участие и взрослые — местные врачи, адвокаты, инженеры. Тут можно было встретить и приезжавших на каникулы домой студентов. Шли споры о служении народу, о Льве Толстом, о борьбе марксистов с народниками... В этих горячих и путаных дебатах было много наивного и незрелого, много юношеского, мнимо значительного. Но все же они вводили молодого Вахтангова в круг умственных интересов передовой интеллигенции.

Это были годы общественного подъема, годы кануна революции.

Евгений вместе со многими молодыми людьми захвачен веяниями общественного обновления. Он сам организует маленький конспиративный «кружок свободомыслящих». Но идеи его смутны и метафизичны, они далеки от революционного марксизма. Он с одинаковым увлечением читает и Шопенгауэра, и Ницше, и Ренана, и Смайльса, и Талмуд. После чтения на собраниях гимназисты часто спорят о боге. Властителем дум Евгения начинает все больше становиться Лев Толстой.

Великий испытатель человеческих душ как нельзя лучше выразил душевное смятение Евгения, страстные поиски идеалов добра, протест и ненависть ко всему существующему, наболевшему.

## Любите ли вы театр!

*...в самом деле, не сосредотачиваются ли в нем все чары, все обаяния, все обольщения изящных искусств?*

*В. Белинский*

И есть еще средство борьбы со скукой, с иссушающей ум и сердце одурью холодного семейного очага, с гимназической казенщиной...

Раз в году, в январе, коридоры и актовый зал гимназии наполняются предвесенним гулом и ожиданиями. Хозяйкой входит юность. Легкий стук быстрых каблучков, шелест платьев и наивная белизна воротничков приглашенных гимназисток. Журчанье взволнованной речи. Всплески смеха. Музыка. Песни, исполненные перед гостями хором юношей. Декламация. Одноактные комедии и водевили... Это традиционные концерты старших классов. Гимназисты отводят душу.

Классные наставники и директор делают вид, что в эти часы молодежи предоставлена полная свобода. А приглашенные папы и мамы с ревнивой надеждой любят наследниками и невестами.

Вот концертная программа окончена. Лишние стулья из зала уносятся, оставшиеся отодвигают к стенкам. Грянул военный духовой оркестр. Начинаются танцы. Молодость с упоением кружится в вальсе и лихо отплясывает мазурку. Сияют глаза, переполненные предчувствиями. Девушки в тревоге. Разноцветные снежинки конфетти осыпают косы. Стремительно раскручиваются над головами ленты серпантина. Словно узы влюбленности, внезапно настигающей и, как

и они, еще непрочной, розовые, голубые, желтые бумажные молнии обвивают пары, зардевшиеся от легкого опьянения танцем.

Женя на таких вечерах вездесущ.

Концерт открывает помпезный марш Мейербера в исполнении струнного оркестра. Женя для начала нещадно пилит вторую скрипку. Затем выходит перед публикой и, собрав на себе любопытствующие, оценивающие взгляды мамаш и дочек — курчавый сын разбогатевшего фабриканта, — напряженный, как струна, темпераментно читает стихи «Гладиатор» Чюминой. При словах «Да будет проклят!» торжественно воздевает руку.

Взрыв аплодисментов. И волны жаркой радости, поднимающиеся от внимания зрительного зала, укрепляют у юноши желание сделать все, чем он может быть полезен, как это было и в дни подготовки концерта.

Гридер и организатор, певец и музыкант, солист-декламатор и исполнитель мужских и женских ролей в школьных спектаклях, он же с успехом распространял накануне билеты.

А сегодня после его «Гладиатора» хор гимназистов поет «Гулялы» Меньковского. У юношей не хватает басов. Они звучат жидковато. И Женя помогает товарищам, силясь пониже осадить ломающийся голос. (На другом концерте он поет в хоре тенором.)

Через минуту он уже играет в квартете мандолин и гитар. Это еще хоть сколько-нибудь напоминает музыку.

Антракт. Самоотверженными стараниями гимназисты разогрели гостей. Довольные, улыбаются папы и мамы — самые невзыскательные судьи на свете. Богратиона Сергеевича среди них нет. Он не поощряет увлечения сына — какой прок от всего этого шутовства?



По молодости сын не знает, куда девать свою энергию... Перебесится, когда-нибудь возьмется за ум.

Звонок извещает об окончании антракта. Во втором отделении Женя играет уже на балалайке, а затем снова берется за скрипку (марш из «Кармен»). Водит смычком, по собственному признанию, как попало, даже не слушает того, что, собственно, он играет, — «нахальничает со смычком».

После концерта он с удовольствием танцует. Умеет танцевать изящно. Отлично чувствует пластическую и ритмическую стихию танца.

Гости расходятся.

Заключительный волнующий ночной аккорд из вальсов, мазурки и падеспани принес девушкам и юношам удовлетворение и блаженную усталость. А у Евгения он еще сильнее разбудил неясные поднимающиеся желания, неутоленную жажду деятельности, даже тоску. Потребность в самовыявлении и муки душевного роста жгут сильнее преходящих радостей успеха. Подобные концерты ему, как голодному, подачка, дразнящая воображение...

Конфетти и серпантин на полу в опустевших залах вызывают не сожаление о том, что шумный вечер так скоро кончился, а смутные надежды, обращенные к чему-то другому. К чему? Этого он не знает.

Что на этих концертах ему ближе?

Может быть, музыка?

У него хороший музыкальный слух. Почти самоучкой он играет на рояле, на мандолине, на балалайке и на скрипке. Для того чтобы почувствовать свою музыкальную одаренность и чтобы в нее поверили другие, этого уже достаточно. Разве он от природы не богат звуками, как и многим другим? Но этого очень мало для серьезного самоутверждения, потребность в котором повелительно управляет юношей в семнадцать-восемнадцать лет. Чтобы овладеть

музыкой, а не она безотчетно владела тобой, нужно упорно учиться. Это не пугает Евгения, и он выбирает самое трудное — скрипку. В итоге долгих уговоров скрипка, наконец, куплена, но отец раскошелился только на самую скверную, дешевенькую. Евгений мучает ее, мучается сам, мучает домашних, извлекая из струн визгливые стенания и стоны. С музыкой они не имеют ничего общего.

Может быть, предпочесть заманчивую перспективу актера-любителя?

В январе 1900 года, еще за три весны до окончания гимназии, он с успехом выступает в домашнем спектакле в кругу одноклассников в роли Агафьи Тихоновны в «Женитьбе» Гоголя, а позже — в спектакле «Убийство в доме № 37» играет Штафиркину и в пьесе А. Островского «Бедность не порок» Пелагею Егоровну. Что привлекает его к женским ролям? Курьезные внешние метаморфозы? Маленькие путешествия в чужую жизнь? Возможность уйти как можно дальше от самого себя? Или тщеславное удовлетворение тем, что за ним признаются способности занятого лицедея? Все имеет значение... Но серьезные раздумья о своем профессиональном призвании его еще не посещают. Тяга к театру никогда не покидает его, но театральный мир — это только игра, отвлечение «для души», а реальная жизнь — совсем другое дело, и собственные пути в ней ему не ясны.

Наступает 1901/02 учебный год — седьмой и предпоследний в гимназии.

В одно из воскресений в октябре Евгений Вахтангов спешит в гимназию на собрание драматического кружка.

В классе уже собрались товарищи, оживленные, празднично подтянутые. Ждут драматическую артистку Д.М. Ремизову. Она согласилась режиссировать. Наконец, когда все в сборе, классный наставник вводит

улыбающуюся женщину и представляет ей вставших гимназистов. Ремизова, с книжкой в руках, начинает беседу о пьесе «Пробел в жизни» Печорина-Цандера. Объяснения артистки не сложны: они касаются главным образом внешне характерных черт героев пьесы. Гимназисты слушают не очень внимательно, с любопытством поглядывая на трех девушек: Ремизова привела их с собой для исполнения женских ролей. Женя сидит за партой в стороне. Его внимание привлекает Надя Байцурова. Он видит ее впервые и настроен скептически. Должно быть, кисейная барышня.

Спектакль «Пробел в жизни» состоялся в январе 1902 года. Встречи на репетициях, беседы, наконец успех у зрителей сблизили юношей и девушек. Им захотелось продолжения. Организовать его взялся Вахтангов. В августе он уже сам поставил с теми же участниками чеховские водевили «Медведь» и «Предложение». И в том же учебном году тем же составом молодых любителей был сыгран в гимназии благотворительный спектакль «На хлебах из милости» — комедия В. Крылова.

Любительские спектакли стали одной из открытых форм живого общения молодых людей. Но не только это подтолкнуло Евгения к режиссуре.

Праздником, обогащающим душу, оставляющим глубокий след, становится для Евгения посещение драматического театра. Владикавказ часто навещали артисты-гастролеры, кочевавшие по России — «из Вологды в Керчь» и обратно. Среди них особенно популярными у гимназистов были частые во Владикавказе гости братья Роберт и Рафаил Адельгейм. По воскресеньям они ставили утренники для учащейся молодежи. Шли «Разбойники» Шиллера, «Гамлет» Шекспира, «Уриэль Акоста» Гуцкова, «Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца, «Трильби» Ге и другие

пьесы, в которых актеры-скитальцы волновали сердца зрителей романтической приподнятостью чувств, всегда немного торжественным и патетическим стилем.

Глядя на вольнолюбивого Карла и коварного Франца, на пламенного Акосту, задумчивого Гамлета, на гениального актера Кина, Женя переносится в иной мир. Этот мир захватывает и обжигает огнем героических переживаний, бурных страстей, смелых мыслей, он пленяет борьбой и неповторимым в обыденной жизни чувством свободы, красоты и благородства. Братья Адельгейм мало заботились об ансамбле: их обычно сопровождали очень слабые актеры; о внешнем оформлении спектаклей также думали мало. Картинный Карл Моор, полный какого-то особого, праздничного самочувствия, расхаживал, не смущаясь, среди убого намалеванных, раскачивающихся от его шагов стен замка или дубов. То же повторялось в точности и с Гамлетом. Но лишь только Гамлет или Карл начинают говорить, все остальное исчезает. Горячая, наполненная чувством и мыслью речь, темпераментная и отточенная, сверкающая патетическими и задушевыми интонациями, речь, в которой тесно словам и просторно мыслям, приковывает к себе все внимание.

Искусство братьев Адельгейм питала их неиссякавшая влюбленность в трагические образы и страстная преданность театру.

Они избрали романтический пафос чувств, облагораживающих человека и хотя бы иллюзорно освобождающих его от повседневности и рутины.

Евгений тоже воспринимал жизнь как всемирную человеческую трагедию, как постоянную вынужденную борьбу, как непрерывный бой духа свободолюбия с силами угнетения, уродующими отношения между людьми и лишаящими человека счастья...

Драматические настроения Евгения приобретали на сцене разнообразные реальные очертания. Когда Гамлет обращался к своей совести, к своему разуму и воле с вопросом «Быть или не быть?.. Сносить ли удары стрел враждующей фортуны, или восстать противу моря бедствий?..», гимназист Вахтангов видел в этом себя и свои беды...

Когда Кручинина, героиня «Без вины виноватых», боролась за свои права артистки, то есть прежде всего за свои человеческие права, юный Вахтангов снова видел в этом себя.

Когда Чацкий с гневом спрашивал: «А судьи кто?.. За древностию лет к свободной жизни их вражда непримирима...» — молодой Вахтангов повторял эти слова как свои и готов был сказать вслед за Чацким: «Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок! — Карету мне! Карету!»

В каждой пьесе он искал и находил что-нибудь близкое, волнующее, переносил себя в возвышенный мир художественных образов. В этом великая, притягивающая сила театра.

И другая его волшебная сила открылась Вахтангову еще в юности: театр стал для него своеобразным изучением действительности, наглядным раскрытием ее подспудных, тайных течений и конфликтов, открытой ареной борьбы различных человеческих характеров и мировоззрений.

И, наконец, что оказалось едва ли не самым важным для Евгения, что больше всего притягивало его к театру, это сила непосредственного, самого живого воздействия на множество присутствующих. Театр с открытой душой обращался одновременно к массе людей, он всегда рвался через рампу к зрителям, объединял их и зажигал своим огнем, заражал возвышенными страстями, увлекал раздумьями,

будоражил, будил, звал, поднимал зрителей на борьбу за человеческое достоинство...

И Евгений очень скоро начинает включать свои любительские театральные опыты в круг юношеских сражений, которые он затевал по разным поводам.

Отец хотел видеть в своем наследнике будущего руководителя фабрики, извлекающего из нее золото. Сын однажды ответил: в таком случае я превращу фабрику в театр. Его манило совсем иное «золото», совсем иное богатство. И он хотел быть щедрым. Баграт Вахтангов не в состоянии был понять, как много серьезных раздумий и надежд вложил Евгений в это дерзкое, «сумасшедшее» заявление. Раздумий над ненавистной ему уродливой судьбой и страшной ролью отца, изуродовавшего жизнь себе и всем, кто от него зависит. Надежд на то, что незаурядные силы, которые Евгений почувствовал в себе, он сумеет (не плохо бы померяться с отцом) отдать горячей борьбе за иное, человеческое существование.

А пока сын упрямо преподносил отцу сюрпризы. По инициативе Евгения для рабочих фабрики был устроен спектакль. Сам он был не только режиссером, но и гримером и костюмером. Помогали ему товарищи по гимназии. Спектакль был дан без разрешения гимназического начальства. Женю привлекли к ответственности. Вызвали отца. Женя был наказан шестичасовым сидением в карцере.

В другой раз Женя попросил у отца денег и, не получив их, достал займы двадцать пять рублей у Калатозова. Оказалось, что деньги нужны для устройства спектакля «Дети Ванюшина» Найденова. Спектакль состоялся в цирке напротив фабрики. Сто двадцать билетов были розданы бесплатно по цехам. Рабочие смотрели драму о расколе в купеческой семье между отцом и его детьми, молодыми интеллигентами.

Так замыкается первый, юношеский круг пережитого, увлечений и ученичества в жизни девятнадцатилетнего Вахтангова — формально окончанием весной 1903 года Владикавказской гимназии.

Но он еще не выбрал, к чему приложить свои силы. Окружающий мир стоит перед Евгением полный неразрешимых загадок, зовет к действию, манит и тревожит неизвестностью. Где найти в нем точку опоры?

# **СКИТАНИЯ И ПАЛОМНИЧЕСТВО**



## Советую любовников не играть

*Жизнь — как море, она всегда исполнена бури.*

А. Блок

Летом Евгений едет в Ригу поступать в политехникум. Но экзаменов он не выдерживает и едет в Москву, где поступает на естественный факультет университета, но в ту же зиму переходит на юридический. И снова больше, чем наукам, отдается театральным увлечениям.

Соседями Вахтангова по квартире оказались студенты-вязьмичи. Евгений подружился с ними, и на масляной неделе гостит в Вязьме. Вместе с ними устраивает вечер в традиционный студенческий татьянин день, вместе проводят ночи в спорах о самодержавии, о революции, о народничестве, о рабочем движении, о человечестве, о «Чайке» Чехова и о поднимающемся голосе молодого буревестника — Горького.

Вахтангов становится активным членом смоленско-вяземского землячества московских студентов.

В Москве его уже бесповоротно захватывает великое искусство русского театра, — мало сказать, Евгений взволнован, — он потрясен тем, что видит.

Труппа Малого театра и молодой, ищущий Художественный театр заставляют его заново задуматься, в чем же волшебная сила театра и что такое правда в искусстве.

Жизнь большой человеческой души на сцене! Это знамя русских актеров высоко подняла перед тем

Мария Николаевна Ермолова.

Когда она появлялась на сцене, невозможно было избавиться от ощущения, что даже многие прославленные актеры вокруг нее ведут в спектакле какую-то странную, призрачную и суетную жизнь, притворяются и позируют, произносят заученные слова, остающиеся для них более или менее чужими... И нельзя было оторвать глаз от Ермоловой — такой захватывающей силой жизни, такой энергией, такой правдой души, богатством чувств было наполнено каждое ее слово и каждое сдержанное движение.

Вахтангов не застал триумфальных выступлений артистки, когда голос Ермоловой — Лауренсии в «Овечьем источнике» Лопе де Вега и Жанны д'Арк в «Орлеанской девице» Шиллера — призывал Россию, как набатный колокол, к свободолюбию, к борьбе за право человека и народа. Но даже в драмах и комедиях, где Ермоловой приходилось играть роли с довольно ординарным содержанием, она своей огромной душевностью захватывала зрителей, и мелководе пьесы, словно в горной реке в дни бурного весеннего паводка, переполнялось горячей и неподдельной душевной энергией, которую Ермолова умела вдохнуть в свое исполнение. Артистка с такой силой противопоставляла живую человеческую душу, чистую, совестливую и благородную, всему низменному, подлому, всяческому насилию, что ее искусство никогда не могло ужиться с нравами, которые сковывали Россию во времена царизма, и каждый раз артистка оказывалась вровень с передовым, демократическим, революционным движением. Искусство Ермоловой было неизменно героично, всегда было продиктовано верой в человека, в ее игре человек всегда гордо противостоял неверию, измене, малодушию. И даже в самых бедных содержанием ролях Ермолова своей правдой, уже

просто силой, чистотой и благородством души вела зрителя в бой за общественное обновление.

Это и было основой всей великой школы русских актеров.

Мгновенное и массовое нравственное обновление, происходящее во время спектакля, чрезвычайно притягивает Вахтангова.

Как воспитать в себе подобные силы?.. На это последовательно отвечает Московский Художественный театр. Здесь уже начиная с вешалки и коридоров, примыкающих к залу, на лестницах и в фойе зритель сразу попадает в обстановку, где нет ничего кричащего, ничего нескромного, никакой показной мишуры и позолоты. Строгой простотой все располагает к раздумью, к сосредоточенному вниманию, к тишине, в которой хорошо слышны не только слова, но и невысказанные мысли. Здесь нет места фальши, позерству, кокетству. Все полная противоположность купеческим, придворным, мещанским вкусам. Это театр русской интеллигенции. Он встречает всех с открытым сердцем для душевного разговора.

Ежевечерне в Художественном театре артисты вместе со зрителями размышляют над жгучими вопросами действительности, над ее противоречиями, над большой бедой, над тяжелым временем, которое переживают люди в России и на Западе. Всем притихшим залом задумываются, где искать выход... В этой труппе и актеры сошлись особенные, созданные для таких искренних переживаний и раздумий, воспитавшие в своем коллективе призвание высокой гражданственности.

В канун революции 1905 года, когда Вахтангов приехал в Москву, все дышало воздухом приближающейся бури. И многие спектакли Художественного театра всем своим подтекстом говорили; что так жить дальше нельзя, что вся жизнь

требует решительных изменений во имя справедливости и прежде всего во имя человека, чьи достоинство, чувства, способности, ум требуют лучшей жизни.

Зимний сезон 1903/04 года, когда Евгений Вахтангов впервые увидел спектакли Московского Художественного театра, — пора его расцвета. Театр завоевал огромное общественное признание спектаклями «На дне» М. Горького и «Вишневый сад» А. Чехова. В эти же годы были поставлены «Мещане» Горького, «Власть тьмы» Толстого, «Столпы общества» Ибсена, «Юлий Цезарь» Шекспира. На сцене театра постоянно шли ранее поставленные пьесы, освещающие современную жизнь европейского общества («Доктор Штокман», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Дикая утка», «Микаэль Крамер» Ибсена, «Одинокие» и «Возчик Геншель» Гауптмана) и рассказывающие о предреволюционных российских буднях («Дядя Ваня» и «Три сестры» А. Чехова).

Вахтангов входил в зал театра почтительно, с жадным интересом и выходил потрясенный.

Здесь ему, полному предчувствий паломнику, открывались сокровенные пути искусства. Самым волнующим было то, что игра всего ансамбля актеров, словно удивительного камерного оркестра, чутко обращена к жизни, проникает в тайное тайных психологии и поведения обыкновенных, окружающих нас людей. Вот где он нашел свой университет, университет высоких чувств и раздумий...

Но проходит еще шесть лет, прежде чем студент Вахтангов делает окончательный выбор профессии.

За эти годы с ним должно было произойти еще многое, иначе он не принес бы в театр такой развитой наблюдательности и глубокого знания человеческой психологии; за эти годы развивается и крепнет сознание художника, еще и еще раз с волнением

задающего себе вопрос: для чего существует театр, для чего вообще существует искусство?

Обаяние свободолобивой студенческой жизни, задорные, жаркие отклики на все, чем было взволновано русское общество в канун первой революции, захватили Евгения.

Он не стал заядлым «вечным студентом», но академические занятия на первом курсе университета у него затянулись не на один год.

Студенты не только были постоянной восторженной публикой в верхних ярусах МХТ, но и сами часто устраивали любительские спектакли, находя в них, кроме небольшого материального подспорья, естественный выход для приложения своих сил и средство удовлетворения духовных запросов.

Театральное любительство в те годы становилось чрезвычайно распространенным во всех слоях русской интеллигенции. Оно сделалось одной из форм ее общественной жизни, одним из средств проявления критического отношения к существующему строю, трибуной общественно-прогрессивной мысли, ареной политической фронды, формой хождения в народ, а в иных случаях... и формой ухода от политики, от злобы дня в некие отвлеченные, как казалось, общечеловеческие, а на самом деле индивидуалистические, субъективные переживания.

Политические взгляды Вахтангова в это время не отличаются зрелостью. Его симпатии к той или иной партии поверхностны и малоустойчивы. Но Вахтангов горячо разделяет общие оппозиционные по отношению к существующему строю настроения передовых слоев интеллигенции, живо сочувствует освободительному движению.

Революционные настроения студентов принимают все более открытый характер. Это сильно беспокоит начальство. Одной из мер «пресечения» явилось

лишение студентов возможности ежедневно собираться вместе в стенах университета: его закрывают в 1904 году ранней весной. Посыпались репрессии и против кружков и против организаторов каких бы то ни было коллективных выступлений. Многих наиболее видных вожаков сажают в тюрьмы и ссылают в Сибирь.

В связи с прекращением занятий Евгений вернулся во Владикавказ. У юноши тяжелое душевное состояние. Он не знает, за какую работу ему взяться, чтобы самостоятельно встать на ноги. Но надеется, что в городе соберутся студенты и он организует новый театральный кружок. В этот приезд он ближе знакомится с рабочими на фабрике отца, часто беседует с ними и собирает сведения об их экономическом положении.

15 августа 1904 года в постановке Вахтангова состоялось представление драмы Гауптмана «Праздник мира». Сам Евгений играет роль Вильгельма. Спектакль был дан студенческим землячеством в городе Грозном, куда по приглашению выехал владикавказский студенческий кружок. Пьеса шла под названием «Больные люди».

На программе была напечатана взятая для эпиграфа самим Гауптманом цитата из Лессинга: «Во всякой трагедии они находят действие лишь там, где любовник падает к ногам, они не хотят признавать того, что всякая внутренняя борьба страстей, всякая смена мыслей, уничтожающих одна другую, есть тоже действие. Может быть, это происходит оттого, что они мыслят и чувствуют слишком автоматически, не отдавая себе отчета в своей духовной деятельности. Серьезно возражать таким людям — труд бесполезный».

В том, что Евгений Вахтангов выбрал пьесу глубокого внутреннего драматизма и тонкого психологического рисунка, всю построенную на

противоречивых переживаниях, сказалось и его личное душевное состояние и влияние Московского Художественного театра. Юношу Вахтангова волновала тема пьесы — духовный распад буржуазной семьи. Театральные же впечатления, вынесенные Евгением Богратионовичем из Москвы, особенно решительно проявились в стремлении добиться у всего актерского ансамбля глубокой психологической правды и тщательной художественной отделки.

Зимой 1904/05 года Евгений Вахтангов вновь живет в Москве среди тех же вязьмичей, с которыми он встретился в первый год студенческой жизни.

12 января 1905 года на рождественских каникулах он ставит в пользу нуждающихся студентов-вязьмичей комедию Отто Эрнста «Педагоги», в которой играет роль Юргена-Генриха Флаксмана, учителя народной школы.

После трагических событий в январе 1905 года революционное движение в стране разрастается еще шире и неудержимее.

Студенты присоединяются к волнениям. В конце января закрыты все высшие учебные заведения в Петербурге, а также Киевский, Варшавский, Харьковский и Казанский университеты. Непокорных студентов отдают в солдаты.

Поднимается волна забастовок и демонстраций даже среди подростков — учащихся средних школ.

Правительственные репрессии не в силах подавить возмущение народа. Над страной, покрывая голоса колеблющихся, растерявшихся, отброшенных в сторону либералов, искавших примирения, и наводя ужас на буржуазию, к которой принадлежит отец Вахтангова, несется мощный призыв миллионов.

И крепнувший голос Евгения сливается с голосом народа.

Лето 1905 года Евгений — все еще студент-первокурсник — снова проводит дома. Первомайская демонстрация во Владикавказе в этом году — одна из самых организованных и внушительных в России. В городе и в крае поднимается буря стачек, забастовок, манифестаций. Евгений не отсиживается в четырех стенах отцовского дома. Он стремится быть там, где кипят народные страсти: на улицах с рабочими, в колоннах демонстрантов.

Богратион Сергеевич рвет и мечет. Неблагонадежный сын ведет себя чересчур вызывающе. Революционер в собственном доме!

Евгений возвращается в Москву и с увлечением распространяет на фабриках и заводах революционную литературу...



## Первая любовь

*Любовь влетает из окна  
С кустов ночной сирени.  
И в каждой паре глаз весна  
Поет романс весенний.*

*Саша Черный*

Нам придется вернуться назад.

Надя Байцурова не скрывала от подруг, что с первой же встречи влюбилась в смуглого гимназиста с кавказским профилем, русыми волосами и большими горячими серо-голубыми глазами. Это было в тот памятный вечер, в октябре 1901 года, когда четыре девушки пришли во Владикавказскую мужскую гимназию на репетиции незатейливой пьесы Печорина-Цандера «Пробел в жизни».

Женя Вахтангов смотрел на юную гостью снисходительно, свысока, с насмешечкой, и Наде захотелось доказать ему, что она вовсе не принадлежит к легкомысленным кисейным барышням.

Между ними началась маленькая война — возможный предвестник серьезных осложнений.

В роли эмансипированной своенравной девицы Людмилы больше всего Наде доставляла удовлетворение пренебрежительная, реплика: «Кто нюнит? Леонид Карлович? Он больше ни на что не способен. Эх вы, плакса!..» Дело в том, что роль этого слабохарактерного мямли-аптекаря играл Женя... На репетициях и спектакле Надя с особенным мстительным удовольствием бросала свою реплику ему в лицо,

вызывающе отворачивалась и больше на него не смотрела.

После спектакля был бал. Женя пригласил Надю на первый вальс, затем на мазурку. Надя, как всегда, старалась танцевать обстоятельно, «по всем правилам». А Женя как будто все обращал в шутку. Он вел свою даму легко, свободно, весело. И заставлял ее поневоле двигаться как-то легкомысленно. Ее это раздражало. И злило, что он учит ее, все время показывает, как нужно танцевать...

После бала Женя попросил разрешения проводить ее домой. Надя, ежась в своей небогатой шубке, невесела. Нет, не в том дело, что Женя — всем это известно — влюблен в красавицу с черными глазами Лелю Джидоеву, и не в том, что сама Надя, скромная конторская машинистка, на первых порах чувствует себя несколько связанной рядом с сыном богатого фабриканта. В этом не ее вина. Хуже другое — только сейчас она поняла: он, конечно, был прав, вальсируя и отплясывая мазурку с милым юношеским воодушевлением, а она со своей тяжеловесной старательностью вела себя просто неумно.

Придя домой, она долго не смыкает глаз, обсуждая недостатки своего упрямого характера.

А Женя на другой улице, в ненавистном отцовском доме, укладываясь спать, вспоминает не по годам строгое лицо Нади, прямой взгляд, волну пышных, аккуратно уложенных волос над высоким чистым лбом, чуть суховато поджатые губы... И он завидует тому, что она, несмотря на свою юность, уже окончила институт в Тифлисе, работает машинисткой в конторе у нотариуса, готовит детей осетин к экзаменам в учебные заведения, делает переводы с французского для местной газеты «Терек» — словом, готовится жить самостоятельным трудом.

Пришло лето. Женя, впервые пробуя свои силы в режиссуре, ставит с друзьями маленькие комедии-водевили А. Чехова «Предложение» и «Медведь». Роли Натальи Степановны и вдовушки Поповой он поручает Наде: и в той и другой роли как бы между прочим нужно показать скрытую под внешней воинственной оболочкой мягкую женственность, ожидающую счастливого применения своим застоявшимся силам.

Евгений горячо делится с Надей всем, о чем идут споры в полуконспиративном гимназическом кружке самообразования. Он называется «Арзамас» в честь знаменитого пушкинского кружка. Бурная эмоциональность Жени уравнивается трезвой рассудительностью Нади. Они спорят о возмутителях спокойствия молодежи — Шопенгауэре, Ницше, Льве Толстом, молодом Горьком, о долетавших до гимназистов идеях народовольцев, а позднее — о сокрушительной логике Маркса и Ленина.

Гимназистам не разрешалось ходить вечером в театр. Однажды Женя спросил Надю: «Почему вы не бываете на утренниках?» И они стали встречаться по воскресеньям на утренних спектаклях.

Артисты кажутся Наде существами необыкновенными, из другого мира. Она не берется судить об их искусстве. А Женя, напротив, видит в герое и в актере прежде всего человека, который умно или глупо, талантливо или бездарно решает на сцене ту или иную жизненную задачу. И на этом в конце концов сходятся оба: так или иначе театр для них — *испытание человека*.

Общие интересы у Евгения и Нади переплетаются все теснее. А вместе с тем все очевиднее для обоих становится, как они постоянно нужны друг другу. Когда Евгений уехал в Ригу, а затем перебрался в Москву, разлука обостряет у него чувство душевной неустроенности.

Осенью 1904 года Надя приезжает в Москву, поступает на Высшие женские курсы и поселяется в одной квартире с Евгением, в комнате вдвоем с курсисткой из Вязьмы.

В октябре 1905 года во второе воскресенье — день свадьбы Евгения и Нади. Они решают отпраздновать его тем, что для обоих со дня первой их встречи стало самым дорогим и за четыре года укрепило их союз. Конечно, это театр! Они идут на дневной спектакль в Московский Художественный театр посмотреть еще раз «Чайку» А. Чехова — пьесу о людях, посвящающих себя искусству. А в шесть часов вечера Евгений и Надя скромно венчаются в церкви Бориса и Глеба на Арбатской площади.

О своей женитьбе Евгений сообщил отцу не сразу, вскользь, в очередном письме. Женитьба — его личное душевное дело, отец давно уже не имеет с этим ничего общего.

Но у Богратиона Сергеевича всегда недоставало чуткости к естественному ходу событий. Узнав о свадьбе, он в бешенстве проклял молодоженов. Наследник безрассудно нарушил его планы. Отец подыскивал богатую невесту, чтобы и капиталы приумножить и Евгения покрепче привязать к «делу». Но Евгений жил своей жизнью, наслаждаясь свободой.

В дни декабрьского восстания в Москве в одном из переулков у Малой Бронной видели юношу студента, руководившего постройкой баррикад и медицинской помощью раненым. Он вносил в это дело неисчерпаемый энтузиазм, огромную энергию, увлекая других.

## Пока я жив

*Я знал одной лишь думы власть —  
Одну — но пламенную страсть...  
...Она мечты мои звала...*

*М. Лермонтов, «Мцыри»*

Революцию Евгений Вахтангов принял как счастливую грозу нравственного освобождения, как великий душевный подъем людей...

Подавление декабрьского вооруженного восстания переживает как личную трагедию.

Его ужасает страшное зарево, несколько ночей полыхающее в небе над героически сопротивляющейся рабочей Пресней. Его подавляют безмерное горе одних, потерявших своих родных и товарищей на баррикадах и в тюрьмах, безмерное малодушие, идейная хилость и предательство других.

Он с отвращением наблюдает торжество полицейского сапога и черносотенцев.

Произошло как будто полное крушение надежд создать новый, гуманный, справедливый мир путем прямой вооруженной борьбы.

Нет, Вахтангов не теряет веры в силы человека — этой веры он не терял никогда, — но он отдает дань душевной растерянности.

Угадывая подавленное состояние сына, Богратион Сергеевич хочет закрепить свое торжество. Весной он посылает Евгению телеграмму с приглашением приехать домой вместе с женой.

Евгений и Надя хорошо знают: там их ждет безрадостная, жестокая борьба с упрямым, суровым

фабрикантом, скупщиком человеческих душ. Но ехать надо. После декабрьских событий Московский университет снова закрыт. Деятельность любительских кружков задушена. Евгений томится в столице без дела. И нет средств к существованию.

Дома Богратион Сергеевич не забывает ежедневно напоминать молодоженам: если они подчинятся его воле, он наградит их богатым наследством. Этой заманчивой, по его мнению, перспективой он надеется образумить, наконец, сына и, рассчитывая на поддержку молодой рассудительной снохи, вновь настаивает, чтобы Евгений разделил бремя его коммерческих хлопот и вошел в «дело». Надежду Михайловну он принуждает работать в конторе фабрики и даже кладет ей небольшое жалованье. Оно пойдет ей «на булавки»: по его мнению, всем необходимым она дома обеспечена. За обедом он тем не менее не устает повторять: «Вот вы где сидите, на шее сидите!..» Чтобы поменьше слышать тупую пилу, Евгений тоже выполняет мелкую работу в конторе.

Летом 1906 года Евгений с увлечением режиссирует и играет в спектаклях и концертах Владикавказского музыкально-драматического кружка и упорно продолжает преподносить Богратиону Сергеевичу сюрпризы.

Как раз напротив «наследственного» предприятия прохожих привлекает цирк Яралова. На одной стороне улицы красуется солидная вывеска «Табачная фабрика Б.С. Вахтангова. Существует с 1869 года», а на противоположной — афиши, приглашающие в помещение цирка на спектакли музыкально-драматического кружка — какой позор фамилии! — «с участием г-на Вахтангова»: «Сильные и слабые», пьеса в 4 д. Н. Тимковского (29 июня); «Три смерти», лирическая драма в 1 д. А. Майкова (20 июля); «Казнь»,

драма в 4 д. Г. Ге (6 августа); «Благодетели человечества», драма в 3 д. Ф. Филиппи (25 августа)...»

Среди любителей, группировавшихся вокруг Вахтангова, разумеется, было много молодых людей, которые поначалу не ставили перед собой никаких иных целей, кроме пробы свободного самовыявления. Действовал несложный мотив. Выпавшая на долю человека обыденная личная жизнь скупо ограничена и поневоле бедна — она беднее возможностей, таящихся в человеке, и далеко не исчерпывает их. И вот приходит на помощь вторая жизнь — на сцене, в поэтических образах разных людей, лирическая, героическая, драматическая жизнь, внешне условная, но подчас духовно даже более реальная, чем сама обыденность, поскольку эта новая, поэтическая жизнь посвящена самой важной правде и позволяет тебе полнее и откровеннее выразить твои симпатии и антипатии, а тем самым утвердить себя.

И не ради ли права «лицедея» прожить на сцене не одну, а несколько воображаемых увлекательных жизней, оставаясь в то же время всегда самим собой, идут молодые люди в самодеятельный театр? Не эта ли способность сцены духовно раскрепощать и обогащать человека и вместе с тем содействовать его гражданскому самоопределению их манит?

Здесь всегда присутствует стремление отойти на какое-то расстояние от данности, уйти от обыденной слишком прозаической и «узкой» действительности, испытать свои таланты и душевные качества в каких-то новых интересных вариантах, на каких-то нехоженых тропинках человеческих возможностей.

Но вместе с тем здесь всегда и неотступное желание вернуться в обыденную жизнь, но уже с открыто высказанной критикой существующего. Выразить свое отношение к людям, к понятиям, правилам и нравам, которые тебя окружают,

стремление во все внести свои поправки, высказать публично свой протест и свои идеалы. Таким образом, уход от обыденной реальности здесь мнимый, он носит условный характер; сцена, собственно говоря, только прием, только средство, чтобы полнее и определеннее выразить свое отношение к существующему. А если при этом ты сумеешь зажечь зрителей, значит владеешь довольно сильным средством общения и убеждения. И что может быть увлекательнее, чем возможность живого воздействия на окружающих людей, благодаря которому они, может быть, пересмотрят свои сложившиеся взгляды, правила, обычаи и под твоим влиянием начнут любить и выбирать в жизни то, что ты им подскажешь, и ненавидеть то, что враждебно тебе?..

Не в этом ли заключается главное «зерно» любительского театра? То «зерно», к которому многие кружковцы поначалу приближались почти бессознательно, а затем, постепенно все больше увлекаясь такой задачей, растили это «зерно» общими коллективными усилиями и все отчетливее осознавали свою общественную роль?

Вот это и привязывало молодого Вахтангова к деятельности руководителя-режиссера в любительских кружках, а вовсе не желание наскоро набить себе руку, приобрести ремесленно-профессиональные навыки. Он стремился помочь участникам кружков поглубже заглянуть в человеческие характеры и отношения, в повседневную действительность, чтобы осмыслить ее, подняться над нею, а затем вернуться к ней со сцены в зрительный зал, будя и будоража чувства, направляя мысль зрителя.

В драме «Сильные и слабые», к которой Вахтангов еще не раз вернется, автор Н. Тимковский с презрением разоблачает гнилую беспринципность, бесхребетность, эгоизм приспособляющихся к жизни ничтожных людей, которые причисляют себя к интеллигенции.



Его возмущает и бессилие либерального прекраснотушия. В мелодраме Г. Ге «Казнь» Евгений играет этакого «блаженненького» молодого помещика Викентия Львовича...

Действие в лирической драме поэта А. Майкова «Три смерти» уносит зрителей в древний Рим.

Евгений Вахтангов играет Люция. Устами своего героя он отвечает тем, кто, столкнувшись с деспотизмом, впадает в отчаяние и спускается до воспевания самоубийства:

Бывают точно времена  
Совсем особенного свойства.  
Себя не трудно умертвить,  
Но, жизнь поняв, остаться жить —  
Клянусь, немало героизма!

Свое критическое отношение к действительности Вахтангов подчеркивает и в постановке драмы «Благодетели человечества» Ф. Филиппи. Пьеса рисует моральное столкновение двух врачей: карьериста Фортенбаха, врача-сановника, выше всего ставящего свою репутацию и положение в обществе, и его бывшего ученика Мартиуса, «красного доктора», человека резкого, грубоватого, но ярко талантливый, честный и принципиальный. Поставив впервые эту пьесу во Владикавказе, Вахтангов сыграл в ней Мартиуса.

Но с любителями всегда приходится работать наспех. Исполнение всех ролей, в том числе и собственная игра, в этих скороспелых спектаклях очень далеки от того, о чем мечтается... Но Вахтангов не отступает, он лихорадочно ставит новые и новые спектакли и играет в них самые разные роли (лучше ему удаются образы острохарактерные и драматические).

И ни одного дня он уже не представляет себе без деятельного общения с тем или другим коллективом артистов; вне этого его часы на земле стали бы никчемными, бессмысленными, лишенными цели. А еще более важная цель — воодушевленное духовное общение, в свою очередь, со зрителями, иначе говоря — с народом. В этом главное, ради чего стоит жить.

Вначале Вахтангов испытывал потребность такого общения почти бессознательно, просто по зову сердца. Но чем больше он отдает себя театру, тем яснее становится, что способность к этому общению еще в юности превращается у него в ищущее выхода *дарование*, может быть, неповторимое по силе и чуткости.

Не с этого ли все началось в его необычайно насыщенной жизни в искусстве? С интенсивного *общения* с людьми?

Вахтангов еще несмелый подмастерье. Он еще только начинает разбираться в тайнах мастерства — где ощупью, самоучкой, где путем подражания, а где-то начинает по-своему переосмысливать увиденное в жизни и на сцене. И ничто не в силах заставить его поступиться выношенными надеждами.

Искусство становится для него источником самых больших радостей и сосредоточием духовной жизни человека — таким сосредоточием, которое обязывает и самих актеров быть честнее, умнее, сильнее духом в общественной борьбе.

Проходят тягостные полгода. Богратион Сергеевич ждет внука. Но в конце августа, несмотря на уговоры отца, молодые покидают его дом. Уезжают в Москву.

Вахтангов с головой окунается в бурную жизнь московских студентов и прежде всего снова находит друзей по увлечению театром.

Кружок Московского университета с участием учеников и учениц музыкально-драматического

училища Филармонического общества готовит постановку пьесы «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана. Вахтангов не занят в пьесе, но принимает участие в организации спектакля, как член режиссерской коллегии кружка. На афише значится «В пользу профессионального о-ва садовников», но участники знают, что часть сбора пойдет на подпольную революционную работу. Спектакль назначен в помещении Охотничьего клуба на Воздвиженке. На сцене все готово. Публика ждет. Неожиданно... администрация клуба не разрешает раздвинуть занавес, пока не будет внесена плата за помещение. А ответственные устроители спектакля из «профессионального о-ва садовников» не являются. Вахтангов с еще одним студентом едет к ним на квартиры и узнает, что «садовники» скрылись, так как у них дома полиция в этот день произвела обыск и им грозит арест. Спектакль приходится отменить. Деньги, полученные за билеты, обещают публике вернуть через кассу Охотничьего клуба. Неприятные для студентов последствия скандала удалось погасить через ректора университета профессора Мануйлова.

Спектакль «Огни Ивановой ночи» все же состоялся, уже в помещении «Театра Романова» — в доме Романова на углу Малой Бронной и Тверского бульвара, — в концертном зале «собраний служащих кредитных учреждений». И там же 15 декабря Вахтангов выступает в роли Власа в пьесе М. Горького «Дачники» — кружок ставит ее в пользу того же «профессионального общества садовников».

«Пока жив, я буду всегда срывать с вас лохмотья, которыми вы прикрываете вашу ложь... вашу пошлость... нищету ваших чувств и разврат мыслей», — горячо бросает Влас — Вахтангов отщепенцам от русской интеллигенции.

Участники спектакля видят главную идею пьесы в словах Марии Львовны из четвертого акта:

«В наши дни стыдно жить личной жизнью».

Участники постановки «Дачников» надолго запомнили, как заразительно играл Вахтангов Власа и как хорошо его понимали зрители. Его Влас верил в конечную победу революции, в лучшее будущее, и его вера передавалась другим. Молодые исполнители чувствовали искренность Власа — Вахтангова, они получали опору в общении с ним на сцене. Они говорят: «Мы находили поддержку в глазах друг друга, в правде чувств, владевших нами». И наивно заключают: «Вахтангов играл просто, как поет птица, ничего не показывая...»

Нет, конечно, не так просто. Вахтангов ничего не делал на сцене бессознательно, как птица. Но верно, что гражданские чувства самого Вахтангова помогли ему понять и передать правду чувств Власа.

Впрочем, впоследствии на программке этого спектакля он записал: «Свистели достаточно много».

В конце декабря Евгений Богратионович с женой снова приезжают во Владикавказ. Но с вокзала они едут в дом матери Надежды Михайловны. Здесь 1 января 1907 года родился у них сын Сергей.

Старик Вахтангов оскорблен. Но желание увидеть внука пересиливает обиду. Впервые Богратион Сергеевич посещает дом матери своей снохи. Он появляется на крестинах.

Крестины обставлены торжественно. Старик очень взволнован. Делает попытку примирения. Внешне отношения начинают налаживаться. Но каждый продолжает жить своей жизнью. Богратион Сергеевич дает деньги сыну только на учение в университете. По окончании рождественских каникул Евгений возвращается в Москву. Надежда Михайловна с маленьким Сережей остается у матери.

И снова начинаются скитания бродячего актера-любителя.

Кулак под голову. Пола тощей студенческой шинели на голой школьной парте вместо постели. Другая пола — взамен одеяла. Короткий полусон, не раздеваясь, после спектакля, данного в помещении школы при фабрике мануфактуры Высоцких, в десяти верстах от Клина. «Драматическая труппа студентов Московского университета» показала (25 февраля) драму Семена Юшкевича «В городе»...

Всю ночь Вахтангову не спится. В мозгу проносится с начала до конца все, что с ним было на сцене, — шаг за шагом с первого выхода и до последнего ухода... И снова эпизод за эпизодом... На этот раз он играл старого, тихого еврея Гланка, который покорно доживает век под башмаком у деспотичной, жестокой жены...

По сцене, как потерянный, бродил маленький, согнутый старичок с седой бородкой и доброй улыбкой. «Ничтожество Гланк», — так зовет его жена Дина. Она презирает его. Дочерей запросто отправляет торговать собой. Гланк беспредельно любит семью, но он только улыбается, беспомощный, ни в чем не возражая жене и дочерям — «бриллианту» Соне и «второй звезде» Эве, как он их с гордостью называет. Что творится в доме, не доходит до его сознания. Как жалкая пародия на Дон-Кихота, он, однако, постоянно воюет с враждебным вторжением всемогущего, необъяснимого зла, которое неотступно его преследует. С молоточком в руке Гланк обходит квартиру и всматривается, все ли в порядке.

«Когда я вбиваю гвоздик в стену, или в стул, или куда-нибудь, мне кажется, что я уничтожаю какое-то зло. Будет меньше одним злом на земле. Где же мой молоточек?»

Вот голодный Гланк, не смея попросить жену, чтобы она дала ему поесть, мечтательно вспоминает об их

квартиранте, который уехал за границу:

«Наверно, сидит, бедный, в вагоне и скучает. Или думает о том, что мы теперь делаем. Или развернул, бедный, корзинку и кушает. Да, кушает».

Кажется, зрителям западали в душу интонации несчастного Гланка? Вахтангову удалось уловить эмоциональную выразительность речи евреев...

Жена Гланка гонит его искать в городе работу. Гланк послушно одевается, но втайне объясняет другу, что он только «как будто» пойдет в город:

«Все равно ведь, идти или не идти. Ноги болят, улиц боюсь, людей боюсь... Сядем на скамеечку на углу и посидим. А потом вернемся».

Удалось ли в роли самое важное — трагизм? Потрясли или вызвали только жалость слезы Гланка и уход его, сжавшегося, подрубленного, со сцены, когда из его рук и из рук его дочери Сони вырвали только что родившегося у нее ребенка, чтобы навсегда передать женщине, занимающейся темными делами?..

Вахтангов вспоминает... В зрительном зале кто-то ахнул. Кто-то плакал... Но, по-видимому, они восприняли всю эту историю только как чувствительную, слезливую мелодраму. Вот, мол, посмотрите, как судьба играет маленьким, жалким человечком... А хотелось иного. Хочется потрясти людей. И вызвать у них чувство протеста, гнев, желание не на жизнь, а на смерть бороться не только с отвратительными торговцами детьми, но, главное, с теми силами в обществе, что порождают трагедию бедного Гланка и его семьи. Как это сделать? В чем различие между мелодрамой и трагедией? Может быть, трагедия должна опираться на героя, ведущего героическую борьбу? Что я еще могу сделать в роли бессильного Гланка?

Второй спектакль — «В городе» — студенты дают на другой день в Клину в зале Общественного собрания.

Вахтангов играет резче и строже. Публика чаще замирает в молчании, приглядываясь к Гланку. Но это не та публика, которую интересуют трагедии. Большинство пришло развлечься.

После спектакля актерам негде отдохнуть, некуда деваться. В зале гремят танцы. Понуро сидят студенты по углам. Слипаются глаза, приходится ждать, пока уйдут по домам веселящиеся пары. Наконец, когда двери запираются за последней шумной компанией, в зале сдвигаются скамьи. Счастливицы захватывают жесткие диваны. Снова воротник шинели и кулак вместо подушки, пола вместо одеяла. Сон на торчке. Утром табором в путь.

«Вечную любовь» Г. Фабера играли (24 апреля) в Вязьме, в зале трактира.

Выносятся столики, ставятся ряды стульев, к потолку привешивается керосинокалильный фонарь...

Импровизированный занавес раздвинут. Перед глазами зрителей жалкая обстановка в жилище бедного музыканта. Направо — три стула, на одном лежит скрипка в футляре, без струн. Грубый солдатский пюпитр из военного оркестра. Позади — нечто вроде стола, покрытого ковровой скатертью. Слева — неизмеримой величины потертый трактирный диван. В углу — зеленые ширмы, за ними предполагается кровать несчастного музыканта. Начинается действие. Исполнители не знают текста и равнодушно, лениво мелют чепуху. Еле-еле дотягивают пьесу до конца.

Вечная любовь к искусству? Или горечь сожительства без любви? И отрезвляющее разочарование...

Часть труппы той же ночью уезжает обратно в Москву, трое задерживаются. В номере душно, грязно, на вещах копоть, всюду разбросаны костюмы, предметы реквизита. Тусклая керосиновая лампа льет печальный свет на этот кавардак. На грязном столе, среди

карандашей, грима, баночек, тряпок, воротничков, недопитые бутылки пива. Один из гастролеров подводит безрадостный баланс поездки. С каждой цифрой лицо его вытягивается. Он окончательно убеждается, что после оплаты расходов остается дефицит, который придется покрывать самим участникам. Сокрушенно покачивает головой и задумывается. Много грустных дум, много горьких дум...

Между страстным отношением Вахтангова к искусству и убогой, антихудожественной практикой любителей-гастролеров с каждым годом углубляется непреодолимая пропасть. Легкомыслие таких представлений приносит ему глубокие страдания. Противостоять безвкусице, пошлости невозможно в условиях, в которые он поставлен...

То, что могло быть счастьем художника, становится для него хроническим несчастьем с редкими проблесками отдельных артистических находок. Собрать бы лучшие находки, объединиться с такими же взыскательными, постоянно ищущими молодыми артистами для создания глубоко продуманных и тщательно подготовленных спектаклей!.. Но где? Как? Мысль об этом уже давно не покидает его.



## **Корабли уходят... Да здравствуют корабли!**

*О, как безумно за окном  
Ревет, бушует буря злая...*

*А. Блок*

На Россию надвигаются мутные волны реакции.

У множества художников с чистой совестью и глубокими духовными запросами выбита из-под ног почва. Они в смятении. Широкую популярность у русской интеллигенции приобретает стихотворение А. Блока «Девушка пела в церковном хоре о всех усталых в чужом краю, о всех кораблях, ушедших в море, о всех забывших радость свою...». Таковы печальные лейшотивы современной литературы. Вахтангов жадно ищет в ней созвучия своим переживаниям. Его заставляют особенно чутко прислушиваться к словам поэтов и писателей; настигает чувство одиночества, боязнь остаться один на один с неразрешимыми трагическими конфликтами действительности. Его сжигает желание глубокого духовного общения, надежда услышать родственный голос в пустыне. Те же чувства, а кроме того, невыносимое сознание своего бездействия, поиски путей для того, чтобы приложить свои руки к общественному делу, толкают его к письменному столу, приводят в газету, к журналистике. Летом 1907 года он пишет для владикавказской газеты «Терек» очерки на волнующие его темы. Пусть они не свободны от литературного подражания — в них бьет через край глубокая тоска.

Первым был напечатан небольшой этюд о драме Осипа Дымова «Слушай, Израиль!» — как бы краткая предварительная экспликация к будущему спектаклю музыкально-драматического кружка. Через две недели Вахтангов выступит в нем в роли Якова Энмана. Рассказывая о пьесе, артист хочет оправдать ее выбор и подготовить зрителей. Это трагическая история старого еврея Арона, который осмеливается задать богу «самый малюсенький вопрос на свете — за что?..». За что сыплются на голову еврея одна за другой беды? Сын его вынужден стать «выкрестом», чтобы получить возможность учиться; его убивают, и отец не может похоронить сына по еврейскому обычаю; изнасилована любимая дочь старика... За что, за что все это? Не получив ответа на свой вопрос, Арон кончает жизнь самоубийством. Но оправдание постановки драмы в том, что этот вопрос все-таки задан. И даже самоубийство старика — бунт против бога...

Общественный резонанс пьесы О. Дымова во Владикавказе выходил за рамки собственно «еврейской проблемы». В многонациональном городе очень многим был понятен трагический вопрос угнетенных русским царизмом национальностей «за что?..».

Сам Евгений Вахтангов, конечно, вспоминал при этом и судьбу дедушки Саркиса. Когда тот нанес себе смертельную рану, это тоже было бунтом против сложившихся нравов, и против Баграта, и против бога, бунтом поруганного человеческого достоинства.

Затем в «Тереке» появляется цикл очерков Вахтангова «Без заглавия». Один из них посвящен реке Тереку. Бурный, непокорный нрав реки вызывает у Вахтангова ассоциации, откровенно перекликающиеся с горьковским Буревестником.

Терек ринулся с гор, «бешеный, как молодой львенок, полный гибкой страсти, резких движений,

упоения жизнью. Кружит, мчится, прыгает, рвется вперед.

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

Бежит вперед, вперед...»

В очерках слышится и перекличка с Александром Блоком, с которым у Вахтангова вообще много общих черт. Сверстники и художники одного исторического поколения России, они пережили много сходных увлечений в искусстве, вплоть до того, что свой личный творческий путь позже оба назовут «фантастическим реализмом».

Во время революции 1905 года и последующей реакции Вахтангова с Блоком сближают не только многие общие мысли, но и больше того — очень схожее образное видение действительности.

Музу Вахтангова, как и музу великого русского поэта, терзают противоречия между зыбким, иллюзорным и стихийным ощущением трагедийной эпохи общественных катастроф и революций, с одной стороны, и стремлением найти опору в демократизме, в голосе трудового народа — с другой. Блок в 1905 году в рецензии на книгу Мирэ «Жизнь» пишет: «Черпать содержание творчества из отвлеченно-бесплодного — значит расстаться с творчеством. Черпать его из самого живого и конкретного — значит углублять и утверждать творчество». Вахтангов переживает то же самое, идет тем же путем. И путь его так же сложен, противоречив, не свободен от навязчивых влияний, но, главное, этот путь неизменно целеустремлен. В 1907 году Блок пишет, обращаясь к рабочему:

Эй, встань и загорись и жги!  
Эй, подними свой верный молот,  
Чтоб молнией живой расколот  
Был мрак, где не видать ни зги!

В одном из очерков Вахтангов пишет:

«Разогнулась спина. Грохот ада не давит души.

...Взор блещет надеждой и посылает кому-то улыбку борца-победителя.

...Над морем голов легко колышется (красное)<sup>1</sup> знамя, и из груди толпы льется мощная песнь свободы.

Вот вдохновенное слово проповедника, гордая, бессмертная музыка призыва, гармония мысли, души и речи. Вперед, на яркий огонек во тьме исканий! Вперед, за право обиженных, за право сна, труда и отдыха!..»

Затем автор напоминает: в годы черной реакции тысячи революционеров замучены в застенках, расстреляны карателями и повешены.

«Плачет Солнце в глубинах океанов.

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

С сухим шелестом обвилось кольцо бечевы верхнюю часть белого савана. Тьму прорезал дикий крик нечеловеческих мук — крик, в котором переплелись и жажда жизни, и проклятие богам, и ярость бессилия, и надежда, и тупая безнадежность, и безумный страх небытия. Прорезал тьму, ударился о холодный, равнодушный камень стен двора и оборвался... Страшный хрип. По белому мешку скользнули судороги. Быстрые цепкие движения смерти. Все тише, тише. Ночь приняла последний слабый звук сдавленного горла. Жизнь погрузилась в глубины безвозвратного».

Где же выход?

Путь к «гармонии мысли, души и речи», то есть путь к уничтожению противоречий в жизни и сознании самого Вахтангова между идеалами и общественной действительностью, он видит в служении народу, в слиянии с народом, поднявшимся на борьбу под красным знаменем. Народ потерпел поражение, но дух его до конца не сломлен. Дело художника укреплять дух народа, а для этого необходимо черпать содержание творчества не из отвлеченно-бесплотного мира иллюзий, а из самого живого и конкретного содержания действительности, как бы трагична она ни была.

В августе того же года в «Тереке» напечатан его рассказ «Бутафор» — о скромном работнике театра Аяксе, тоже поднявшем бунт против чудовищной несправедливости.

Автор утверждает: условность искусства обладает великой реальной силой. Искусство, черпающее содержание из жизни, непосредственно переходит в жизнь.

В мирный, незаметный труд Аякса внезапно врывается ужас, хаос, смерть. В городе еврейский погром.

«...В дверь посыпались удары... она соскочила с петель... Толпа гудела...

«Бей его! Бей жидов!»

В комнату ворвалась юркая фигура в лохмотьях...  
«Держи его! Бей!»

Внезапно Аякса осеняет мысль... Он бросается в бутафорскую и хватает заряженные театральные пистолеты...»

Став героем баррикады, бутафор гибнет, своей смертью утверждая, что продолжается борьба театра со зловещими, темными силами, с варварством, с человеконенавистничеством, борьба театра за человека, за достоинство театра, за достойную

человека жизнь. Об этом говорит кипа афиш на полу, рядом с головой павшего Аякса. Ради этого стоит жить в театре, стоит и умереть в нем.

Такова в 1906 году философия Вахтангова, художника и публициста, влюбленного — как и бутафор Аякс — в театр, в театр ради жизни.

Философия, опирающаяся на конкретную современность, как бы сложна и трагична та ни была.

Печальное отсутствие культурных навыков, выступления с халтурными спектаклями и концертами, превращающиеся в дурную привычку, вовсе не были привилегией студенческих музыкально-драматических кружков. В еще более махровом виде это постоянно сопутствовало широко распространенным профессиональным гастролям и провинциальным антрепризам. Мещанское бескультурье укрепилось в них как нечто вполне естественное и принимало стихийный характер... Студенты по крайней мере не так легко мирились с беспринципностью. Откровенно страдали от нее. По уровню своих намерений, а особенно в выборе репертуара, студенческие любительские кружки были серьезнее. Дальше отстояли от «рыночной» пошлости, стремились противопоставить ей свое отношение к жизни и к искусству.

Главным у студентов в те годы было чувство, что люди живут трудно, живут сложно и нуждаются в сочувствии, потому что сложна и трудна вся жизнь общества в эпоху жесточайших классовых боев, на гребне социальных катастроф, когда даже самое обыденное существование полнится предчувствием, что непременно должен родиться новый общественный строй и новый человек, — без этой надежды нельзя жить.

Студенты всегда прислушиваются к гулу истории.

Студенческие кружки стремились ставить спектакли, приглашающие задуматься над такими проблемами, как человек и общество, достоинство личности, борьба за свободу совести.

Отсюда тяготение к пьесам Горького, Чехова и повышенный интерес к прогрессивным явлениям в европейской драматургии, стремление ставить такие драмы (и мелодрамы), в которых заложено трагическое ощущение действительности.

В одном из откликов в «Тереке» Вахтангов набрасывается на участников спектакля какого-то «Артистического кружка»: «Прежде всего мы искали хоть намек на отпечаток того, что называется любовью к делу. И ни в чем не нашли... Глумление над автором оперетки, глумление над публикой, глумление над тем, что стоит на вашем знамени: „Любовь к искусству“. Надо работать, надо думать над каждой мелочью, над каждым шагом, над каждым жестом».

В этом требовании любви к делу голос не сноба, не эстета, охраняющего «чистое» и «прекрасное» искусство от вторжения грубой жизни, — нет, звучит голос художника, охраняющего прекрасную жизнь, реальную, а не иллюзорную жизнь, от обезображивания ее грубым и пошлым искусством.

И уже тогда Евгений Вахтангов становится не только постановщиком любительских спектаклей, но и воспитателем товарищеских коллективов.

Он требует от них такой любви к искусству, какая не знакома «любителям». У него растет стремление создать в своей группе артистов — «свободных художников» — такие отношения, которые отгораживали бы их от обывательской пошлости. Он вводит на репетициях и спектаклях небывалую дисциплину. Он вырабатывает и записывает ряд правил, касающихся всего, вплоть до курения на сцене и обращения с декорациями, не говоря уже о порядке

работы над пьесой. Это целый регламент жизни кружка. И там же, в записных тетрадях, он закрепляет планы монтажных и режиссерские замечания к пьесам «Забава» Шницлера, «Грех» Дагны Пшибышевской, «Сильные и слабые» Тимковского, «Праздник мира» Гауптмана, «У врат царства» Гамсуна, «Дядя Ваня» Чехова, «Благодетели человечества» Филиппи и др. Сам Евгений Богратионович играет в «Зиночке» студента Магницкого, злого, саркастического, эгоистичного человека; в «Грехе» — Леонида, «сильного», «неотразимого» мужчину (мефистофельская борода); в «Забаве» — студента Фрица; в «Дяде Ване» — Астрова; «У врат царства» — Ивара Карено.

Он всецело под обаянием Художественного театра. Все: декорации, мизансцены, характеристика героев, звуковые эффекты, технические детали, — все у него «по Художественному театру».

В «Дяде Ване» в первом акте устраивают на сцене настоящий цветник, дорожки посыпают настоящим песком. Все участники спектакля энергично хлопают себя по лбу, по щекам, по рукам, «убивая» комаров.

Астрова Евгений Богратионович исполняет «под Станиславского» (вплоть до малейших жестов и интонаций), Ивара Карено — «под Качалова».

На одном студенческом вечере Вахтангов выступает с монологом Анатэмы из одноименной пьесы Л. Андреева. Евгений Богратионович исполняет монолог целиком «под Качалова». Он пока еще подражатель, но играет настолько искренне, без штампа, художественно, что присутствующие взволнованы.

На репетициях он без конца повторяет какую-нибудь одну реплику на разные лады, придавая голосу самые разнообразные интонации. Потом он объясняет кружковцам, что так вот Л. Леонидов подбирает оттенки выражения.



Режиссерские заметки к «Зиночке» Недолина (ее Евгений Богратионович ставит много раз с разными исполнителями) занимают в записных тетрадях сорок две страницы: тут и общий план постановки, и тщательное перечисление всех предметов, находящихся на сцене, и костюмы, и гримы, и походка, и привычки действующих лиц, и свет, и голоса за кулисами, и рассчитанный темп хода занавеса.

Для любительских спектаклей такая тщательность в разработке деталей не обычна. Это уже не дилетантизм, а упорное, рассчитанное овладение мастерством. Режиссерские комментарии, кроме того, обнаруживают у их автора самостоятельность, художника: он отнюдь не повторяет театральные штампы и условности, а для каждого действующего лица ищет характерные психологические, жизненные черты. Он пишет:

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

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

«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».

Подробно описаны и вычерчены мизансцены. Тут же найденные режиссером реалистические детали, они помогают актеру выразить нужное состояние.

В эти годы Евгений Вахтангов каждую зиму проводит в Москве, посещает лекции в университете и продолжает играть и режиссировать в драматическом кружке студентов, где большинство составляют

вязьмичи. На рождественских каникулах кружок выступает в Вязьме, Сычовке, Клину.

Кроме поставленных ранее спектаклей, студенты специально для этих гастролей готовят новые. Вахтангов, как всегда, самый активный их участник. Он играет главную роль в комедии-шутке Рассохина и Преображенского «В бегах», ставит «Забаву» Шницлера, «Сердце-загадку» Иванова, «Злоумышленника» и «Калхаса» («Лебединая песнь») Чехова, «Вне жизни» Протопопова и в некоторых из этих спектаклей участвует как актер. С весны 1909 года кружок вязьмичей преобразуется в «Драматическое товарищество под упр. А.А. Дарского». В репертуаре повторяются те же постановки и появляются новые драмы: «Чужая» Назарьевой (режиссер Е.Б. Вахтангов) и «Грех» Дагны Пшибышевской, водевиль Щеглова «Женская чепуха» (режиссер Вахтангов), сцены из «Мертвых душ» и первое действие «Женитьбы» Гоголя (режиссер Вахтангов, он же Плюшкин и Степан). Даже в комедии положений или водевиле он стремится прежде всего раскрыть человеческие характеры и отношения.

Некоторые исследователи его творчества сделают из этого вывод, что Вахтангов от природы актер «характерный». Не будем спорить. Но трудно сказать, что здесь оказалось решающим: особенности его натуры или все направление мировоззрения Евгения Вахтангова, его идейные и художественные принципы, поддержанные к тому же воспитанием, полученным в зрительном зале Художественного театра.

Еще энергичнее раскрывается Вахтангов в спектаклях любительского кружка во Владикавказе, в которых он каждое лето принимает деятельное участие.

Сезон 1909 года открылся здесь 28 июня той же «Зиночкой» С. Недолина — сценами из студенческой жизни. Эта незатейливая, драматургически слабая

пьеса дышит, однако, живой современностью. В ней отзвуки горячих споров молодого поколения.

«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!» — восклицает в этой пьесе студент Березовский, не растерявший своих убеждений в тюрьме и в ссылке, куда его отправляли за «вольнодумство».

Евгений Вахтангов прикладывает много усилий, чтобы вдохнуть живую душу в каждую реплику на сцене, показать характер каждого героя конкретно, ощутимо, зримо, во плоти.

Владикавказская газета отзывается о спектакле! «Сыграна пьеса очень хорошо, видна серьезная, вдумчивая работа. Студентки, курсистки, семейство Прыцовых, барон — все это в исполнении кружка живые, правдивые типы. Все так называемые „мелочи“, начиная с незначительной роли дворника и кончая обстановкой студенческой квартиры, носили на себе печать внимательного отношения к делу».

Евгений Богратионович позже записывает на программке: «Работали много. Играли с настроением. Было приятно».

Здесь же во Владикавказе с выпестованным им кружком он идет на смелый шаг — ставит «На дне», «Дядю Ваню», «У врат царства».

В этих спектаклях сам воссоздает на любительской сцене сложные образы барона, Астрова, Ивара Карено. Разумеется, это тоже «характерные роли», но знаменательно, что в Художественном театре они воплощены Станиславским и Качаловым, а это артисты высокого интеллекта, сумевшие не только создать сочные характеры, но заразительно думать на сцене,

захватывать зрителя непосредственным процессом мышления. Вот это и становится для Вахтангова главным в его собственной работе...

Рецензент в местной газете пишет о спектакле «У врат царства»: «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 видим сильного и талантливую ученого, „восстающего против бога 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 непрерывно к себе внимания».

«Нужно отдать должное Студенческому художественно-драматическому кружку. Из небогатой декорации он создает прелестные картины, с помощью не профессионалов артистов, а любителей он создает типы. И пьесы его смотрятся с интересом, за что большое спасибо кружку с его режиссером г. Вахтанговым».

Евгений Вахтангов упорно ведет бой и выигрывает одно за другим сражения с дурной любительщиной, с дешевой скороспелых спектаклей, с легкомысленным отношением к драматургии и к актерской профессии, — выигрывает моральный бой с отцом, утверждая, что не фабрика, а театр становится для него сгустком самой жизни, ее опорой и богатством, ее поэзией и смыслом.

Но пора подмастерью уже до конца научиться всем секретам большого мастерства.

Страстная любовь к театру решительно приводит, наконец, любителя-полупрофессионала к сознанию необходимости пройти специальную школу. И в августе

1909 года<sup>2</sup> Евгений Богратионович поступает учеником на драматические курсы актера МХТ Адашева в Москве. На курсах преподают почти исключительно актеры Художественного театра: А.И. Адашев, Н.Г. Александров, В.И. Качалов, В.В. Лужский, Л.М. Леонидов. Цель курсов — подготовка молодых актеров на основе принципов Художественного театра.

Профессия окончательно выбрана. Это равносильно полному разрыву с отцом. Богратион Сергеевич заявляет:

— У меня нет больше сына.

А Евгений Богратионович по-прежнему мечется между Москвой и Владикавказом. Он очень тяготится отдельной жизнью с женой и маленьким Сережей. Помня свое суровое, почти лишенное радостей детство, Евгений Богратионович хочет, чтобы у сына было счастливое вступление в жизнь. Но это не всегда удается. Условия жизни самого Евгения Богратионовича в Москве оставляют желать много лучшего.

Но он с неумемной, жадной энергией принимается не только за занятия у Адашева, но и еще за десятки дел. В ту осень он пишет товарищу по владикавказскому кружку Г.Б. Казарову:

«Занятый так, как я не был занят всю свою жизнь, я не мог уделить и тех коротких минут, которых требуют письма к друзьям. Вы простите.

Ваше милое письмо пришло как раз в те дни, когда я особенно был завален разнообразной и громадной работой.

Большая часть часов идет на школу. Потом репетиции, репетиции без конца.

5 отрывков. Спектакли для поездок. Репертуар на лето. (Об этом как-нибудь потом.) Спектакли случайные. Кабаре. Организуем кружком молодых сил «Интимный театр». Спектакли на рождество. Экзамены в школе.

Экзамены в университете. Отчеты земляческие. Выборы. Работа на земляческих собраниях 2 раза в неделю...»

В 1909 году Евгений Богратионович еще сдает экзамены в университете, но вскоре совсем перестает в нем появляться. Приятелям студентам он говорит:

— Ну, Рубикон я перешел!

# МАСТЕРА УЛЫБАЮТСЯ

*Не добиться знахарства —  
добиться разума!  
Хорошее дело — посмеяться.*

*Народное*

## **Пока не сделаете хорошо, не выпущу**

*Не всегда важно, что говорят, но всегда важно, как говорят.*

*М. Горький*

Жизнь учащихся в школе Адашева, что называется, бьет ключом. Так всегда бывает там, где для общих целей соединяется талантливая молодежь и тем более когда общение между молодыми людьми постоянно пронизано духом артистизма, юмором, веселой импровизацией, утверждением радости жизни и творчества.

Руководители занятий, умудренные опытом артисты Художественного театра неуклонно поддерживают это импровизационное самочувствие учеников. И нельзя провести резкую черту, где кончаются собственно уроки и начинается остальное времяпрепровождение. Педантам и доктринерам многое может показаться здесь легкомысленным, не имеющим прямого отношения к делу. Уроки проходят без ложного академизма. И ничуть не меньшее значение в художественном воспитании актеров имеют веселые студийные вечера, где особенно ценятся самостоятельная остроумная выдумка, ничем не ограничиваемое проявление таланта.

В октябре 1909 года группа старших учеников устраивает в школе веселый вечер под названием «Чтобы смеяться». Сбор идет на оплату учения. В числе исполнителей Вахтангов.

В первом отделении он появляется в маленькой бессловесной роли экзекутора в сатирической поэме



Алексея Толстого «Сон советника Попова» в постановке Н.В. Петрова. Сюжет поэмы незамысловат: «Приснился раз, бог весть с какой причины, советнику Попову странный сон: поздравить он министра в именины в приемный зал вошел без панталон...» Актерам предстояло найти острые характерные черты для гостей, собравшихся у министра, «...тесней все становился круг особ чиновных, чающих карьеры... и все принять свои старались меры, чтоб сразу быть замеченными...» Среди них появляется и экзекутор. «В себя втянули животы курьеры, и экзекутор рысью через зал, придерживая шпагу, пробежал...»

По рядам зрителей прокатился дружный смех, зашумели аплодисменты, люди спрашивали друг друга: «Кто это?..» — «Вахтангов», — сообщали дежурные тихо, чтобы не мешать исполнителям. И зрители повторяли незнакомую фамилию: «Вахтангов... Вахтангов...» Мгновенно созданный им образ чиновника, который, придерживая шпагу, поспешает, устремленный в погоню за карьерой, был резок, точен, интересен.

Среди зрителей В.И. Немирович-Данченко, В.И. Качалов, И.М. Москвин, В.В. Лужский, Н.Ф. Балиев и другие. Они запомнили Вахтангова. Но это оказалось еще не все...

Во втором отделении идет сценка: экзамен в драматическую школу. На подмостки без приглашения стремительно выбегает молодой кавказец, читает с бурным темпераментом «По горам, среди ущелий темных...» и так же внезапно исчезает, как появился. Выходят две девушки-провинциалки. Они приехали из Шуи. Одна из них Лидия Ивановна Дейкун. Они, шепелявя и картавя, читают что-то сентиментальное. Невидимый экзаменатор спрашивает: «С кем вы занимались дикцией?» Дейкун отвечает: «С Качаловым». Василий Иванович сидит тут же, в первом

ряду, среди публики. Но вдруг из-за сцены раздается невозмутимый качаловский голос: «Ничего подобного, я ее никогда в жизни не видел». Голос невероятно похож. Зрители замерли. Пораженный В.И. Качалов непроизвольно поднялся и шагнул на сцену: «Покажите мне его!» Вышел Вахтангов...

Позже у него появляются новые и новые эстрадные шутки.

Был в Москве знаменитый своей рассеянностью профессор, который вечно путал слова и говорил «до-мер нома», «бухарева сашня», «знако лицомое, а где помнил, не вижу», «саленькая мобачка вертикам хвостит». Евгений Богратионович встречал этого профессора в жизни. Под общий хохот Вахтангов изображает разговор профессора по телефону.

Второй вечер «Чтобы смеяться» был посвящен главным образом протесту против снятия со сцены Московского Художественного театра пьесы Леонида Андреева «Анатэма». Святейший синод усмотрел в спектакле нечто оскорбляющее церковь и добился запрещения постановки пьесы. На этот раз Вахтангов сам придумывает сценарий и тексты.

Юмор, способность к веселой импровизации, к легкой и острой шутке, изобретательность, отзывчивость, заразительная жизнерадостность Вахтангова быстро сближают его с другими учениками. «Старички» школы Л.И. Дейкун, С.Г. Бирман, Н.В. Петров привлекают его к своей поездке на рождество в Шую.

В Шую заведует детским приютом мать одной из учениц, и туда уже проложена дорога для собственной «антрепризы». В Шую сыграли водевили «Спичка между двух огней» и «Горящие письма». В концертном отделении Вахтангов под аккомпанемент рояля играет на мандолине. Он с нею не расстаётся.

Вылазки учеников-адашевцев, вызванные необходимостью поддержать свое существование,

происходят довольно часто — то в клубы Москвы, то в другие города. Вахтангов, неизменный участник — актер, организатор и режиссер, быстро забирает инициативу и общее руководство «труппой» в свои руки. У него уже большой опыт в таких делах и неистощимая энергия.

У молодых актеров теплые, товарищеские отношения. В поездках — общий быт. В Москве они тоже почти не расстаются, вводя легкую, чуть-чуть приподнятую интонацию артистизма, импровизации, дружбы и любви в общении друг с другом. Эпиграммы, шутки, пародии, мнимая и настоящая ревность, ирония и наивность, игра в «отцовские» и «братские» отношения — все это не сверкало бы такой жизнерадостностью, если бы участники незаметно сложившегося кружка не были серьезно и глубоко захвачены и объединены одним делом, одной страстью — театром.

В этом кружке в ходу альбомы; они каждый день пополняются экспромтами, рисунками, стихами собственного сочинения, остротами, карикатурами. Часто между авторами возникает на страницах альбома остроумный диалог или один продолжает тему, подброшенную другим. Но живее всего идет соревнование в остроумии и выдумках во время репетиций и на занятиях. Это испытание на себе всевозможных актерских состояний. За кажущейся легкостью и непритязательностью таких опытов скрывается подчас взыскательное воспитание характера и выработка актерского мастерства.

Иногда, отталкиваясь от узкопонятого мещанства, артисты впадают в модное тогда декадентство. Оно привлекает внешней новизной и кажущейся значительностью, которая якобы скрывается за таинственным смыслом символов, иносказаний, неотчетливых настроений.

Это направление в искусстве, родившееся от растерянности и страха перед действительностью, охвативших в годы жестокой общественной реакции буржуазную интеллигенцию, вызывает у Вахтангова противоречивое отношение. Иногда он сам пишет стихи и прозу в стиле декадентов. Так, например, его нигде до сих пор не опубликованная поэма о Иолле и Эдде, посвященная близкому другу этих лет Лидии Ивановне Дейкун, полна отзвуков литературного модернизма. Кусок этой поэмы — «обращение к морю» — Лидия Ивановна не раз читала на концертах под аккомпанемент самого автора на рояле. Но иной раз Вахтангов с отвращением отворачивается от декадентства, чувствуя, что за его кокетливой и претенциозной формой кроется духовная опустошенность и отталкивающее любовное собственным страданием и неопределенностью мыслей.

Когда Вахтангов пытался поразить своего учителя Леопольда Антоновича Сулержицкого этюдами-импровизациями в выпяченном декадентском стиле, получался полный конфуз. После одного из таких опытов Вахтангов, чувствуя на себе строгий и иронический взгляд Сулержицкого, пришел в ужас и чуть не убежал из комнаты. Леопольд Антонович его не отпустил, заставил еще раз повторить этюд перед всеми и сказал:

— Это вышло плохо потому, что вы хотели меня потрясти. Идите обратно, и, пока вы не сделаете хорошо, я вас не выпущу со сцены.

Вахтангов быстро приготовился и показал неожиданный этюд. По традиции актеры обязательно брали «трагические» моменты: смерть ребенка, развод с мужем, человек сходит с ума и т. д. То, что показал Вахтангов, было полной противоположностью. Вахтангов естественно и просто показал тончайшие переживания человека, тоскующего без всякой видимой

причины. Бывает такая тоска, беспредметная, безысходная, неопределенная. Ученикам это казалось недоступным для сцены. Это какая-то новая грань, новая ступень актерской работы.

Еще зимой 1909/10 года Вахтангова переводят на второй курс, а весной он уже переходит на третий.

Летом 1910 года Евгений снова во Владикавказе — у жены и маленького сына.

Мечтает поставить силами студенческого кружка «Юлия Цезаря» Шекспира, подражая спектаклю Художественного театра. Эта работа не сладилась. Но традиционный студенческий бал прошел под его режиссерством необычно.

В летнем саду Коммерческого клуба, на скамьях перед раковиной для оркестра, так называемой ротондой, расположилась пестрая городская публика, привлеченная зазывающей афишей: «Вечер чтобы смеяться» (Кабаре). Среди оживленных лиц, полных задорного ожидания студентов и курсисток, гимназистов и гимназисток, поблескивают пенсне, золотые цепочки на жилетах, жемчуг на шеях, серебряные офицерские погоны, маячат бородки клинышком чиновников всех ведомств и солидные заросли на щеках под картузами... По случаю дня молодежи взрослые настроены либерально. Ждут легкомысленных новинок.

Первым номером афиша обещала выдать «Тоску по сверхчеловеку». Это злободневная тоска. Многие из зрителей знают: ею не на шутку заболела часть поэтов и писателей, те, кто после подавления революции 1905 года отшатнулись от народа и провозгласили свой идеал «сверхчеловека», — ему нет преград, он отбрасывает всякую мораль и плюет на требования человеческого общежития, знает только свой закон: «я так хочу». А во что вылились хотения этих людей? В разгул разнузданной похоти, в «свободу» для темного,

низменного в человеке, превращающего его в животное. Впрочем, кое-кому в публике идея «сверхчеловека» казалась соблазнительной... Так смотрите же, смотрите! На эстраду, ковыляя под тяжестью старенькой шарманки, выходит смешной, тщедушный субъект. Небрежная прическа «свободного художника». Гордо закинутая голова. Топорщатся усы. На выпяченной груди кричащий галстук. Надменные «гляделки» метнули из-под взъерошенных бровей взор на публику. Маэстро закрутил ручку, и засвистели, захрипели, спотыкаясь, звуки тоскливого, давным-давно всем известного мотива... Поднялся смех. Маэстро, фанфаронясь, осмотрел публику гневным взглядом. Смех перешел в хохот. Злая карикатура точно была в цель, подчеркивала пустую и глупую претензию упадочного искусства, жалкую немощь «сверхчеловека».

Это сам Вахтангов задал тон своему кабаре.

И через минуту снова он, уже без грима, — окрыленная, энергичная походка, скромные, мягкие движения, умные глаза, — читает стихи Саши Черного, бичующие мещанство. Затем — пародии, шутки, эксцентриада... Юмористическая «трагедия в шести актах Росмунда» (каждый «акт» из двух-трех слов) в сопровождении оркестра: рояль, две скрипки, барабан, дудочка, свистулька, кукушка. Далее Вахтангов имитирует Качалова и Сару Бернар. Исполняется комическая опера в одном действии «Сказка о золотом яичке», дирижер Вахтангов, и пр. и пр.

Вахтангов, к общему удовольствию, неугомоним. Он с воодушевлением еще имитирует Тито Руффо (поет «басом» прутковское «Однажды попадье заполз червяк за шею...») и исполняет «шансонетку для детей, юношей и старцев (поет песенку „Коля и Оля бегали в поле“). Программа развернулась „грандиозная“...

Кончилось кабаре. Военный оркестр грянул мазурку, вальсы, падеспань. Закружились пары. А для тех, кому не по силам движение, — лото и синематограф...

Надежда Михайловна кружится в вальсе, положив руку на плечо Евгения, и по-прежнему с наслаждением чувствует, как он легко и энергично ведет ее в танце — совсем как когда-то Женя вел Надю. Но в этом году сердечные нити туго натянуты. Вальс. Вальс. Вальс... Странная семейная жизнь: почти все время далеко друг от друга.

Этим же летом во Владикавказе Вахтангов ставит с любителями оперетту своего земляка М. Попова «Оказия, в доме господина Великомыслова приключившаяся».

Летние теплые дни на юге еще не кончились, неожиданно приходит телеграмма из Москвы, от Лидии Дейкун. Она готовится к экзамену-показу для вступления в труппу Художественного театра. Ее партнер заболел. Дейкун просит приехать Вахтангова. Евгений Богратионович, прервав отдых в семье, тотчас уезжает...

Подтекст телеграммы дорог Евгению Богратионовичу. Среди актрис, окружавших Вахтангова в Москве, он не встречал другого сердца с такой расточительной самоотдачей и щедрым даром доброты. Лидия Ивановна всегда готова согреть и поддержать окружающих друзей. Актриса светлого таланта, она не поражает зрителя властным темпераментом, но трогает и привлекает чувствительностью и мягкой человечностью, открытой всем ветрам. А в рассеянный, несколько легкомысленный образ жизни актерской богемы она вносит, словно играя, неостывающие устои товарищеского, как бы семейного очага. И недаром ученики-адашевцы в своем дружеском кругу хором называют Лидию Ивановну «мамой», а иногда шутливо даже «папой».

По приезде в Москву Вахтангов вдвоем с Дейкун под руководством Леопольда Сулержицкого готовит для показа выбранную ею инсценировку «Гавани» («Франсуаза») Мопассана, опираясь больше на текст в пересказе Льва Толстого.

Вернувшись из дальнего плавания, матрос Селестен Дюкло проводит в портовом притоне часы с проституткой. Внезапно он узнает от нее, что она его родная сестра. Горе, бешенство, слезы, ярость, проклятия судьбе, искалечившей им жизнь, сплетаются в течение коротких мгновений в трагический клубок...

В.И. Немирович-Данченко, посмотрев эту работу, тут же предлагает Вахтангову вступить в труппу театра. Вахтангов отказывается. Он хочет сначала окончить школу. В этом решении его поддерживает и Сулержицкий.

В конце августа Вахтангов и Дейкун показывают «Гавань» в публичном спектакле в Сычовке.

Они не поддаются соблазнительным эффектам мелодрамы, не хотят «выплескивать нервы» под ноги себе и зрителям, играют суровую и тем более выразительную человеческую трагедию. Позже Вахтангов возвратится к «Гавани», воспитывая своих юных учеников и учениц.

Так шутки, пародии, улыбки таланта, актерские игры сочетаются у Вахтангова с серьезными задачами в жанре психологической драмы. Овладевая всем разнообразием артистической палитры, Вахтангов оттачивает свое понимание искусства актера. Позже оно с необычайной щедростью дарования раскроется в спектаклях, которыми он обессмертит свое имя. Краски юмора и горькой трагедии, усмешка и глубокая мысль у Вахтангова не просто соседствуют одно с другим, но органически сливаются в единое художественное целое. Это психологическое единство будет уже не только «настраивать» зрителей соответствующим



образом, но и потрясать их глубиной мысли и темпераментом.

И, кроме того, актеру необходимо спасительное чувство юмора для борьбы со штампом.

Существует в душевных состояниях артиста на сцене почти неуловимая черта. Она требует особого внутреннего слуха. Чуть переступишь эту роковую черту, и твоя жизнь в образе того или иного героя неминуемо начинает терять свежесть открытия. Неприметно превращается в банальность. Становится штампом. И вот еще заранее, когда актер начинает приближаться к этой черте, должна действовать чуткая система сигнализации. Тут приходит на помощь чувство юмора. Стоп! Дальше запретная зона. Начинать все сначала. Ищи других, свежих, более естественных и интересных, а стало быть, и более умных путей к точной правде!

Шутка, ирония, улыбка, остроумие — верные союзники художника-актера для того, чтобы вовремя обнаружить его смертельных врагов — пошлость и сентиментальность, и в его борьбе за точную правду на сцене — за умную и тонкую художественную правду.

С.Г. Бирман вспоминает: «Самый юмор Вахтангова говорил о его высоком интеллекте. Ведь в шутках Антоши Чехонте была близость с Антоном Чеховым. И в Жене Вахтангове в самые заурядные моменты повседневности проглядывал Евгений Вахтангов».

## Капитан, певец, бродяга

*Настоящая радость... в гордом сознании, что мы крепки, и наши кулаки крепки, и сердце крепко. Радость в любимой работе, радость в работе на ниве всего человечества.*

*Ромен Роллан*

Ничто так не помогло Вахтангову понять цену улыбки артиста, когда она рождается из деятельной любви к жизни, как встреча с Сулержицким.

Увидев яркую одаренность Вахтангова, его вскоре переводят в старшую группу школы Адашева, где он сразу становится любимым учеником Леопольда Антоновича.

Этот человек навсегда входит в жизнь Вахтангова как самый близкий старший друг и наставник. Более того, существо возникших между ними отношений не покрывается словами «друг» и «дружба» в их стертом, житейском смысле.

Бывает так, что из глубоких недр жизни народа поднимаются необыкновенно одаренные и обаятельные, по-особому настроенные, воодушевленные люди, о которых хочется сказать: «большое сердце», «светлая душа», «друг народа», «друг жизни»... Такие люди духовно сродни скромным и веселым, милым богатырям из русских былин. Они предельно просты, непосредственны, открыты в общении с другими. Таким человеком среди русской художественной интеллигенции тех лет был Леопольд Антонович.

Станиславский называл его своим нежно любимым другом и считал гениальным. Дружба с Леопольдом

Антоновичем согревала Льва Толстого. Им восхищался Максим Горький...

Содержание дружбы с Сулержицким становилось для молодого Вахтангова все более глубоким.

Сулержицкий не был ни актером, ни профессиональным режиссером, но принес в театр свой более редкий и часто недостававший артистам талант. Этот «мудрый ребенок», по определению Льва Толстого, этот «революционер, толстовец, духобор; Сулер — беллетрист, певец, художник; Сулер — капитан, рыбак, бродяга, американец», как говорит о нем в своих «Воспоминаниях о друге» Станиславский, имел необыкновенный, неиссякаемый вкус к жизни.

Станиславский пишет о нем: «Сулер принес с собой в театр огромный багаж свежего, живого, духовного материала прямо от земли. Он собирал его по всей России, которую он исходил вдоль и поперек с котомкой за плечами. Он принес на сцену настоящую поэзию прерий, деревни, лесов и природы. Он принес девственно чистые отношения к искусству, при полном неведении его старых, изношенных и захватанных актерских приемов, ремесла, с их штампами и трафаретами, с их красотью вместо красоты, с их напряжением вместо темперамента, сентиментальностью вместо лиризма, с вычурной читкой вместо настоящего пафоса, возвышенного чувства».

Жизненный опыт Сулержицкого толкнул его к искусству, которое, как говорит К.С. Станиславский, «было нужно ему постольку, поскольку оно позволяло ему выявлять сущность его любящей, нежной и поэтической души».

Любовь Сулержицкого к народу и требование свободы и нравственной правды ставили его неизбежно в оппозицию к царизму и церкви. Он распространял противоправительственную и антипоповскую

нелегальную литературу, его преследовала, ловила полиция, он скрывался и прятался для того, чтобы где-нибудь снова вынырнуть и неустанно протестовать против строя, официальная мораль которого основана на социальной несправедливости, лжи и насилии.

Власти требовали, чтобы он шел на военную службу. Он отвечал: «Я не могу». Он исходил из убеждения, что человек должен быть человеку другом, а то, что становилось его убеждением, он всегда превращал в прямое действие. И за это был сослан, просидел годы в крепости, в Кушке. Выйдя из заточения и находясь под надзором полиции, тайно по поручению Льва Толстого перевозил духоборов в Америку, а затем по поручению Горького скрытно доставлял через границу социал-демократическую литературу.

Это был гуманист в самом чистом, самом непосредственном значении этого слова. И что бы он ни делал, он невольно действовал на людей своим отношением к жизни. Моральные побуждения были в нем так сильны, что он покорялся им, не считаясь с внешними препятствиями, не считаясь со «здравым смыслом». И в то же время по своей натуре это был природный артист.

М. Горький писал о нем: «Что он сделает завтра? Может быть, бросит бомбу, а может — уйдет в хор трактирных песенников. Энергии в нем — на три века. Огня жизни так много, что он, кажется, и потеет искрами, как перегретое железо».

Все он делал легко, радостно, празднично. Он не походил на толстовцев. Не было в нем ни капли постничества, скуки и резонерства. К Толстому его привлекала критика лицемерного общества. И без всякой позы, без подчеркнутого «подвижничества» и самолюбования. Сулержицкий не только пропагандировал идеи Толстого, но и сам косил, пилил, строгал, пахал, беседовал с крестьянскими детьми,

бродяжничал. Мария Львовна Толстая пишет в одном письме (1894 г.): «Пришел Сулер, голодный, возбужденный, восторженный. Рассказывал о том, как он провел лето. Он живет на берегу Днепра у мужика. За полдня его работы хозяева его кормят, утром он пишет картины, днем работает, вечером собираются мужики и бабы, и он им читает вслух книжки „Посредника“, по праздникам учит ребят. Все это он рассказывал с таким увлечением, с такой любовью к своей жизни тамошней, что нам было очень приятно с ним. Он много расспрашивал, возмущался на попов, властей и т. п.».

С такой же непосредственностью Сулержицкий увлекался образным художественным отображением наблюденного. Его «экспромты, рассказы, пародии, типы, — говорит К.С. Станиславский, — были настоящими художественными созданиями»: «праздничный день в американской семье, с душевспасительной беседой и едва заметным флиртом», «американский театр и балаган, знаменитый хор иа „Демона“ — „за оружие поскорее“, который он пел один за всех; его танцы, очень высоко оцененные самой Дункан; „английский полковник“, которым заряжали пушку и затем стреляли в верхний ярус театра на „капустнике“, как назывались вечера в Художественном театре, на которых артисты веселились вместе с гостями, показывая программу из самых разнообразных шуточных номеров.

Сулержицкого многое влекло к театру. Но главное, чему Леопольд Антонович посвятил всю свою работу в театре, было стремление использовать искусство как. действенное средство морально-этического и вместе с тем эстетического воздействия на зрителя. Театр для Сулержицкого был прежде всего массовой трибуной воспитания, общественного воспитания — могучим орудием духовной культуры. Этой задаче Леопольд

Антонович отдавался со всею страстью, на какую был способен, а это был прежде всего страстный человек, действовавший с полной самоотдачей и высокой требовательностью к себе.

Естественно, что для выполнения театром такой роли нужно было прежде всего подготовить коллектив артистов, воспитать самого актера.

С этого Сулержицкий и хотел начать. К этому же, с другой стороны, исходя из художественного опыта самого театра, пришел и К.С. Станиславский. Эти два человека стали не только близкими друзьями, но и сотрудниками. В то время когда Вахтангов поступил в школу Адашева, К.С. Станиславский, опираясь на огромный и взыскательный труд на сцене, начал теоретически подытоживать свои наблюдения и выводы. Пошли разговоры о стройной «системе» К.С. Станиславского в воспитании актера. Сулержицкий помогал великому мастеру осознавать и последовательно излагать найденные элементы «системы». Для этого К. С. Станиславский нуждался также в лабораторном, экспериментальном подтверждении выдвигаемых им положений. Сулержицкий был ему очень полезен, используя свои занятия с учениками в школе Адашева.

Евгений Вахтангов пришел вовремя в эту школу. Он оказался у истоков складывавшегося учения. Став любимым учеником Сулержицкого, он непроизвольно сделался доверенным участником его творческой работы. А через Леопольда Антоновича он проник и в лабораторию мысли Станиславского.

Так волею счастливого случая Вахтангов заново начал с азов, он заново проверял каждую выношенную театральную мысль. Проверял приемы актерского искусства на себе самом и на своих товарищах. Пройденный им ранее путь актера и режиссера гарантировал его от дилетантских увлечений, от

успокоения на малом. Теперь он хотел в совершенстве овладеть точным и изощренным мастерством. И всю свою неудовлетворенную жажду знаний, всю наблюдательность, интуицию, вкус, энергию он сосредоточил на этом.

Вот почему он не торопится вступить в труппу. Его сейчас больше всего интересует изучение психологии и философии игры актера.

В день десятилетия МХТ, в 1907 году, К. С. Станиславский заявил, что Художественный театр, идя от принципа реализма и следуя за эволюциями в нашем искусстве, совершил полный круг и «теперь возвращается к реализму». Если эту мысль расшифровать с помощью других высказываний К.С. Станиславского, то получится сложная картина внутреннего развития МХТ, в которой предстояло разобраться Е.Б. Вахтангову.

Первые спектакли Художественного театра тесно связаны с протестом против штампованных актерских и режиссерских приемов, в которых не было подлинной правды переживания — ее заменяла наигранная псевдоромантическая условность, обратившаяся в худший вид ремесла. Но реализм МХТ на этом этапе был, по сути дела, не глубоким. Подлинная правда жизни нередко подменялась внешним правдоподобием. И перед МХТ встала проблема углубления метода. «Реализм», как оказалось, может быть разным.

На пути к такому реализму, который полнее, глубже отражает действительность и прежде всего внутреннюю жизнь людей, и рос МХТ, опираясь на драматургию Чехова, Ибсена, Гауптмана. Тем не менее театр прошел некоторый этап увлечения условностью. Попытка передать духовное содержание путем условным наиболее ярко выразилась в спектакле «Жизнь человека» Л. Андреева.

На шестнадцатилетии МХТ К.С. Станиславский, повторяя мысль о пройденном «круге», говорил: «Мы искали с самого первого дня жизни нашего театра. Искали правду, правду подлинных переживаний, мы думали найти ее в театре реальном, в театре философском и в театре условном. От того внешнего реализма, которым отмечен первый наш период, мы подошли теперь (1913 г.) к реализму духовному».

«Духовный реализм», или, точнее говоря, реализм в изображении духовной жизни человека, его психологии, — вот чего, по существу, добивался К.С. Станиславский и тогда, когда он в 1909—1911 годах формулировал основы своей «системы» воспитания актера. «Система», по словам самого К.С. Станиславского, явилась результатом всей его жизни.

Основную идею «системы» можно выразить кратко так: актер должен не представлять переживания, а подлинно переживать на сцене; не представлять действия, а подлинно действовать.

К.С. Станиславский говорит: «Система распадается на две части: 1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой; 2) внутренняя и внешняя работа над ролью. Внутренняя работа над собой заключается в выработке духовной техники, позволяющей артисту вызвать в себе то творческое самочувствие, при котором на него всего легче сходит вдохновение. Внешняя работа над собой заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни. Работа над ролью заключается в изучении духовной сущности драматического произведения, того зерна, из которого оно создано и которое определяет его смысл, как и смысл каждой из составляющих его ролей».

«Система» К.С. Станиславского ищет сознательных путей к вдохновению, к такому «бессознательному»



творчеству, когда на сцене легко, свободно действует, творит все существо человека-актера.

К.С. Станиславский нашел целую систему приемов, чтобы актер насколько возможно приблизился к такому состоянию, как если бы он был не актером, а самим действующим лицом в пьесе.

Приемы эти на первый взгляд очень просты (потому их легко вульгаризировать), но чем больше их изучаешь на практике, тем дело оказывается сложнее. Л.А. Сулержицкий, от которого Е.Б. Вахтангов непосредственно, шаг за шагом узнавал о «системе», менее всего мог быть вульгаризатором. Напротив, сама «система» его интересовала лишь как одно из проявлений и средств высокой духовной культуры, и он относился к приемам Станиславского как к опоре для сложнейшего процесса творчества.

Сулержицкий начинает работу с учениками с разгрома актерского наигрыша, игры «нутром», ремесленных штампов. Леопольд Антонович прививает ученикам отвращение ко всему, что на сцене безжизненно и механистично. По существу, с этого начинается и воспитание художественного вкуса.

В чем же создатель «театра переживаний» К.С. Станиславский и вместе с ним Л.А. Сулержицкий видят цель и средство настоящего искусства? Может быть, в созерцательном переживании?

На этом предположении основана легенда о пассивных переживаниях, как основе учения К.С. Станиславского. Но Сулержицкий начинает изложение «системы» с утверждения, что «на сцене нужно действовать. Действие, активность — вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актера». И уточняет: «На сцене нужно действовать — внутренне и внешне. Этим выполняется одна из главных основ искусства театра».

Но как действовать? Что значит «внутренне» и «внешне»? Какое место, наконец, занимают в действии «переживания»? На это Станиславский впоследствии ответил в своей книге так:

«Бессмысленная беготня не нужна на сцене. Там нельзя ни бегать ради бегания, ни страдать ради страдания. На подмостках не надо действовать „вообще“, ради самого действия, а надо действовать *обоснованно, целесообразно и продуктивно ...*»

«Как, по-вашему, можно сесть на стул и захотеть ни с того ни с сего ревновать, волноваться или грустить? Можно ли заказывать себе такое „творческое действие“? Сейчас вы попробовали это сделать, но у вас ничего не вышло, чувство не ожило, и потому пришлось его наигрывать, показывать на своем лице несуществующее переживание. Нельзя выжимать из себя чувства, нельзя ревновать, любить, страдать ради самой ревности, любви, страдания. Нельзя насиловать чувства, так как это кончается самым отвратительным актерским наигрыванием. Поэтому при выборе действия оставьте чувство в покое. Оно явится само собой, от чего-то предыдущего, что вызвало ревность, любовь, страдание. Вот об этом Предыдущем думайте усердно и создавайте его вокруг себя...» «Подлинный артист должен не передразнивать внешние проявления страсти, не копировать внешне образы, не наигрывать механически, согласно актерскому ритуалу, а подлинно по-человечески действовать. Нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей и в образе».

Что для актера значит — «подлинно по-человечески действовать»?

Этот вопрос сложнее всех остальных вопросов. Тут скрещиваются неразрешенные, запутанные проблемы. Может ли актер полностью «перевоплотиться» в образ того, кого он играет?

Сулержицкий, ссылаясь на Станиславского и на опыт МХТ, последовательно с разных сторон освещает эти вопросы и приходит к новой формуле: «я есмь». Эта формула означает такое сценическое самочувствие актера, такое его состояние на сцене, когда в актере, или, вернее, в его творческом акте, выражаются и житейский характер героя и характер самого артиста. Но как найти это состояние?

Великое просто. Для начала К.С. Станиславский предлагает ученику повторять себе «вещное слово» — *«если бы»*.

«Я не царь Федор. Но если бы я им был...» «Если бы действие происходило в такую-то эпоху, в таком-то государстве, в таком-то месте или в доме; если бы там жили такие-то люди, с таким-то складом души, с такими-то мыслями и чувствами; если бы они сталкивались между собой при таких-то обстоятельствах» и т. д. Сулержицкий на многочисленных опытах показывает ученикам, как это магическое «если бы», заключающее в себе какое-то особенное свойство и силу, «производит внутри вас мгновенную перестановку — сдвиг».

Станиславский позже записал для своей книги: «Если бы» замечательно тем, что оно начинает всякое творчество. Через «если бы» нормально, естественно, органически, само собой создаются внутренние и внешние действия. «Если бы» является для артистов рычагом, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество».

«Секрет силы воздействия „если бы“ еще и в том, что оно не говорит о реальном факте, о том, что есть, а только о том, что могло бы быть... „если бы“... Это слово ничего не утверждает. Оно лишь предполагает, оно ставит вопрос на разрешение. На него актер и старается ответить. Поэтому-то сдвиг и решение достигаются без насилия и без обмана».

Не надо галлюцинировать. Ученикам не навязываются ничьи чувства и предоставляется полная свобода переживать то, что, возможно, каждым из учеников естественно, само собой «переживалось» бы. И в учениках тотчас же зарождается активность. Вместо простого ответа на заданный вопрос у учеников, по свойству актерской природы, появляется стремление к действию.

От себя Сулержицкий особенно подчеркивает, что театр должен облагораживать, духовно воспитывать зрителя, укреплять его моральные силы.

Вахтангов убеждается в правоте учителей с благодарным чувством человека, у которого запас личного опыта, мыслей и ощущений начинает приобретать теперь стройную последовательность. Его особенно увлекает то, что Сулержицкий говорит об огромном значении для актеров фантазии и интуиции. Обладая сам необычайно развитой интуицией, Вахтангов не хочет сейчас отдавать себе отчет, какими огромными накоплениями сознательных наблюдений и конкретно чувственных близких соприкосновений с жизнью, какой работой ума создана эта интуиция... Важно, что в результате она быстрее и вернее приводит к правильному решению, чем голый рассудок. И еще важно, что она гораздо богаче сухой логики и сохраняет актеру самое драгоценное — непосредственность, легкость, живость и жизненность чувств и поведения на сцене.

В эту пору Вахтангов еще не ставит перед собой вопроса: правильно ли делают Станиславский и Сулержицкий, что изощренно развитую ими технику артиста, весь созданный ими арсенал приемов игры обращают на попытку разрешить, может быть, неразрешимую, потому что не совсем правильно поставленную, задачу? Можно ли вообще преодолеть «неестественное» состояние, которое непременно

испытывает артист, когда выступает на сцене, ярко освещенный огнями рамп, перед публикой?

В эту пору он не сомневался в том, что нужно во что бы то ни стало беспощадно подавлять в себе и изгонять эту «неестественность».

Житейскую точку зрения на то, что естественно в обыденной жизни, он непосредственно переносит в искусство...

Перед ним еще не встает вопрос: не правильнее ли посмотреть на противоречивое состояние актера на сцене как на состояние для художника совершенно естественное, органичное? И не следует ли поэтому не столько изгонять актерские противоречия (что и невозможно), сколько в самих этих противоречиях найти то органическое и плодотворное единство, ту движущую силу, заложенную в единстве противоположностей, благодаря которой, собственно, и рождаются произведения искусства?

Ему кажется, что он уже знает, что такое жить на сцене по правде самой жизни. Он не хочет замечать, что житейская точка зрения на естественность и на то, что «реально» и «не реально», связывает его. Он стремится большую правду жизни воспроизвести на сцене путем собирания воедино тысячи мелких непреложных житейских правд...

А вместе с тем эта позиция не приносит ему успокоения. Но он вовсе и не стремится к успокоению и никогда к нему не стремился. Чем сложнее оказывается задача, тем более страстно он бьется над ее разрешением.

А задача всегда остается одной и той же. Она недоступна для малодушных, как сияющая и манящая вершина над множеством труднопроходимых предгорий и ущелий родного Кавказского хребта... Задача: как же все-таки подняться к искусству большой поэтической, художественной правды о жизни?

На этот вечный проклятый вопрос он уже как будто знает обнадеживающие приблизительные ответы...

Приблизительные? Нет! Ответы должны быть найдены точные, самые точные и убедительные. И не на словах, а в живом деле — на сцене. Вахтангов бьется над поисками таких ответов, проверяя каждую мысль на практике, в работе с другими актерами, в работе над самим собой, стремясь теоретически обобщить свои наблюдения и опыт, стремясь вложить в работу мысли Станиславского и Сулержицкого и свою лепту.

## Есть много правд

*Под ним струя, светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой: —  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой!*

*М. Лермонтов, «Парус»*

Солнце дрожит на листьях. Солнце плавится в бездонной вышине, в глазах людей... Ливнем света июль пролился из опрокинутого голубого океана в реку, на скромный городок, на окрестные поля и леса. И нет на земле спасенья от горячей любви солнца. Счастливое лето.

Разомлев, застыли воздушные облака над садами, над куполами и крышами, над красавицей Десной — над тихой Россией.

День грозитя быть жарким.

Покой и тишина на заброшенном кладбище. Здесь никто не подслушивает. Нет посторонних глаз. От невидимого дыхания земли чуть колышутся ветви старых лип над могилами. Еле слышно шепчутся листья. Не умолкает умиротворенный хор птиц.

Дождь света стекает по тонким стеблям лютиков, ложится густыми мазками золота на жадно раскрытые губы львиного зева, проникает в запутанную чащу густой, высокой травы. Лидия Дейкун и Вальда Глеб-Кошанская, лежа головами в тени, подставили солнцу коричневые, словно у мулаток, оголенные спины и босые ноги. Посасывая дешевый леденец, Лидия Ивановна мысленно шепчет: «Облачко белое, воздушное, быть бы, как ты, ко всему равнодушное...» И

дремлет. К голосу Вахтангова она прислушивается только краем сознания, теплящимся где-то в глубине за усыпляющим солнечным занавесом...

Вахтангов читает почти наизусть, изредка заглядывая в книгу:

— Доктор Штокман: «...Ну понятно, я знаю, — условия жизни здесь мизерны в сравнении с многими другими местами. Но и здесь кипит жизнь с ее обещаниями, с бесчисленным множеством задач, ради которых стоит работать, бороться, а это главное».

Серафима Бирман, лежа, раздвигает рукой травинки и с любопытством наблюдает, как в таинственных джунглях деятельно снуют муравьи. Людям, которые проходят мимо, неся головы в головокружительной вышине, непонятны заботы муравьиного племени, его огорчения и радости.

Алексея Бондырева заинтересовали могилы и те, кто в них лежит. Острым концом сучка он прочищает высеченные в плитах канавки букв, освобождает имя человека от буро-зеленых струпьев лишайника и пыли десятилетий... Ничего не говорящее имя и пожелание: «Прими, господи, душу его с миром».

На других плитах: «Блаженни кроткие яко тех есть царство небесное...», «Помяни мя господи во царствии твоём...»

Предгрозовая теплынь навевает дрему. Бондырев бросает свое занятие и откидывается на спину, подложив ладони под затылок, прикрывает веки, делает над собой усилие, чтобы не потерять смысла того, о чем бубнит голос Вахтангова.

А Владимир Королев, раскинув ноги в траве и подперев рукой голову, жуёт сорванный стебелек. Думает о загадочном, обманчивом покое в буднях этого симпатичного городка, куда они, семеро окончивших драматическую школу Адашева, приехали по



приглашению местного любителя Анатолия Анатольевича Ассинга.

Трогательно живописный Новгород-Северский, один из древнейших городов Руси, оказался удивительно театральным. С гордостью хранит культурные традиции. Здесь прощают артистам многие невольные прегрешения на сцене за жар мысли и душевность исполнения.

Молодые артисты готовят очередной спектакль. Вахтангов, выбрав драму Ибсена «Доктор Штокман» (или «Враг народа»), добивается глубокого проникновения в характеры и в идею произведения, и, конечно, все семеро сделают все, что в их силах... Но в летний полдень, в часы репетиций, кажется невозможным сопротивляться сладкому, расслабляющему действию любвеобильного солнца...

Вальда Глеб-Кошанская и Серафима Бирман без усталости сосут леденцы. Мужчины леденцами пресытились. И, кроме того, в их скудном бюджете это место прочно занимают такие же дешевые папиросы.

Голос Вахтангова настойчив:

— Штокман: «...Теперь для меня стало насущной потребностью общение с молодыми, смелыми, бодрыми людьми, свободомыслящими, полными жажды деятельности... А вон те там, что сидят и едят на доброе здоровье, как раз такого сорта...»

Но молодые люди вокруг Вахтангова — его «труппа» — погружены в этот час в сладкое полубытие, в дрему. Они прислушиваются к бездумному щебетанию птиц, воспевающих простую и вечную радость жизни... Какое тем дело до борьбы доктора Штокмана?

В отчаянии Вахтангов сделал паузу. Лидия Ивановна воспользовалась ею и невинным голосом протянула:

— Женечка, отгадай армянскую загадку... Бурная горная река. По реке плывет дощечка. На дощечке сидит Андрюшка трех лет... На что это похоже?..

Пауза. Все притихли.

— Не знаю, — тихо говорит Вахтангов. В горле поднимается комок.

— Похоже, что Андрюшка потонет... — смеется Дейкун, но, заметив состояние Вахтангова, вдруг замолкает. Актеры тоже настораживаются. Разделяя с Дейкуном сознание вины перед ним, ждут грома.

Что такое в конце концов талант артиста? В чем этот талант заключается в самом простейшем своем, так сказать, первобытном виде?.. Быть может, в природной способности человека властно вызывать непосредственное сочувствие у других людей?.. Вахтангов в высокой степени обладает этим талантом.

— К черту неуместные загадки! — вскипает он страдальчески. — А вот если мы с этой умной пьесой потонем сами и утопим Ибсена — на что будет похоже?.. На убогую, ремесленную халтуру. На компанию обманщиков, которые только делают вид, что они артисты.

И без всякого перехода он, чуть скосив сверкающие, с лукавинкой глаза и задорно выпятив добрые губы, как это делает в его представлении доктор Штокман, выпаливает:

— Да разве не долг гражданина, если у него явится новая мысль, поделиться ею с публикой?

Он быстро отмечает ногтем нужное место на странице и вручает исчерченный томик Ибсена Алексею Бондыреву. Тот принимает эстафету, читает реплику старшего брата доктора, городского фогта и полицмейстера, председателя правления курорта, в котором доктор Штокман намеревается произвести переворот, так как существующий водопровод несет зараженную воду, вредную для людей.

— Ну, публике вовсе не нужны новые мысли; публике полезнее добрые, старые, общепризнанные

мысли, которые она уже усвоила себе, — резонерствует Бондырев — фогт.

Вахтангов подхватывает на память:

— Ты так и говоришь это напрямик? — и сверлит фогта веселым взглядом.

Бондырев продолжает за фогта:

— Ты представить себе не можешь, как вредишь себе своей опрометчивостью. Ты жалуешься на власти, даже на само правительство... фрондируешь... уверяешь, что тебя всегда затирали, преследовали... Но чего же другого и ждать... такому тяжелому человеку, как ты!

— Еще что? Я и тяжел вдобавок?

— Да, Томас, ты очень тяжелый человек, и с тобой трудно иметь дело... Ты как будто совсем забыл, что обязан мне своим местом курортного врача.

— Место это принадлежит мне по праву. Мне — и никому другому! Я первый сообразил, что городок наш может стать цветущим курортом, и никто, кроме меня, тогда не понимал этого. Я один отстаивал эту мысль долгие годы! Я писал, писал...

Актеры входят во вкус. Их заражает увлечение Вахтангова. Перед ними благородная задача: показать столкновение правды и лжи в буржуазном обществе, раскрыть его лицемерие. И сделать это единственно убедительным для зрителей путем: правдиво, точно, выразительно воспроизведя характеры, чувства, стремления героев пьесы, всю психологическую механику их поведения. Всему этому учил их Московский Художественный театр, где доктора Штокмана играл сам Константин Сергеевич.

С кладбища актеры идут домой обедать.

Вечером труппа снова ведет репетицию и беседует о пьесе в уютном, снятом для их товарищеского общежития домике с большим садом. Вахтангов не дает спуска. Он установил жесточайшую дисциплину.

Каждую пьесу они репетируют в течение недели и в воскресенье дают спектакль. Для «Доктора Штокмана» отведено полторы недели; спектакль состоится в праздничный вечер 17 июля.

К своему Томасу Штокману Вахтангов относится с противоречивой любовью. Так, очень близкий и в чем-то очень похожий на тебя родственник вызывает теплое сочувствие, но он же и раздражает, потому что постоянно напоминает о твоих собственных слабостях, от которых ты хочешь и не умеешь избавиться. Порой он кажется тебе преувеличенно бестолковым, хотя на деле бестолков ничуть не больше, чем многие, кто тебя окружает. В душе ты постоянно воюешь с ним, пуская в ход яд иронии, и в то же время крепко привязан к нему. А когда он повторяет в своей жизни все, что ты любишь в самом себе, ты восхищаешься им и приглашаешь других подражать ему, не замечая, что тем самым настаиваешь, чтобы они подражали не кому другому, как тебе.

Ирония, сквозящая в откровенной любви, ирония, смешанная с восхищением, особенно по отношению к его философии и неуклюжему поведению, — вот что в исполнении Вахтангова окрашивает образ Томаса Штокмана. Доктор созывает митинг жителей курортного городка и произносит зажигательную речь о миазмах, которые отравляют не только воды, но и всю жизнь людей. Поборник правды, он, однако, оторван от реальной борьбы общественных сил, ничего в ней не понимает, а из презрения к массе обывателей договаривается до провозглашения «аристократизма духа», до проповеди индивидуализма. Он запутался в анархическом сумбуре — этот милый, прекраснодушный и талантливый мечтатель, неудачник. Он честен и обаятелен, им движут благородные побуждения, возвышающие его над мещанами, чиновниками и благополучными буржуа. Но те, разумеется,

оказываются сильнее его, потому что действуют сообща и мыслят в условиях буржуазного общества более реалистически. Вахтангова волнует образ Штокмана — слишком многие его черты он видит в интеллигенции, которая окружает его.

Созданный мещанами по своему подобию образ жизни цепок не потому, что он вообще силен, а потому, что слаб Томас Штокман — доктор по призванию и таланту, тем не менее не владеющий средствами лечения общества и даже не ведающий, существуют ли они.

Ирония и любовь к своему герою, ирония не злобная, рожденная вместе с горячим сочувствием и сознанием личного родства, все отчетливее становится избранным средством Вахтангова-художника, может быть, наиболее ярким выражением особенностей его индивидуальности, его дарования.

Ибсен говорил, что его дело — ставить вопросы, ответов на которые у него нет. Еще не может ответить и Вахтангов на стоящие перед русской интеллигенцией трагические общественные и личные вопросы. У него нет готовых рецептов и простых решений. Его дело — поиск, глубокая разведка, изучение сложной противоречивой действительности; для этого лучше всего служит ему искусство, работа над пьесами, над спектаклями, над раскрытием характеров, чувств, мыслей и поведения людей, проникновение в их глубокое, часто скрытое существо. Поиск ради утверждения потенциальной силы добра, поиск в надежде, что будущее станет когда нибудь прекрасным.

Работать! Работать! Работать!.. Он захвачен «Доктором Штокманом», да и каждой очередной пьесой, как только может быть захвачен человек и художник, у которого в искусстве сосредоточена вся

жизнь, ее смысл, ее восторги и мучения, — через все это необходимо пройти.

Для этого, а не для личного успеха он и закончил весной школу Адашева.

О том же напоминает и стоящий на столике у изголовья портрет Леопольда Сулержицкого и его рука на нем: «Так вы мне милы и симпатичны, дорогой Женечка Вахтангов, талантливейший из моих учеников, что не могу и не хочу придумывать никакой надписи. Помните, что я вас люблю».

Того же требует от него и встреча с К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко этой весной. 4 марта он вошел в кабинет директора Художественного театра. Владимир Иванович поднялся из-за стола, пересел на маленький угловой диванчик и указал на кресло, в котором сживали Антон Павлович Чехов и Алексей Максимович Горький...

— Садитесь, пожалуйста. Ну-с, что же вы хотите получить у нас и дать нам?

Вся обстановка в этом крохотном кабинете располагала к негромкой, откровенной беседе. Владимир Иванович, внимательно изучая лицо собеседника, подождал, пока Вахтангов опустится в кресло, чуть заметно улыбнулся в аккуратно подстриженные густые усы и красивую чуть молодцеватую седую бородку, ждал.

Вахтангов повторил мысленно: «Ну-с, что же вы хотите получить у нас и дать нам?..» Что на это ответить? Фотографии артистов и драматургов, а их тут множество, на стенах, с автографами-посвящениями Немировичу, как будто тоже улыбнулись при этих словах и мгновенно дали понять: «Держись, брат!» Суховатая, прямая, властная линия сложенных губ хозяина и зоркие глаза его говорили о требовательности, больше того, о щепетильности, с которой тут относятся к культуре труда артистов, к

культуре каждого слова и жеста. У человека, а тем более у артиста ничего не должно быть лишнего, крикливого и все должно быть прекрасно: и душа, и костюм, и зрелость, и молодость...

Сделав над собой усилие, Вахтангов ответил:

— Получить все, что смогу. Дать? Об этом никогда не думал.

Немирович чуть заметно прищурился.

— Чего же вам, собственно, хочется?

— Научиться работе режиссера, — твердо ответил Вахтангов, мужественно идя навстречу не столько официальному характеру, сколько действительной ответственности момента.

— Значит, только по режиссерской части?

— Нет, я буду делать все, что дадите. — Теперь Вахтангов почувствовал себя свободно и легко — он говорил вполне искренне.

— Давно ли интересуетесь театром?

— Всегда. Сознательно стал работать восемь лет тому назад.

— Восемь лет? — оживился Немирович. — Что же вы делали?

Вахтангов не хотел показаться хвастливым, ответил как можно более кратко:

— У меня есть маленький опыт: я играл, режиссировал в кружках, окончил школу, преподавал в одной школе, занимался с Леопольдом Антоновичем, был с ним в Париже.

— В самом деле? — еще больше заинтересовался Немирович, хотя отлично знал об этих ступеньках в биографии молодого артиста, которого решено было принять в театр. Но хотел узнать больше от него самого, прислушаться к нему, раскусить, что он за человек. — Что же вы там делали?

— Немножко помогал Леопольду Антоновичу, — Вахтангов упорствовал в сдержанности. Он не проронит

здесь ни одного слова, которое может оказаться лишним. Таков уж хозяин этого маленького кабинета.

— Все это хорошо, — промолвил Владимир Иванович. Впрочем, его чуть-чуть обидела намеренная сухость собеседника, но он не подавал виду. Внезапно поразил неожиданным утверждением: — Только дорого вы просите. — ?! — У меня Болеславский получает пятьдесят рублей. Я могу предложить вам сорок.

Вахтангов понял — его сухопарая фигура не произвела большого впечатления, но и не огорчился; он уже давно привык к мысли, что играть на сцене роли внушительных и громогласных любовников ему не дано. Поспешил сказать спокойно:

— Сорок рублей меня удовлетворят вполне.

Немирович смягчился.

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

— Благодарю вас.

— Вот и все, — закончил разговор Владимир Иванович, уже более откровенно улыбаясь умными глазами и ласково поглаживая бородку тыльной стороной руки.

Вахтангов встал, немного досадуя на свой невысокий рост. Он не раз говорил себе: надо научиться производить впечатление, чтобы люди не измеряли тебя взглядом. И, кажется, он уже умел этого добиваться... Но сюда, в кабинет, он вошел почти безоружным, не собираясь никого покорять, готовясь только учиться. Поднялся и Немирович. В глазах сверкнула улыбка. Он был на полголовы ниже Вахтангова. Они прочли мысли друг друга.

11 марта Сулержицкий подводит оробевшего Вахтангова к высокому, ласково улыбающемуся человеку. Серые кудри вокруг большого, открытого лба. Удивительный внутренний свет исходит от всего его



существа. Его лицо, фигура, руки дышат одухотворенностью и благородством. Из-под густых, нависших бровей внимательно глядят добрые глаза. Он держится открыто, прямо и просто, этот «красавец-человек, великий артист и могучий работник, воспитатель артистов», как сказал М. Горький. Константин Сергеевич Станиславский смотрит сверху в открытые восторженные глаза сухопарого нервного ученика.

— Как фамилия?

— Вахтангов.

— Очень рад познакомиться. — Он изысканно вежлив. А в глазах неподдельный интерес. — Я много про вас слышал.

12 марта Вахтангов кончает школу. Через три дня он зачислен в МХТ и в тот же день слушает одну из первых лекций-бесед Станиславского для молодежи МХТ.

Записывает каждое слово, прислушиваясь к их внутреннему смыслу, как к музыке. Ведь не всегда важно, *что* говорят, но важно, *как* говорят, и каждое слово стоит ровно столько, сколько тот, кто его произносит.

Читая эти записи, начинаешь почти физически слышать речь Константина Сергеевича с его характерными интонациями. Перед глазами встает его обаятельный облик.

— Сядемте, господа, потеснее. Так, по-моему, будет удобнее разговаривать. Всем меня слышно? Постарайтесь, господа, понять все, что я скажу. Не только умом... Постарайтесь почувствовать. Понять — значит почувствовать...

У меня многое не готово — не написано... Я прочту все, что у меня есть, а что не написано — расскажу. Проще было бы, конечно, отпечатать вот эту книжечку и раздать вам... Но на войну нельзя посылать сначала

один полк, а потом другой, потом третий. Надо двинуть сразу все полки. А у меня, как я сказал, готовы не все отделы. Там меня так разделают!.. Да и, кроме того, все, что составляет для меня дорогое, можно так легко высмеять. Все наши термины... круг... и т. д. легко обаналить. Я же этого не хочу.

Как дойти до громадной сосредоточенности, чтобы владеть вниманием зрителя?

И Станиславский горячо обрушивается на актерские штампы, уродующие жизнь и искусство. Константин Сергеевич язвительно, с гневом приводит десятки ярких, разящих примеров... Кажется, этим примерам не будет конца. Станиславский напоминает слова великого итальянского актера Сальвини: «Талант, только талант умеет чувствовать». Но талантов мало, а ремесленников много. Люди привыкли к воздействию готовых и знакомых форм. Настоящий артист должен ежедневно работать, ежедневно искать и никогда, до смерти не оставлять своих поисков. Пусть актер задаст себе вопрос: чему он служит? Какова его общественная роль? Надо развивать привычку бороться со штампами. Фантазия — вторая жизнь. Фантазия — самое главное у артиста, фантазия, которую питает только изучение действительности! Храните гениальный завет Щепкина; берите образцы из жизни!

Станиславский страстно призывает учиться всему у самой природы. Основу творчества актера он видит в искренности, откровенности, подлинном волнении и таком глубоком раскрытии духовного мира человека, на которое ты только способен.

Заметив, что Вахтангов ведет записи, Константин Сергеевич после беседы заглянул в его тетрадь, удивился.

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

Эти записи и сейчас в Новгород-Северском всегда с Вахтанговым. На репетициях он возвращается к мыслям Станиславского, они для него священны. И недаром же. в конце концов его «труппа» явилась в Новгород-Северский, с надеждой заявив о себе: «Художественный театр». Назвался груздем — полезай в кузов. Вахтангов не эгоистичен. Его задача не только в том, чтобы хорошо сыграть Томаса Штокмана, — он добивается, чтобы перед зрителями предстали убедительные, вылепленные его товарищами и местными любителями живые образы всех героев этой пьесы с ее ироническим подзаголовком «Враг народа».

Иногда, кажется, его сил не хватает...

В первый же день приезда заболела Глеб-Кошанская. Вахтангов с грустью посмотрел на осунувшиеся лица ее, Дейкун и Бирман, вздохнув, вынес приговор:

— Нет, вы не можете быть актрисами. Вы не красивы!

Впрочем, Глеб-Кошанская была очень красива. Но житейское, буднично-подавленное состояние всех трех молодых женщин, стремящихся стать актрисами, отнюдь не обещало вдохновения на сцене. И, увидев, что они еще больше загрустили оттого, что не могут быть актрисами, Вахтангов принимается острить, достает купленную в дороге книжонку рассказов юмориста Аверченко, читает вслух особенно смешные места, шутит, играет на мандолине, заражает всю компанию своим оживлением и, как рукой, снимает у них упадок духа... Молодость и улыбки художников — а все они, несомненно, в душе художники — берут свое.

Но бывает и так, что душевное состояние «бродяги»-актера, оторвавшегося от дома и семьи, ведущего дни, как перелетная птица, вовсе уж не такое веселое, как может показаться со стороны.

3 июля Вахтангов записывает в дневнике: «Не хочется жить, когда видишь нелепости жизни».

Тогда его друзья чувствовали, что в нем живут два человека, две сущности. Он может часами лежать в полном бездействии, равнодушный, безучастный ко всему, погруженный в забвение. Ничего не читает. Лежит так среди дня часа три. Если к нему обращаются, он подчас не отвечает. Он отсутствует. Как будто испытывает отвращение к жизни.

Когда он впадает в такое упадочное настроение, его лучше других понимает Лидия Дейкун и одна из его друзей решается нарушить его публичное одиночество: подходит к нему, всячески старается отвлечь; если же не удастся, начинает придумывать что-нибудь смешное и смеяться. Ее смех всегда приводит его в чувство. Но все же он долго сопротивляется.

— Уходите. Уходите.

— Не уйду.

В конце концов она побеждает его своим весельем и добротой, заставляет вскочить с дивана и снова стать «настоящим» Вахтанговым — полным энергии, с загоревшимися глазами, увлекающим всех вулканом творчества, озорства, интереса ко всему.

Оба они, Евгений и Дейкун, понимали: не стоит возвращаться к печальным настроениям душевного упадка, которые культивировало у художественной интеллигенции глухое время общественной реакции, — настроениям, которые Вахтангов, всегда остро чувствовавший веяния современности, выразил в поэме, посвященной Дейкун, еще совсем недавно, в 1910 году:

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,  
Оттаает лед бесстрастия у мертвой души,  
В сердце попадет свежая кровинка,  
В хаос мысли ворвется живая струйка,  
Страшный покой прорвется звонкой нотой  
На миг,  
На маленький, короткий миг  
И подчеркнет одиночество,  
И застонет душа,  
И шелохнется сердце,  
И дрогнет мысль,  
Откроются глаза,  
И если в этот миг заплачет он,  
«Большой», — разве смешно?..  
У меня нет слез  
Давно,  
И поэтому я не могу плакать,  
И потому я не могу дать посмеяться другому,  
А если он хочет смеяться, я расскажу ему  
сказку,  
Глупую и нескладную,  
Но такую смешную и потешную.  
У меня нет слез, возьми мою сказку.

Далеко-далеко от людей, на маленьком острове,  
одиноким и диким, культурой не тронутым, жил-был

стройный Иолла.

И не один он жил: с ним была нежная, хрупкая  
Эдда...

Проходит время.

Эдда уходит от возлюбленного.

Покинутый Иолла обращается к морю:

Откликнись, море!

Заглуши криком своей холодной груди крик  
моих страданий,

Вспень волны!

Вздымай на гребни их осколки моих надежд

И погружай на страшное дно!

Ты, могучее море, одним всплеском

Можешь затопить миры, одним легким кивком  
волн

Своих можешь смыть все, созданное человеком,

Грозным взглядом зеленых глаз

Потушишь огонь земли.

Я кричу тебе всем существом моим,

Кровью, застывшими вперед руками;

Откликнись, море!

Вспень волны!

Заглуши крик моих страданий...

Лучший способ освободиться из плена печальных настроений и превозмочь упадок духа — иронически посмотреть на себя со стороны. И оба — Вахтангов и Дейкун — достаточно, до отвращения насмотрелись на упадочные стенания и слезы: она — декламируя на концертах эту поэму, а он — аккомпанируя ей, импровизируя на пианино. Публичная мелодекламация отучила их от многого, в том числе от повторения в жизни того, что было продемонстрировано на сцене. Когда сцена каким-то образом повторяет случившееся в

жизни, — это, может быть, и хорошо, но когда жизнь снова повторяет то, что уже публично показано на сцене, это равносильно душевному самоубийству.

Дни человеческие требуют неустанного движения, в руках у актеров могучее средство для плодотворного движения — работа, работа и работа над все новыми и новыми пьесами и ролями.

Кроме «Доктора Штокмана», они ставят в Новгород-Северском «Огни Ивановой ночи» Зудермана (постановка Вахтангова, он же играет управляющего), «У врат царства» К. Гамсуна (постановка Вахтангова, он же играет Ивара Карено), «Ивана Мироновича» Е. Чирикова (Ивана Мироновича играет известный актер Уралов, ставит Вахтангов), «Снег» С. Пшибышевского (постановка Гусева, Вахтангов играет Тадеуша), «Самсона и Далилу» Ланге — из жизни немецких актеров (Вахтангов — режиссер, он же играет драматурга; у того жена-актриса, она изменяет ему с богатым коммерсантом. Вахтангов очень любит эту драматическую роль), пьесу Недолина «Зиночка», «Грех» Дагны Пшибышевской, «Ночное» Стаховича, водевиль «Сосед и соседка», «Гавань» по Мопассану — все в постановке Вахтангова.

Вахтангов повторяет:

— Есть много правд. Но есть неинтересные правды, и есть правды интересные. Так вы берите те правды, которые не истрепаны.

Он ненавидит мелкую, поверхностную, измызганную правденку.

— Делайте так, чтобы это была предельная правда, но чтобы это не было изношено, использовано всеми, — чтобы это раскрывало людям нечто для них новое.

В этом он видит первейшую обязанность таланта. Почему? Да потому, что лишь такая новая правда не только помогает лучше понять жизнь, проникнуть свежими глазами в ее существо, но и зовет отбросить

сложившиеся плоские обывательские представления о действительности и изменить всю жизнь к лучшему.

Стоит ли работать с таким напряжением для публики разомлевшего под солнцем, утопающего в садах над тихой красавицей рекой провинциального русского городка, где время ползет почти неподвижно и жители, казалось бы, погружены в умиротворенную жизнь?

Да, стоит. В городке две гимназии: мужская и женская. Кроме того, на лето из столицы возвращаются домой на побывку студенты и курсистки. Да и старики из местной интеллигенции — учителя, врачи, инженеры — не хотят отставать от молодежи. К тому же в зрительном зале всегда присутствуют молчаливые глаза рабочих, садоводов, речников, рыбаков...

Старания Вахтангова и его друзей оправдываются. Горение и настойчивость передают через рампу зрителям эстафету критического отношения к действительности и желание что-то переделать в ней, может быть, в самой ее основе... Пусть зрители задумаются хотя бы над словами Штокмана, обращенными к жене:

« — Какая ты странная, Катарине. Неужели ты предпочла бы, чтобы наши мальчики выросли в таком обществе, как наше?.. Разве здесь не переворачивают вверх дном все понятия? Не смешивают в одну кучу и правду и неправду? Не называют ложью то, что, я знаю, есть истина?.. Но всего нелепее — это матерые либералы, которые разгуливают здесь толпами и вбивают в голову себе и другим, что они люди свободомыслящие...»

За эти размышления о жизни и за горячие чувства зрители отвечают благодарным признанием скромному «Художественному театру» Вахтангова, хотя отлично видят, что подошвы изношенных ботинок Вахтангова, которые он демонстрирует со сцены, густо намазаны



гуталином, чтобы произвести впечатление новеньких, что из четырех мужских костюмов «труппы» из спектакля в спектакль появляются все те же комбинации. И всему городу, из уст в уста, становится известно: когда Лидии Дейкун в одной из постановок потребовался роскошный костюм, то в наличии у нее и других актрис не оказалось и намека на него. Труппа была в отчаянии. А преданный дядя Паша, рабочий сцены, наклонился к уху Вахтангова:

— Может, мы холст под тигровую шкуру подведем? А? И рябина сейчас отменно хороша, так мы рябинкой Лидию Ивановну изукрасим? Как вы полагаете, многоуважаемый?

Все это смешные, милые пустяки.

Была бы правда характеров!

И была бы правда чувств. Ведь понять правду жизни — значит *почувствовать* ее. Тут зрителей обмануть нельзя.

Но могло ли это удовлетворить самих актеров? Нет. Ведь труд актера бесконечен. Актер бесчисленное число раз переживает драмы и трагедии мира, какие только выпадет испытать человеку. Актер — существо особое, он живет трудными судьбами всех людей. На каждом спектакле он заново погружается, далеко не всегда по свободному выбору, в противоречия и нелепости то одной, то другой конкретной человеческой жизни. И на каждом спектакле его разум заново сталкивается с вопросом:

— Быть или не быть? Сносить ли удары стрел враждующей фортуны или восстать противу моря бедствий?

Так что же? Может быть, действительно блаженны кроткие духом? Примирившиеся?

Нет, тысячу раз нет. Это не для Вахтангова.

На пути к театру, действительно потрясающему воображение людей, скромные спектакли новгород-

северской труппы, безоговорочно принявшей сердцем руководство Вахтангова, — лишь подготовительные робкие репетиции. Настоящий труд этих актеров еще впереди, они это знают и готовятся к нему.

**БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ?**

## Рождение первой студии

*Отдых напрасен. Дорога крута.  
Вечер прекрасен. Стучу в ворота.*

*А. Блок*

Оборвалась на высокой ноте песня.

Молодой цыган — Вахтангов — замер. Он весь внимание. Непринужденно сидят перед ним молодые и пожилые сопрано и контральто. Чуть насупившись, стоят тенора и басы с черными закрученными усами. Ждут сигнала. Глаза устремлены на него. А он собрал в тугой узел все нити, соединяющие его с хором, натянул их и выбирает мгновенье, чтобы вдруг послать певцов вперед — всех разом или одного за другим, словно таборных, тревожных коней.

Повинуясь ему, цыгане затепливают «Не вечернюю...». И о чем бы они ни пели, два десятка рвущихся из сердца голосов рассказывают о зовущих степных просторах, о кораблях-кибитках, о ночных кострах и звездах-искрах, улетающих в небо, о чистоте чувств и гордой удали... Вахтангов сдержанно дирижирует. С гитарой в руках, чуть тронув певучие струны, подает верный тон голосам и наклоном грифа приглашает к вступлению. Он в белом накрахмаленном воротничке; черные усики; чуть вьющиеся черные бачки, выставленная вперед правая нога, притопывающая носком ботинка... Подсказывает замирание хору. Голубым огнем глаз обжигает солистку. И тихая мелодия, словно теплой рукой, берет за душу. Или, поощряя певцов, исподволь наращивая огоньки песни, он разогревает хор до предела, до

пафоса, и песня налетает на сердца слушателей — очищающая гроза, вихри цыганского свободолюбия, стихийной страсти...

Картина у цыган в «Живом труппе» Льва Толстого на сцене Художественного театра многокрасочна. Вахтангов успевает показать характерную «выходку», подмигнуть какой-нибудь хористке и подтолкнуть ее быть повадливее с гостем, вовремя кивнуть басам: идите «получить». Пользуясь моментом, выходит наспех перекурить. И возвращается, чтобы снова с неистощимой энергией стать вездесущей душой хора.

Руководители Художественного театра одержали одну из множества тех драгоценных частных побед, из которых складываются ансамбль и атмосфера спектакля, полные интенсивной эмоциональной и образной — художественной — жизни. Это подтверждает, что эпизодические роли требуют незаурядного таланта, фантазии и мастерства.

А сам Вахтангов? Удовлетворен ли он? Честно держит он данное им слово: «Буду делать все, что дадите». Но его думы уже давно тянутся дальше.

Еще весной, в апреле этого года, он записал в дневнике новые беспокойные мысли:

«Хочу образовать студию, где бы мы учились. Принцип — всего добиваться самим. Руководитель — все. Проверить систему К. С. на самих себе. Принять или отвергнуть ее. Исправить, дополнить или убрать ложь. Все, пришедшие в студию, должны любить искусство вообще и сценическое в частности. Радость искать в творчестве. Забыть публику. Творить для себя. Наслаждаться для себя. Сами себе судьи».

И еще запись в те же весенние дни 1911 года:

«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».

Не обманитесь. Эта программа «изгнания театра» задумана не для уничтожения глубокого содержания театра, а ради того, чтобы вернее прийти к театру в самом его чистом и высоком существе.

Вахтангов, как и Станиславский, видит содержание театра в жизни человеческого духа, хочет освободить театр от штампов, лжи, от кривляний и позерства, от любой дурной театральщины.

Учение Станиславского он стремится довести на практике до крайнего, до самого совершенного выражения. Бескомпромиссно последовательный, преданный ученик и помощник мудрого учителя, он хочет до конца поверить в исходные положения и далеко идущие цели учения. Свою веру стремится превратить в абсолютное, подробное, исчерпывающее знание. В уменьше. А чтобы до конца поверить, он прежде всего должен проверить все на себе самом и на своих товарищах-актерах.

Ради чего «забыть публику»? Чтобы, ничем не связанному, отдать публике со сцены сторицей саму жизнь духа.

Ради чего творить как будто «для себя»? Чтобы до конца отдать сцене все личные душевные силы, разум, совесть, искренность.

Сделать все возможное ради того, чтобы самой полной мерой разделить со зрителем свою собственную жизнь, все свои волнения, раздумья и веру в человека.

Все сделать ради высшей цели театра. Ради его правды. Ради его могущества. Для этого нужно постараться забыть о «театре», о гриме, костюме. И пусть не будут иметь никакого корыстного значения «имена» актеров (необходимо очистить актеров от

актерского самолюбия, от самолюбования, тщеславия, самодовольства, убивающих подлинную правду жизни в ее непосредственном свободном выражении).

Прошу прощения у читателя за эти хрестоматийные разъяснения. Они необходимы потому, что приходится постоянно сталкиваться с наивным непониманием записей Вахтангова, обращенных к самому себе. Те или другие строки из его дневников недальновидно берутся в отрыве от того, что для него всегда разумелось само собой и составляло весь смысл его жизни. Его готовы объявить еретиком только потому, что он не повторяет без конца «нет бога, кроме бога». А ведь ему просто не было нужды на каждом шагу повторять себе бесспорные истины, составлявшие основу основ, святая святых его творчества.

Нет, не для того он стремился изгнать из театра театр, чтобы убить театр и отвернуться от зрителей. Он освобождал искусство от канонов и штампов. Хотел до конца уничтожить все источники дурного актерства и театральщины. Заново чутко прикоснуться к живительной правде действительности, чтобы слить свои волнения с духовной жизнью зрителей, потрясенных таким общением с актерами.

И вся работа Вахтангова на сцене Художественного театра с осени 1911 года превращается для него тоже как бы в репетиции, подчиненные одной общей цели.

Испытанию на деле учения Станиславского он отдается со страстью одержимого. Для этого ему нужны единомышленники, главным образом молодые актеры, не закорюченные в сложившихся приемах игры.

Сама судьба идет ему навстречу.

На другой день после возвращения маленькой труппы из Новгород-Северского К. С. Станиславский просит Вахтангова записывать за ним замечания на репетициях «Гамлета», а еще через день — составить группу из молодых артистов для занятий по его

«системе». Настойчивый, вечно юный «старик» не оставляет ученика в покое. Он поручает ему составление задач для упражнений. Обещает найти помещение для занятий и необходимые средства. Поручает поставить несколько миниатюр и показать ему. Просмотрев отрывок из «Огней Ивановой ночи», Станиславский утверждает в своем выборе. Перед ним, несомненно, мыслящий артист, талантливый и упорный продолжатель его дела. Между К.С. Станиславским и Е.Б. Вахтанговым возникает «тайный заговор».

Большинство уже не юных артистов труппы Художественного театра оказалось не очень восприимчиво к требованиям «системы» К. С. Станиславского. Одни попросту не желают переучиваться и снова садиться на «школьную скамью»; другие искренне не верят, что из этого может выйти что-нибудь серьезное. Они любят Константина Сергеевича, но считают его «чудаковатым» и «трудным» с его вечными исканиями и опытами. Многие в труппе встречают «систему» с милыми улыбками, за которыми скрывается скептицизм или равнодушие. Станиславский вскоре замечает, что к нему относятся иронически.

Он предупреждает Вахтангова перед занятиями с группой актерской молодежи:

- Боюсь, и у вас пойдет резня. Будьте осторожны.
- У меня свой метод преподавания.
- Хотите, я приду на первый урок?
- Нет, это меня сконфузит.

Константин Сергеевич старается поддержать у ученика дух настойчивости.

— Работайте. Если вами будут недовольны, я скажу им: прощайте. Мне нужно, чтобы был образован новый театр. Давайте действовать потихоньку. Не произносите моего имени.



Занятия начинаются в квартире актера Б.М. Афонина. Играющие в массовых сценах в театре, выбранные Вахтанговым молодые актеры обычно незаметно сговариваются на спектакле друг с другом и затем ночью отправляются учиться «входить в круг», «сосредоточиваться», «быть наивными», «освободить мышцы» и т. д. Здесь Л.И. Дейкун, С.Г. Бирман, С.В. Гиацинтова, Б.М. Афонин и др. Несколько позже в группу входит А.И. Чебан.

Беспокойные, ищущие актеры спланиваются вокруг Е.Б. Вахтангова. Незримо для группы ему помогает Л.А. Сулержицкий, действующий, в свою очередь, в согласии с К.С. Станиславским.

Вахтангов идет не столько теоретическим путем к практике, сколько от практики к проверке и утверждению теории. И он неистощим в изобретении упражнений, задач, эпизодов — веселых и драматических, то острых, то лирических, то безмолвных и медленных, то полных экспрессии и движения.

Осенью, после поездки Евгения Богратионовича в Новгород-Северский, Надежда Михайловна с четырехлетним Сережей перебирается из Владикавказа в Москву. Живут в одной комнате, тесно и малоустроено, зато отец может теперь изо дня в день следить за ростом Сережи. Мальчик рано обнаруживает способности к живописи. Между ними сразу устанавливаются как бы равные товарищеские отношения. Сын зовет отца «Женя». Евгений Богратионович окружает его игрушками, картинками, журналами. Отказывая во многом себе, добивается, чтобы малыш имел все самое лучшее... Печальное детство самого Евгения Богратионовича не должно ни в чем повториться!

Но у него не остается времени для семьи. Утром он на репетициях, вечером участвует в спектаклях

Художественного театра (цыган в «Живом трупe», актер-королева в сцене «мышеловки» в «Гамлете», фронт в сцене суда в «Братьях Карамазовых» Достоевского, несколько позже Крафт в «Мысли» Андреева); в постановке «Гамлета», осуществленной К. С. Станиславским совместно с выдающимся английским режиссером Гордоном Крэгом и Л.А. Сулержицким, Вахтангов выполняет, кроме того, поручения по работе с актерами. После спектаклей — бесконечные занятия с энтузиастами «системы».

Надежда Михайловна чувствует себя покинутой, обижается, ревнует. В один из таких дней, не выдержав, она забирает сына и, никому ничего не сказав, не попрощавшись, уезжает на несколько дней к двоюродной сестре в Ораниенбаум под Петербургом. На столе оставляет записку: «Ненавижу Станиславского, ненавижу систему, ненавижу тебя. Уезжаю к Леле».

Но все остается по-прежнему.

В сентябре Вахтангов приглашен поставить в театре «Летучая мышь» сказку «Оловянные солдатики». Пресса отмечает в постановке большое изящество и вкус.

Молва о молодом режиссере, педагоге и актере проникает в широкие театральные круги. Евгений Богратионович преподает в школах, дает частные уроки, и, наконец, «тайное» становится явным и в стенах самого Художественного театра. Занятия Вахтангова с группой актеров узаконены. К инициативной группе присоединены все желающие молодые сотрудники из труппы МХТ — этот состав занимающихся «системой» назван студией.

Во главе студии становится Л.А. Сулержицкий при непосредственном участии и руководстве К.С. Станиславского.

Вахтангову трудно. Подчас он изнемогает от недоверия. Пришел какой-то «мальчишка — зазнавшийся гимназист» и берется учить других.

Актеры, достигшие на сцене успеха и славы, бывают самоуверенны и жестоки, как дети. На одном из таких уроков, когда создалась особенно тяжелая атмосфера, когда Евгения Богратионовича измучили колкими вопросами, он обратился за поддержкой к друзьям. Поднялись Дейкун, Бирман и Афонин и стали делать этюды. Они настолько верили и увлекались, что увлекли и других.

Весной студия показывает результаты своих работ — упражнения и этюды — труппе МХТ. Произведенное впечатление заставляет «стариков» задуматься. Для многих неожиданно начинает выясняться, что эти ученические студийные опыты имеют вместе с тем более глубокое и многостороннее содержание. Идеи Станиславского-художника неотделимы от взглядов человека-гражданина, ученого-мыслителя. Эти идеи опираются также на требования морали и этики, на заботу о духовном здоровье актера и, более того, о духовном здоровье общества.

Заново осознаются естественные основы правдивого искусства, к которому испокон веков стремились и порой прорывались лучшие актеры всего мира.

Вот почему Вахтангов, следуя за своими учителями, страстно отдается работе педагога и мастерового в искусстве, ни на минуту не превращая эту работу в самоцель. Он понимает: весь смысл его труда в том, чтобы заложить плодотворные основания для новых и новых художественных исканий и открытий, необходимых театру не только с узкопрофессиональной точки зрения. Весь смысл в движении артистов дальше вперед, всегда навстречу непрерывно развивающейся человеческой мысли, для блага общества.

Дальше! Дальше! Бесконечно много можно ждать от театра, опираясь на этот фундамент! Ключ ко всему — воспитанный коллектив актеров.

Театр психологического реализма просто немыслим без коллектива актеров-единомышленников, создающих стройный художественный ансамбль спектакля...

Особенно горячо добивается полного единомыслия у актеров Сулержицкий, видящий в этом первооснову наиболее глубокого духовного общения со зрителями. Для этого человека законом всех законов жизни и искусства стало чувство кровного, неразрывного родства людей, чувство их общности. И, должно быть, именно поэтому так дорог Сулержицкий Вахтангову.

По складу своего мышления и темперамента Вахтангов стремится еще полнее, еще действеннее использовать необыкновенную могучую энергию, заключенную в активном общении актеров между собой и со зрителями. Она способна духовно преображать людей — творить чудеса. До конца овладеть этой энергией — вот достойная задача! Подчинить своей воле, своей фантазии извечное могущество театра...

Вахтангов не сентиментален. С годами он все более непримирим. В искусстве нельзя быть добреньким, послушным, чересчур ласковым. Нужна предельная требовательность к себе и другим, пусть подчас мучительная и жестокая. Надо сделать все ради той высокой борьбы духа, воссоздаваемой на сцене, для которой только и стоит родиться художником. Он до конца понял это благодаря Станиславскому.

И если сам Константин Сергеевич, по человеческой доброте и деликатности в своем обращении к духовным силам актера, как кажется Вахтангову, порой останавливается на полпути, то дело учеников подхватить мудрые требования учителя и довести их до самого крайнего и непоколебимого выражения, с какими бы трудностями это ни было сопряжено.

От актера надо взять все, на что только способен человек!

Прежние друзья и новые соратники не всегда понимают Вахтангова. Его одержимость порой ошеломляет. Они не успевают за ходом его мыслей, хотя невольно любят им, даже ревниво любят его, как талантливого мечтателя и всегда вдохновенного, чуть-чуть «чудака».

## Театр доброй воли

*Крепнет ветер, зыбь черней,  
Будет буря: мы поспорим  
И помужествуем с ней.*

*Н. Языков, «Пловец»*

В 1912 году в России поднимается новая волна массового революционного движения. В ответ на расстрел нескольких сот рабочих на Лене по стране ураганом проносятся политические стачки, уличные демонстрации, митинги.

Общественный подъем обострил идейные разногласия в среде интеллигенции. Сознание, что необходимо заново определить свои политические симпатии, разделить трудности революционной борьбы или, напротив, покрепче привязать свою ладью к обветшалым буржуазным причалам, сопровождалось острой потребностью точнее взвесить и оформить не только свою философию, но и все мироощущение, весь эмоциональный, этический и эстетический строй духовной жизни.

С этим стремлением столкнулся и театр. Появляются новые театральные «течения», теории, возникает множество келейных студий. Эти студии служат лабораториями для новых идейно-эстетических исканий, а порой только для очищения и углубления уже имеющихся принципов, разбазаренных и засоренных на большой сцене, в коммерческих театральные предприятиях, слишком инертных и консервативных.

Пересмотр идейно-эстетических позиций интеллигенции зашел так далеко, что кое-кому даже понадобилось оправдание для самого существования театра. Так, разгорелся с видимостью учености спор вокруг нашумевшего доклада критика Ю. Айхенвальда, отрицавшего, что театр имеет для культурного человека какой-либо смысл. Людям, отгородившимся от народа, бегущим от всего массового в кельи субъективизма, казалось вообще лишним существование народного зрелища, которое «грубо» передает то, чем может быть богато интимное человеческое сопереживание с книгой поэзии, с героями романа или драмы при индивидуальном чтении.

Театральная практика повсюду складывается в столкновении противоборствующих сил. Крикливые формалистические искания эстетов в своем крайнем выражении исходят из стремления создать нечто изощреннейшее, понятное только немногим «посвященным». С другой стороны, традиционный театр, широко распространенный по всей России, театр, созданный интеллигенцией «для народа», служит в эти годы, по общему признанию, прежде всего «духовному мещанству» и не является ни подлинно народным, ни театром интеллигенции.

У К.С. Станиславского в этих условиях с каждым днем растет потребность в экспериментальной студии, в которой на практике можно было бы искать пути постоянного обновления реалистического искусства театра. Станиславский видит в этом свое гражданское служение России. Духовная жизнь человека, непрестанно растущего и ищущего, — вот что, по его мнению, должно составлять содержание театра — одновременно и средства его и цель.

Цель молодой студии определяет до конца Л.А. Сулержицкий. «Почему Сулержицкий так любил

студию?» — спрашивает Константин Сергеевич. И отвечает: «Потому, что она осуществляла одну из его главных жизненных целей: сближать людей между собой, создавать общее дело, общие цели, общий труд и радость, бороться с пошлостью, насилием и несправедливостью, служить любви и природе, красоте и богу...»

Маленькая группа артистов, начав с психологических опытов по «системе» Станиславского, добиваясь «сосредоточения», «вхождения в круг», «наивности и веры», должна затем положить начало коллективу, основанному, по мысли Сулержицкого, не только на общности психологической театральной школы, но и на общности моральной и, более того, на взаимной любви и нравственном совершенствовании. Театр — как собрание верующих в глубокие природные этические начала человеческой души, театр — храм, театр — нравственный учитель жизни, театр доброй воли, доброго сердца — вот к чему зовет Сулер.

После учебных занятий в студии и затем инсценировок рассказов А. Чехова первый открытый спектакль возник почти случайно. Пьесу Гейерманса «Гибель „Надежды“» принес один из студийцев, Ричард Болеславский. Когда спектакль, поставленный тем же Болеславским, был готов и его одобрил К. С. Станиславский, решают показать „Гибель «Надежды»» публике.

Премьера состоялась 15 января 1913 года.<sup>3</sup> Молодой театр привлек симпатии москвичей, блеснув свежестью и яркостью исполнения и удивительной даже для Художественного театра слаженностью ансамбля. Но спектакль этот, хотя и «потрясал сердца», не был глубоким по мысли. И он возрождал в обновленной и «интимной» форме прежнюю натуралистическую линию МХТ.



Пьеса рассказывает о жизни голландских моряков-рыболовов. Это довольно традиционная мелодрама. Л.А. Сулержицкий видел в ней свежесть чувств и красок, яркое солнце, сиявшее за окнами, прямооту и целостность в раскрытии простых характеров, сочувствие к труженикам-рыбакам и негодование по отношению к черствым хозяевам, для которых деньги дороже всего, дороже жизни работающих на них людей. Но главное он видел не в социальных отношениях и, собственно говоря, не в драме рыбаков, а в пробуждении у людей чувства солидарности. Он говорил о теме спектакля:

— Стихийные бедствия объединили людей. Вот они собрались в кучу... Собрались не для того, чтобы рассказывать страшное, не это надо играть. Собрались, чтобы быть ближе, искать друг у друга поддержки и сочувствия. Жмитесь друг к другу добрее, открывайте наболевшее сердце.

Неизбежным «стихийным бедствиям» в жизни должно противостоять стихийно пробуждающееся единение людей, их чувство братства — такова идея спектакля.

Студия показала крупным планом ощущения и чувства героев и слитность этих чувств с природой и трудом, с морем, с властью моря и обаянием моря. Поэзия физического труда, глубокое дыхание тружеников, постоянное волевое напряжение и мужественная готовность встретить любые опасности наполняли игру актеров. Это относительное полнокровие героев и привлекло в то время особые симпатии. При всей примитивности пьесы студия хотела решительно противопоставить здорового человека, борьбу за цельные и непосредственные характеры бледным, зыбким теням и эстетским изыскам упадочного искусства. Сильное, терпкое ощущение

физиологической жизни человека — таков был первый шаг.

Устройство крохотного зала и сцены, декорации, камерные приемы лепки образов, характеров — все отвечало задачам тесного общения со зрителями. Не было ни помоста, ни рампы. Прямо на полу, за занавесом, проходила условная граница сцены. Эта интимная условность помогала забывать об условности происходящего. Маленький зал давал возможность актерам не возвышать голоса и не огрублять интонации, не прибегать к подчеркнутому жесту, гриму. Зрители как бы вводились внутрь самой комнаты, где происходило действие, в круг героев, живущих на сцене, «как в жизни». В то же время декорации не обременены натуралистическими деталями. Предметы, которые по ходу действия не надо было актерам брать в руки, были нарисованы на стене, и от зрителя не скрывалось, что это холст. Так подчеркивалась художественная, образная природа спектакля. Это должно было, по мысли строителей театра, уже означать шаг от натурализма к художественному реализму.

Вскоре приступает к своей первой постановке в студии и Вахтангов. Это «Праздник мира» Гауптмана — пьеса, уже однажды поставленная Евгением Богратионовичем на любительской сцене. С тех пор прошло не много, лет, и режиссер нынче подходит к спектаклю, вооруженный новыми знаниями и замыслами. А возможность опереться на коллектив талантливых актеров создает лучшие условия для нового глубокого раскрытия идеи пьесы.

Драма Гауптмана, как и «Привидения» Ибсена, была написана в те времена, когда драматические проблемы большой наследственности были очень модны в буржуазном европейском обществе и занимали равно и ученых, и врачей, и писателей. Драматическая коллизия

пьесы, характеристика распада психики героев и разрушения семьи.

Но Сулержицкий говорит о теме «Праздника»:

— Не потому они ссорятся, что они дурные люди, а потому мирятся, что они хорошие по существу. Это главное. Давайте всю теплоту, какая есть в вашем сердце, ищите в глазах друг друга поддержки, ласково ободряйте друг друга открывать души... Не нужно истерик, гоните их вон, не увлекайтесь эффектом на нервы. Идите к сердцу.

Однако примирение и требование перед лицом бедствия во что бы ни стало соблюсти евангельскую заповедь сохранить себя чистыми и наивными сердцем, как дети, может легко привести к пассивно-созерцательному самоуспокоению, к инфантильному неприятию одинаково любых войн и революций, к роковому непониманию борьбы в общественной жизни, к отрицанию ее драматического развития.

Будьте, как дети, в неведении и, как дети, беспечны и беспомощны перед лицом кошмарной действительности, перед лицом трагически развивающейся истории человечества — вот к чему в итоге может привести концепция, на которой настаивает Сулержицкий.

И чем упорнее предлагает эту концепцию бесконечно любимый им, милый Сулер, тем неотвратимее Вахтангов чувствует вопиющее противоречие между кипучей, деятельно обращенной к действительности, бескомпромиссно-благородной натурой своего друга-наставника и той предательской тропинкой, на которую могут толкнуть советы Сулера в обдумывании «Праздника мира»...

К тому же Вахтангову вообще чуждо нередко ведущее к догматизму покорное следование какой-либо предвзятой идее. Процесс работы над пьесой становится для него процессом исследования, причем

исследования каждый раз заново не только самой пьесы, но и всей той действительности, которая в ней отражена, — процессом страстных поисков и осмыслений, ведущих к новым открытиям.

Оба — Сулержицкий и Вахтангов — отдают все думы и все свои силы очищению, обновлению человека. Для обоих театр стал священным местом именно потому, что они не знают другого, где бы с такой непосредственной заразительностью происходило это очищение и обновление и где бы все лучшие духовные способности человека раскрывались (на сцене и в зале) с такой счастливой полнотой. Но Сулержицкий в Первой студии стал прежде всего Учителем, в спектаклях он выделяет главным образом роль Морального Учения и Поучения, в то время как Вахтангова захватывает последовательный анализ Жизни. Он «систему» принял всем сердцем потому, что она помогает вести на сцене не останавливающееся ни на один день изучение человеческой природы, характеров, поведения.

А что касается воспитания человека, особенно пестрой и противоречивой массы зрителей с ее сложной психологией, то Вахтангов, по опыту своей жизни, меньше всего склонен полагаться на элементарную мораль, как бы красиво она ни выглядела и какой бы увлекательной ни была для него самого.

И на этот раз он готовит спектакль по-своему, вынужденный порой преодолевать в актерах и в самом себе неусыпное вмешательство Сулера.

## На Княжей горе

*— Нет, я должен сделать из него человека!*

*А. Сулержицкий*

Летом 1913 года, когда обдумывался «Праздник» и были уже розданы роли, Леопольд Антонович увез Вахтангова с собой на дачу на Княжью гору близ Канева, на Днепре.

Лето, наполненное играми, солнцем и ни с чем не сравнимым отдыхом.

Дачи, в которых поселились с детьми семьи артистов Художественного театра, свободно разбросаны, окруженные садами и огородами, на опушке леса на высоком берегу, над великой рекой Украины.

Темно-синие короткие ночи. В июле заря с зарей сплетается на небе в один венчик. И ничто так не обновляет душу и не укрепляет силы, как дружба с рекой, землей, птицами и травами.

Хорошо, крепко спится. Хорошо думается. И чувства приобретают первозданную чистоту и ясность.

Легко поется вместе с друзьями. Весело на душе в их кругу. Тут каждый становится остроумным, соревнуясь в шутках, находках, затеях.

Лодки, взятые на лето артистами, получили неожиданные наименования: «Вельбот-двойка», «Бесстрашный Иерусалим III», «Дуб Ослябя». Крылатая флотилия всегда ждет у берега. Артисты и их дети превращены в матросов, учатся грести, ставить парус и управлять им, сидеть за рулем. Игорь Алексеев, сын

Станиславского, он же «мичман Шест», не привыкший к физическому труду, старательно пытается овладеть веслами и грести согласованно двумя сразу, а не поодиночке. Сын Ивана Михайловича Москвина Федя — «матрос Дырка» — воюет с упрямым парусом: лишь только поставишь его и наберешь ветра, он того и гляди выйдет из повиновения и помчит тебя черт знает куда, а на повороте попутно сшибет матроса на дно лодки. Тут не засидятся в голове никакие мрачные мысли, как бы навязчивы они ни были.

Леопольд Антонович говорит:

— Зимой работа в театре, летом — на земле. Отдых в том, что работа духа, работа на сцене заменена физической, но без работы художник не смеет прожить ни одного дня.

Поэтичная природа Украины навевает на Вахтангова мечтательную задумчивость. Ему хочется предаться полному ничегонеделанию, подолгу лежать молча, глядя в небо, наслаждаясь течением мыслей и тишиной. Но Леопольд Антонович не дает покоя. Все должны пилить и колоть дрова, копать землю, косить, жать, разводить овощи, полоть их и поливать, возить в бочке воду... И нет дня, чтобы «капитан» не придумал что-нибудь новое, что совершенно необходимо сделать на земле или на воде...

Он поднимает Вахтангова на ноги.

— Ну, «сонный грузин»?.. Опять лежишь «под чинарой» и мечтаешь? Нет, я должен сделать из него человека!

И ласковым пинком отправляет на работу.

Как вкусна уха из своего улова! И как украшают ладонь мозоли от весел!.. Рука становится мужественной и умелой.

К тому же все это раскрепощает фантазию и питает ее. В самой жизни актеров, в их быту действует

магическая сила «если бы я...». Если бы я был матросом, земледельцем, рыбаком, ребенком...

Этим летом актеры едят на непокрытых столах на воздухе, из мисок, деревянными ложками. Ложатся спать вскоре после захода солнца. Утром «капитан» будит всех пронзительными руладами свистка. Подъем. Кружка прохладного, отстоявшегося с вечера в погребе густого молока с вкусно пахнущим черным хлебом. И бег вприпрыжку к ласковой воде Днепра. Взрослые не хотят отставать от детей, и дети соревнуются со взрослыми...

В артистической семейной веселой коммуне все уважают детей, ценят и детство в себе — чистый доверчивый взгляд на мир и на людей.

Однажды «капитан» собрал своих «помощников», «матросов» и «мичманов» на секретное совещание. Предстоит через неделю отпраздновать день рождения «адмирала» Ивана Михайловича Москвина. Распределяется подготовка забавных сюрпризов. Режиссером, своим помощником, Сулержицкий назначает Вахтангова — «матроса Арапа».

Закипела новая страдная пора.

С неиссякаемой энергией ведет «капитан» занятия на Днепре. Приводится в исправность «флот», увеличивается парус огромной, пятисаженной, в три пары весел, лодки «Дуба», приобретаются два кливера, подновляются и освежаются все сто флагов и особенно один, белый с тремя кружочками — эмблемой единения трех семей; Сулержицких, Москвиных и Александровых; укрепляются снасти, реи, мачты, ванты, и ежедневно происходят учебные плавания с упражнениями по подъему и уборке парусов. В Севастополе куплены морские фуражки, у каждого «матроса» есть по несколько пар полной формы. Под большим секретом нанят оркестр из четырех евреев, играющий на свадьбах, — скрипка, труба, кларнет и барабан.

Вахтанговым написаны слова, «капитаном» сочинена и разучена с детьми музыка — приветственный марш.

9 часов утра. Моросит дождь. Все оделись в парадную форму и собрались в маленькой комнате нижней дачи в овраге. Оркестр уже приехал. Леопольд Антонович разучивает с голоса простой, детский мотив марша и убеждает музыкантов переодеться в матросское платье. Один все время мигает, и у него ноги колесом. Другой — рыжий, как апельсин.

— Мы хотим доставить удовольствие нашему товарищу — актеру. Он раньше был адмиралом, и ему приятно будет вспомнить, — убеждает «капитан».

И убедил.

Музыканты надевают матросские рубашки. Напяливают бескозырки с ленточками.

Тихонько, чтобы раньше времени не обнаружить себя, вся команда в шестнадцать человек подошла на цыпочках и выстроилась у крыльца дачи Ивана Михайловича, под самым окном его спальни. Леопольд Антонович — в капитанской фуражке, с двумя нашивками на матроске (помощник капитана), Александров, тоже в морской фуражке, с биноклем через плечо.

Все молчат, полные сосредоточенного и затаенного сознания важности момента.

«Капитан» дает знак музыкантам. Рывком, фортиссимо, бесстыдно фальшиво тарахтит туш и обрывается.

Моряки в полном молчании ждут эффекта от этого как снег на голову свалившегося на «адмирала» сюрприза. Ждут долго и терпеливо. Бегут секунды. Москвин проснулся от шума, в щелочку из-за занавески рассмотрел, в чем дело.

Через минуту дверь на террасу медленно открывается, и спокойными, ровными, неторопливыми шагами идет к лестнице «адмирал».



Пестрый восточный халат, на голове чалма из мохнатого полотенца, в которую вставлено круглое ручное зеркало. Пенсне. В руке плетеная выбивалка для ковров вместо опахала.

У края лестницы «адмирал» останавливается. Спокойно и серьезно обводит он глазами стоящую внизу «команду».

Напряженная пауза.

Только что он открывает рот, как маленький горнист Наталья Сац, дочь умершего год назад композитора Ильи Саца, заведующего музыкальной частью Художественного театра, поднимает горн и играет сигнал, означающий: «Внимание! Всем! Всем!..» Секундная пауза. Иван Михайлович слегка кивает головой — дескать, ничего другого и не ожидал, и тоном чуть усталого от постоянных почестей высокого начальника произносит:

— Спасибо, братцы!

Горнист играет сигнал номер 2, подчеркивающий внушительность только что сказанного «адмиралом». Готовя горниста, Вахтангов говорил:

— Это будет придавать важности нашему адмиралу. Каждую его фразу вставляют в музыкальную раму, приветствуют музыкой, понимаешь?

После этого «адмирал» важно идет к себе, но, сделав два шага, задерживается, чуть грустно шевелит губами. Горнист повторяет сигнал номер 1. «Адмирал» снова роняет:

— Спасибо, братцы!

И, с удовольствием выслушав еще раз сигнал номер 2, удаляется в комнату. А через минуту возвращается уже одетым для принятия парада: белые брюки подпоясаны шелковым шарфом с бахромой, белая фуражка, черный фрак, на груди медали — жестянки от бутылок, на шее в качестве ордена на цепочке большие карманные часы, через плечо голубая лента. На лице

еще более пышно расцвело превосходительное высокомерие.

«Капитан» командует «смирно!». «Команда» вытягивается и отдает честь. Горнист ради торжественности раскрывает над «адмиралом» большой черный зонт. Неописуемый «морской оркестр» захвачен происходящим. «Адмирал» привычной рукой, чуть небрежно берет под козырек.

«Капитан» читает церемониал, им составленный.

Все строго официально... Брандвахта у адмиральской террасы на шканцах. Морской парад. «Вельбот-двойка» с бронепалубной канонерки первого ранга двойного расширения «Дуб-Ослябя» под собственным г-на «адмирала» брейд-вымпелом принимает г-на «адмирала» на борт. Морские парусно-такелажно-рангоутные маневры команды «Дуб-Ослябя» в колдобине Бесплодие. Поздравления от флотского экипажа и местного высшего и низшего общества и т. д.

Оркестр бешено, победно и нагло рванул марш, хор матросов с энтузиазмом грянул приветствие:

Сегодня для парада  
Надета винцерада,  
И нужно, чтоб орала  
Во славу адмирала  
Вся Княжая гора:  
Ура!  
Ура! Ура!

Сегодня, в день Ивана,  
Нет «поздно», и нет «рано»,  
И нужно, чтоб орала  
Во славу адмирала  
Вся Княжая гора:  
Ура!  
Ура! Ура!

Сегодня все мы дети.  
Надев матроски эти,  
Хотим, чтоб орала  
Во славу адмирала  
Вся Княжая гора:  
Ура!  
Ура! Ура!

День именин «адмирала» удался на славу. За обедом сын И.М. Москвина, Владимир, прочел написанный Е. Вахтанговым тост:

Славься, добрый адмирал!  
Чин ты свой не замарал  
На пути тернистом, торном.  
Славен будь на море Черном!  
Ты могуч, твой страшен взор,  
Ты краса сих Княжих гор.  
Не садись в мотор с Садовским...  
Адмиральствуй над Азовским!

И т. д.

Евгений Богратионозич и Сулержицкий всюду вносят в общество веселую артистическую игру, соревнуясь в импровизации, изображают поведение самых различных людей: спорщиков, пьяных, уличных певцов и торговцев, детей, стариков, женщин. Обычно начинает Сулержицкий, Вахтангов подхватывает, и экспромтом разыгрываются неповторимые «дуэты», диалоги, маленькие рассказы о людях.

От своих «командиров» в Каневе Вахтангов получил в 1913 году художественно исполненный диплом:

«Дана сия аттестация матросу Е.Б. Вахтангову в том, что он заслужил звание гребца 1-го ранга, а также может на фока-шкоте. Сей матрос усерден и храбер есть, но зело сон любит во вред начальству.

*Капитан Л. Сулержицкий.*

*Помощник кап. Н. Александров.*

*Адмирал И. Москвин».*

Наверху в спасательном кругу нарисован спящий загорелый Вахтангов, его будит пинком увесистый капитанский сапог. По кругу надпись: «Дуб-Ослябя» — «А ну, подскочи!»

Аттестация могла быть выдана и в том, что Вахтангов давно заслужил звание талантливого артиста, одного из тех, о ком Станиславский сказал:

— Художник до конца дней своих остается большим ребенком, а когда он теряет детскую непосредственность мироощущения, он уже не художник.

Осенью ему предстоит серьезное испытание: сохраняя чистоту и заразительную непосредственность душевного общения, проникнуть заново в драматическое содержание жизни семьи Шольцов и философски осмыслить эту жизнь.

## Искусство протеста

*В последний раз —  
опомнись, старый мир!*

*А. Блок*

В центре Москвы, перед старинным домом градоначальника, всегда людно. На мощенной булыжником Скобелевской площади восседает на коне чугунный генерал Скобелев<sup>4</sup>.

Высокие двустворчатые двери ведут в двухэтажное здание напротив гостиницы «Дрезден». Сегодня — 15 ноября 1913 года — здесь квартирует фрау Минна Шольц, и к ней после шестилетнего отсутствия приезжают муж доктор медицины Фриц Шольц и сын Вильгельм. Приехал и другой ее сын, Роберт. Тут и ее дочь Августа. Все уже взрослые люди. Они не могли ужиться друг с другом и с отцом, капризным, угрюмым, раздражительным стариком. Он на двадцать два года старше Минны. Хотите посмотреть, к чему привела встреча всей семьи и попытка примирения? Заходите в студию.

В первом этаже у вас примут пальто, галоши и шляпу. Два марша покрытой ковром пологой лестницы приведут в анфиладу комнат с окнами на площадь. В простенках между окнами высокие зеркала в резных рамах, окрашенных под светлую бронзу. Непременно загляните повнимательней в эти зеркала. То ли от старости, то ли благодаря секрету мастера, который покрывал их сзади особой амальгамой, стекла с удивительной интимной теплотой отразят будто

покрытое загаром ваше лицо и за вашей спиной неярко освещенную комнату, наполненную гостями.

Но пора и в залу. Три четверти ее занимают стулья для гостей. Когда эта часть залы погрузится во мрак и раздвинется занавес, вы увидите освещенную меньшую ее часть, олени рога и картины на стенах, люстру из таких же рогов, направо и налево два замерзших, полузанесенных снегом окна, старинные дубовые стулья и стол. Старый слуга Фрибе устанавливает рождественскую елку. Фрау Шольц и фрау Бюхнер вставляют в канделябры пестрые праздничные свечи. Между ними и безмолвно застывшими в первом ряду гостями всего несколько шагов, нет ни рампы, ни возвышения — все произойдет тут же, в одной комнате с вами, все три акта драмы.

Неторопливый, тем не менее нервный, течет разговор. Слово за словом, с неумолимой точностью обнажается все подспудное в характерах, отношениях, взглядах на жизнь, и оживают трудные, навязчивые чувства собравшихся у семейного очага. Вся обстановка свидания после долгой разлуки: рождественский сочельник, елка, предстоящая женитьба двух молодых людей, ожидание близкой смерти отца — заставляет людей примириться друг с другом хотя бы на время. Но озлобленные, эгоистичные, истеричные люди не в силах жить общей жизнью. Спокойствия в этом доме не может быть. Неизбежна вражда. И неизбежна гибель этой семьи. Почему? В силу больной наследственности, как отвечают некоторые? Нет. Такое представление не выходит за пределы буржуазного сознания. Будто душевные недуги людей в буржуазном обществе не имеют ничего общего с самим обществом, а целиком объясняются движениями больной психики? Неправда! Вахтангов освещает действительность глубже и шире. Пьеса дает к этому достаточно оснований. Семья распадается и гибнет потому, что в ней выражен распад

моральных устоев буржуазной семьи вообще, лицемерие, ложь и распад буржуазного образа мыслей и образа жизни.

Вахтангов не «задавал» себе этой мысли заранее. Он начал работать над раскрытием характеров и отношений людей в пьесе так, как подсказывало ему верное ощущение действительности, как учила его жизнь. Это был суровый реализм. Обобщение выросло по необходимости само собой и потому не стало трафаретным, общим местом.

Старый дом табачного фабриканта во Владикавказе требовал, наконец, полного разоблачения. Евгений Богратионович не мог быть неточным.

Гости в зале вокруг вас, говоря о спектакле, отмечают остроту психологического эксперимента. Обостренность чувствований и раскрытие болезненной душевной жизни доведены до предела, до надрыва. Но этого-то и требует пьеса Гауптмана! Иначе за нее не стоило и браться.

Перед нами, говорит один из гостей-зрителей, раскрыто Вахтанговым «гнездо людей с исковерканной жизнью, с издерганными, больными нервами, людей, у которых все человеческое, нежное, сердечное глубоко спряталось куда-то, а на поверхности души — только боль, раздражительность и нервическая злоба, готовая ежеминутно прорваться в самых страшных, уродливых формах».

Вахтангов смело бросает обществу обвинение, показывает ему в зеркале его лицо.

Характерно откровенное выяснение отношений между братьями Робертом и Вильгельмом, происходящее в те минуты, когда в соседней комнате после нервного припадка умирает их отец. Роберт вспоминает, что отец в 1848 революционном году начинал на баррикаде, а кончает одиноким ипохондриком. Со своей стороны, Роберт советует брату

не слушать «болтовню об идеалах». «Нужно, мол, бороться за идеалы человечности, и что-то там еще! Это чтоб я стал бороться за других! Удивительное требование! А из-за чего и с какой стати?..»

Ни на что больше не способны эти люди, как приносить страдания себе и другим. Они могут вызывать жалость. И брезгливость. Вахтангов идет дальше. Он заставляет зрителей пережить гнев. Гнев, смешанный с ужасом, но еще более пронизанный нотами протеста и обвинения.

И зрителям «хочется кричать, стонать», и в то же время многие сознают, что иногда необходимо раскрыть им их собственные болезни, повести самих зрителей «по закоулкам их окровавленных и гноящихся душ».

Вахтангов повел вас в трагическое путешествие, подобное скитаниям Дайте в аду. Для самого Евгения Богратионовича, как художника, это мучительное путешествие, полное скорби, обличения, протеста и гнева, затянулось до последних дней его рано оборвавшейся жизни.

Стала ли вахтанговская постановка «Праздника» отрицанием достоинства человека, отрицанием основной программы студии? Нисколько. Но Вахтангов отнесся к проблеме человеческого достоинства с жестокой страстью, незнакомой ни Сулержицкому, ни Болеславскому, ни, пожалуй, всему Художественному театру во главе со Станиславским.

Общественно-критическую направленность постановки Е. Вахтангова отмечает Максим Горький. Посетив «Праздник мира», он «нашел в ярко выявленных типах и „обнаженных ранах“ семьи Шольца *настоящее искусство, искусство протеста, искусство обвинения*».

По репортерскому отчету газеты «Раннее утро» от 15 февраля 1914 года, «поразила Горького также и



аудитория студии. По словам писателя, вообще редко приходится наблюдать такое общение между сценой и аудиторией. Студии Горький предсказывает громадное будущее. Его мечтой была бы постановка студийцами пьес для широких общественных кругов и рабочих».

Изоощренное искусство интимно-психологического театра Вахтангов обращает против буржуазного и мещанского «юта». Гуманизм свой — более страстный и резкий в борьбе, чем гуманизм Станиславского и Сулержицкого, — он обращает против пассивного, рабского «утешения».

И тем сильнее звучит в его «Празднике» мысль о «примирении», о добрых человеческих отношениях, о неотложной необходимости отцовской и братской ласки, о дружбе и любви. В этом доме мир невозможен, но человечество не в состоянии жить без любви!.. У людей в пьесе Гауптмана нет никакого исхода — только смерть. Но зрители, идя за Вахтанговым, тем сильнее пережили уверенное чувство, что вопреки всему в мире сложатся чистые, здоровые и любовные отношения между людьми, что такие отношения все-таки есть и будут! А вместе с тем возникало острое желание строить свою личную жизнь иначе, чем жила мучительно распадающаяся буржуазная семья.

Часть критиков пишет об удивительной простоте тона в «Празднике мира», о такой простоте, которая не достигалась и в Художественном театре, — она страшна и гораздо труднее какой угодно приподнятости. Но здесь нужно уточнить. Дело в том, что ощущение естественности и простоты тона обманчиво. Оно появляется у зрителя тогда, когда он *всецело захвачен непосредственным сопереживанием с героями*. А задача, поставленная Вахтанговым перед собой — довести психологический театр, театр *переживаний* у актеров и *сопереживания* зрителей до

высшего предела — действительно была решена им с силой необыкновенной.

О многом говорит хотя бы такой случай. От наклонившейся свечи на сцене загорелась рождественская елка, а захваченные игрой актеры этого не замечали. Пламя побежало по хвое. Вахтангов увидел все из-за кулис, он пережил страшный испуг. Выйти на сцену и оборвать действие?.. Актеры тем временем продолжали играть. Пламя ширилось. Софья Владимировна Гиацинтова, игравшая Иду, увидела, как в бреду, перед собой чужих людей. Они поднялись из первого ряда, переступили невидимую черту, отделявшую их от актеров, молча потушили елку и вернулись на свои места, а действие не прерывалось ни на мгновение. Зрители приняли все это как дело само собой разумеющееся. Они запросто засиделись в гостях у Шольцев. Как же можно не помочь, если загорелась елка?

Что же касается простоты тона, то ее, на наш взгляд, не было. Напротив, мучительное душевное состояние членов семьи, их взаимное раздражение при соприкосновении друг с другом и неудержимое желание мстительно мучить друг друга — все продиктовало изоощренно сложные подтексты, и к горлу каждого то и дело подкатывал истерический клубок.

Нервы в зрительном зале были напряжены до предела. Публика действительно стонала и плакала. И, может быть, прав был Станиславский, когда, просмотрев спектакль на генеральной репетиции, не одобрил его за неврастеничность и не захотел выпускать на публику. Тогда Сулержицкий насилу добился разрешения показать «Праздник» артистам труппы МХТ. Те приняли спектакль противоречиво. Многие восторженно. Особенно горячо выступил на защиту Вахтангова В.И. Качалов. Соппротивление Станиславского было сломлено.

Но тот же Сулержицкий, возмущенный, сказал после одной истерики в зрительном зале:

— Как сама истерия не есть результат глубоких переживаний, а только показывает на болезненную раздражительность нервов, органов чувств, так и причины, вызывающие истерики, тоже относятся не к духовному или душевному миру, а к области внешних раздражителей нервов... И это не область искусства!

Защищая систему воспитания актера, предложенную Станиславским, Сулержицкий не уставал резко выступать против истерии, к которой легко увлекало актера доведенное до патологических крайностей увлечение «театром переживаний». Леопольд Антонович справедливо писал:

«Передавать на сцене истерические образы, издерганные души тем, что актер издегает себе нервы и на этой общей издерганности, на общем тоне издерганности играет весь вечер, заражая публику своими расстроенными нервами, — прием совершенно неверный, безвкусный, антихудожественный, не дающий радости творчества ни актеру, ни зрителям. Хотя прием этот и сильно действует, но тут действуют больные нервы актера, а не художественное воспроизведение образа, — это у актера испорченные нервы, а не у его героя. Образ издерганного, истерического человека художественно достигается, как и всякий образ, не общим тоном, а правильным подбором задач, их расположением, правильным рисунком роли и искренним, насколько можно от себя, выполнением в этом рисунке каждой отдельной задачи... Тогда это искусство, которое, какие бы ужасные образы ни воплощало, всегда радуется и давит, в противном же случае это сдирание своей кожи для воздействия».

Работая с актерами над ролями пьесы Гауптмана, Евгений Богратионович не всех сумел удержать от игры

на нервах. В дальнейшем это у него никогда больше не повторится.

Но он чувствует, что в своем внутреннем споре с Сулержицким прав, в свою очередь, в главном. Сулержицкий хотел бы служить добру и миру своей горячей верой, что человек в конечном счете всегда добр. Когда действительность это опровергала, он, как наивный идеалист и романтик, готов был объявить несуществующей эту негодную действительность. Вахтангов же пробуждал у зрителей сознание, что достоинство человека в том, чтобы, не пряча, как страус, голову под крыло, бороться за достойные человеческие отношения, за достойную жизнь, как бы трудна борьба ни была.

## Последствия ночного разговора

*Глухие тайны мне поручены,  
Мне чье-то сердце вручено...*

*А. Блок, «Незнакомка»*

Морозной декабрьской ночью того же 1913 года, после бала у губернатора в спектакле «Николай Ставрогин» Ф.М. Достоевского, где Вахтангов играл одного из гостей, его поджидают у артистического подъезда Художественного театра молодая женщина и двое юношей. Он вышел вдвоем с артистом Александром Гейротом. Окинул быстрым наблюдательным взглядом ожидающих, спросил:

— Где будем беседовать?

— Пойдемте к «Мартьянычу», — предлагает Гейрот.

Двинулись вниз по Тверской. Более опытный в делах. Натан Тураев впереди с Вахтанговым и Гейротом. Ксения Котлубай, Борис Вершилов шагают немного сзади и с любопытством присматриваются к Вахтангову. В меховой шапке с острым верхом, напоминающей старорусскую боярскую, в шубе с большой серой меховой шалью, в ботах, весь чем-то неуловимым необычайно артистичный, с энергичной, пружинистой походкой, в которой чувствуются приподнятость, беспокойные мысли, душевная крылатость, он напоминает мятущихся фантастических персонажей Гофмана. Его шаги гулко отдаются на камнях тротуара, покрытых свежесвыпавшей россыпью снежных звезд. Снег, струясь из ночной бездны, сверкает на его плечах. Молодые люди уже чувствуют

себя покоренными. Между ними и Вахтанговым быстро возникает взаимная симпатия.

Впрочем, его возбуждение вызвано не этой встречей. В ресторане он откровенно признается, что счастлив сегодня. Когда компания, спустившись в подвал «Мартьяныча» на Красной площади, под Верхними торговыми рядами, заняла ложу в зале и заказала ужин, Вахтангов вынимает из бокового кармана скромной визитки небольшую тетрадку и, любовно поглаживая ее, делится причиной своей радости. Это только что полученная первая большая актерская работа в Художественном театре — роль Крафта в «Мысли» Леонида Андреева. Евгению Богратионовичу предстоит целую картину, не сходя со сцены, вести с самим Леонидовым — трагиком титанической силы, умеющим на сцене страстно мыслить, а не только чувствовать. Вахтангов весел и горд...

Заговорщики посланы инициативной группой. Особенно горячо говорит Ксения Котлубай. Им хочется поглубже изучить искусство театра, искусство артиста. Нет, нет, они вовсе не собираются стать профессиональными актерами, И надо признаться, те встречи с актерами, какие у них были, еще больше укрепили в них убеждение, что человек, если он подлинно интеллигентен и серьезен, не должен выбирать актерскую профессию, посвящать ей всю жизнь. Пусть у него еще будет какое-нибудь другое дело. Мудро поступил Антон Павлович Чехов, — став писателем, он долго не расставался с профессией врача. Ранний профессионализм часто опустошает художника, обедняет его связи с жизнью, обкрадывает его судьбу.

Вахтангов слушает и загадочно улыбается; его брови высоко взлетают над точеным, заостренным

носом, тонкие, плотно сжатые губы иронически вздрагивают.

А Ксения Ивановна все более страстно воюет с воображаемым противником. Нет, нет, их инициативная группа и не собирается поскорей выступить с каким-нибудь любительским спектаклем, показаться публике. Вовсе нет! Не подумайте так. Может быть, они никогда ничего не поставят. Цель совсем иная. Приобщаясь к театру, к драматургии, к искусству актера, они, вступая каждый по-своему на сознательный жизненный путь, хотят расширить, обогатить свой внутренний мир, сегодня у интеллигентного человека духовный мир не может быть полным, не может быть передовым без всего, что дает русский театр и особенно Художественный театр.

Гейрот наклоняется к Вахтангову и шепчет что-то на ухо. Евгений Богратионович кивает и после очередной тирады Ксении прерывает ее просьбой:

— Повторите последнюю вашу фразу. Постарайтесь сохранить ту же интонацию.

Ксения вспыхнула. Что это, экзамен? Она опускает глаза. Вахтангов улыбается еще веселее. Какой сегодня продолжается счастливый день! В этой молодой женщине нет ничегошеньки от актерства. Гейрот прав, может быть, у нее нет и актерского таланта. Но как насыщенные, сосредоточенные, требовательны страстные движения ее души!

Он говорит молодым людям о Станиславском и Сулержицком, о том, что их глубокое искусство прежде всего служит душевному подъему человека, укреплению его сил и поэтому такое искусство нужно во что бы то ни стало нести людям. Он отлично, с полуслова, понял, в чем заветный смысл сговора молодых. В самом деле, студентам вовсе незачем становиться актерами — ни заштампованными

банальным профессионализмом, ни отравленными скороспелым, поверхностным любительством.

— Вы должны стать настоящими хорошими зрителями. И чем больше будет таких зрителей, тем интереснее будет творить Художественному театру.

Стрелки часов давно перевалили за полночь. В ресторане стали гасить свет. Его завсегда и разошлись. У гардероба пьяненький купчик, накинув шубу на плечи, никак не может попасть ногами в галоши и посмеивается над собой. Усталый «человек» терпеливо дожидается за спиной Гейрота. Вставая, Вахтангов серьезно взглянул в глаза Ксении Ивановне.

— А если главное для режиссера — постоянное воспитание самого себя и отдача всех сил воспитанию людей?.. Как у Станиславского? Как у Сулержицкого? Это оправдывает профессию артиста?.. Как вы думаете?

На Красной площади Гейрот усаживает Вахтангова в извозчицьи санки, и они катят вниз, в Охотный ряд, а затем вверх, по Тверской.

Вершилов и Тураев, не от вина пьяные, провожают Ксению.

Они далеко не революционеры ни в искусстве, ни в жизни, эти восемнадцатилетние молодые люди. Но многие из них понимают, что приобщение к искусству Художественного театра поможет им воспитать себя для прогрессивной роли в общественной жизни, для лучшего служения народу и вообще для ответа на все вопросы, стоящие перед интеллигенцией. Идейное и моральное самовоспитание, товарищеское единение, бескорыстное изучение искусства — вот что их воодушевляет.

Вскоре состоялась первая встреча Вахтангова со всеми участниками. Придя к студентам, Евгений Богратионович начал с заявления, что где бы он ни оказался, с кем бы ни работал, он ставит себе одну задачу: пропаганду «системы» К.С. Станиславского.



— Это моя миссия, задача моей жизни.

Для того чтобы создать финансовую базу студии, решили все-таки поставить спектакль. Евгений Богратионович не возражает: воспитательную работу и объяснение «системы» ему легче всего вести в практической работе над пьесой. Студенты предлагают понравившуюся им «Усадьбу Ланиных» Б. Зайцева, только что напечатанную в одном из «толстых» журналов. Пьесу читают вслух, и Вахтангов, к удивлению всего маленького собрания, коротко, но беспощадно ее критикует. Пьеса бездейственна, одни разговоры, никакой динамики. Он не произносит по этому поводу назидательных речей, хочет, чтобы высказался коллектив, задает неожиданные вопросы:

— Что любит герой? Ради чего вы хотите поставить пьесу? Что сказать ею? Что понести зрителю?.. Какая здесь атмосфера? Чем напоен воздух?

И в подтексте всех его вопросов — один неотступный: стоит ли отдавать силы «Усадьбе»?

Студенты обрушиваются на Евгения Богратионовича шумной лавиной протестов...

Чем же им нравится «Усадьба»? «Эта пьеса, — как писал потом один из рецензентов, — вся напоенная душистым ароматом любви и густыми благовониями деревенского приволья, как будто родилась из чеховской „Чайки“. Когда вы смотрите „Усадьбу Ланиных“ на сцене, вам кажется, что это одна из шести усадеб, расположенных на берегу Колдовского озера в имении Сорина. И здесь, как говорит один из героев пьесы, все охвачены силой любовного тока, который кружит их, сплетает, расплетает и одним дает счастье, а другим — горе. Здесь у пруда стоит статуя богини любви Венеры, „устроительницы величайших кавардаков“, скульптура XVIII века, вывезенная из Франции еще дедом помещика. Это место для объяснений в любви. Тут стоят скамейки, и со

старинных времен на дубах и березах вырезаны пронзенные сердца. Здесь любят так же нежно и трагично, как любили в „Чайке“, и во всей пьесе Зайцева разлита та же нежная лирика свежего весеннего чувства, какой была напитана драма Чехова. И кажется, как будто на смену отлюбившим и отстрадавшим персонажам усадьбы Сориных через 20—25 лет пришли новые люди, обитатели усадьбы Ланиных, — племя молодое, незнакомое, — готовые покорно и беззаветно повторить от века начертанный круг переживаний: любовь и печаль, восторги и муку обид. Как будто вместе с испарениями старого пруда, клубящегося по вечерам туманами, в этой усадьбе любви и печали у подножия статуи Венеры рождаются атомы взаимного притяжения, нежности и сердечной тоски, и все кружатся в каком-то вихре сладостного восторга и упоения любви».

Куда уж больше?..

Итак, это не просто усадьба, а наследница «Чайки», любимицы Художественного театра. Усадьба, где много распустившейся сирени, весна, молодость, а главное — всеобщая влюбленность, которая сплетает всех в тесный круг! Нужды нет, что серьезную идею в пьесе Б. Зайцева найти невозможно.

Вахтангов с чуть уловимой иронией в засветившихся внимательных глазах слушает горячую защиту пьесы и... объявляет, что сдается. Ему нравится такое единодушное увлечение — может быть, оно отчасти возместит очевидные недостатки пьесы.

И начинается подготовка к репетициям, распределение ролей, обсуждение образов, первое знакомство с «системой» на подготовительных этюдах.

Студия не имеет помещения. Занятия происходят в студенческих комнатах. Жесткие кровати, столик, книги, два-три непрочных стула — и соседи, которые стучат в тонкие стенки, когда студенты не дают

заснуть. Днем студийцы продолжают ходить на лекции, многие, кроме того, служат. Собираться для занятий искусством они могут только по вечерам или ночью. Времени у Вахтангова мало. Днем он в студии МХТ, потом у Евгения Богратионовича уроки в школе Халютиной, позже спектакль или урок у студентов. И часто, придя вечером, Вахтангов не расстается с энтузиастами «Усадьбы» всю ночь. Квартирная хозяйка после такой ночи, разумеется, просит их больше не появляться. Следующий раз сбор назначается у другого студента или курсистки. Когда таким образом исхожена вдоль и поперек вся Москва и все возможности домашнего «уют» исчерпаны, стали ходить по ресторанам. Заказывают минимальные порции сосисок, несколько стаканов кофе и сидят в отдельном кабинете до закрытия ресторана. Вскоре «студию» перестают пускать и сюда. Тогда студенты выпрашивают на ночь после сеансов фойе в кино.

Часто репетиция превращается в беседу, в горячий спор о театре, о содержании искусства. От разговора переходят к упражнениям, к этюдам, далеко не всегда имеющим отношение к пьесе. Молодым людям кажется, что эти этюды интересны только сами по себе. Они почти не замечают, что Вахтангов кропотливо, день за днем, как садовник, выращивает не роли в пьесе, а человека, не пьесу, а коллектив.

Знакомясь с искусством актера, студенты, по существу, знакомятся с психологией всякого творчества и с человеческой психологией вообще.

Через много лет один из студийцев, Б.В. Захава, вспоминал об этих днях: «Тот, кто прошел эту школу Вахтангова и актером не сделался, не станет все же сожалеть об истраченном времени, как потерянном бесплодно: он навсегда сохранит воспоминание о часах, проведенных на уроках Вахтангова, как о таких, которые воспитали его для жизни, углубили его

понимание человеческого сердца, научили его счастливому и деликатному прикосновению к человеческой душе, раскрыли перед ним тончайшие рычаги человеческих поступков... Сколько их во всех концах нашей страны — инженеров, учителей, юристов, врачей, ученых, экономистов и проч., — прошедших через руки Вахтангова!.. Пребывание в вахтанговской школе оставило неизгладимый след на человеческой личности каждого из них и предопределило многое на их жизненном пути. Вахтангов это знал и потому не смущался тем, что многим из его молодых учеников заведомо не суждено остаться в театре: он был доволен тем, что имеет завидную возможность сделать радостными и счастливыми весенние годы пришедших к нему молодых людей...»

Под утро, кончив занятия, студийцы идут гурьбой провожать друг друга по домам. Вахтангов с ними. Продолжаются бесконечные волнующие разговоры. Иногда мыслей и чувств так много, что ученики и учитель умолкают. В тишине изредка обмениваются односложными репликами. Проводят до дверей одного, идут по пустым улицам через полМосквы провожать другого. Наступает рассвет.

Утренний отдых у Евгения Богратионовича короток. Днем он уже в студии МХТ.

Работая над «Усадьбой», воспитатель еще не раз спорит с учениками. Теперь их поддерживает автор пьесы — он бывает на репетициях. Евгений Богратионович отказывается видеть в жизни зайцевской усадьбы только счастливую идиллию. Он не согласен с Б. Зайцевым, когда тот говорит:

— Жизнь — это ткань, в отдельных точках которой происходят какие-то события, которые нарастают, громоздятся, рушатся и опять поднимаются, и так бесконечно. Одна из таких точек — «Усадьба». В ней жизнь тоже совершает свои круговые циклы, так же

веками повторяется в ней опьяняющая весна, так же люди кружатся в вихре любви, смеха и плача, наслаждаясь и страдая. Затем на смену страстям наступает покой и умиротворение. Люди отдыхают от пережитого, а новые поколения снова начинают тот же путь, который прошли их отцы и деды.

Б. Зайцев не хочет видеть в жизни человечества никакого движения. И все, что он видит, его умиляет. Но Вахтангов смотрит на застойную жизнь «Усадьбы», напротив, как на что-то ненормальное, временное, от чего хочется уйти в иную, здоровую жизнь. Он готов, перефразировав Галилея, воскликнуть: а все-таки жизнь движется вперед! Только вот в радуге, которая появляется в конце пьесы, он согласен увидеть застывшее бездушное величие природы. Нечто космическое, что бесстрастно и холодно стоит над страданиями людей, над гнойниками затхлой человеческой жизни в усадьбе.

Вахтангов не хочет, не может умиляться по поводу сентиментального и бессмысленного бездействия. Ему чуждо примирение с таким существованием. Но студийцы и автор убедительно доказывают ему, что в пьесе нет того, что он хочет; нет критики, никакие страдания и язвы не раскрыты, а есть только влюбленность и умиротворение.

Вахтангов убеждается, что, к сожалению, они правы. Для того чтобы выразить его отношение к философии «Усадьбы», нужно было бы написать другую пьесу. Что же делать? Хуже всего, что ученики не понимают пошлости того, что они защищают, — пошлости елейно-сентиментального «всепрощения». Но он чувствует, что сейчас не сумеет их переубедить. Где же выход? Не отказываться же теперь от пьесы, в которую вкладывается студентами столько переживаний, надежд!.. После колебаний Евгений Богратионович решает идти на компромисс, он ищет

опоры в принципах театра переживаний. Коль скоро переживания молодых актеров искренни, хороши, увлекательны, может быть, эта свежесть и непосредственность чувств передастся зрителю, как основа, как содержание спектакля...

Торопливо проходят последние репетиции. Художники М. Либаков и Ю. Романенко помогают оформить сцену (денег у студии нет) «в сукнах», а роль сукна возложили на серо-зеленоватую плохонькую дерюжку. Поставили статую Венеры из папье-маше; балюстрада должна изображать террасу, а несколько ящичков с искусственной сиренью — роскошный парк. Обрызгали сцену одеколоном «Сирень», и занавес поднялся...

Скандальная премьера 26 марта 1914 года в зале Охотничьего клуба...

Неопытные актеры играют с восторгом, их умиляют собственные переживания. У них и «наивность», и «вера», и «вхождение в круг». Как в счастливом чаду, в самогипнозе, провели они все четыре акта. Но до зрителя ничего не дошло, кроме полной беспомощности исполнителей... Актеры любят, ревнуют, радуются и страдают, плачут настоящими слезами и смеются. Где театр, где жизнь? Казалось бы, полное слияние сцены с правдой чувств. Но зрители ничему не поверили, ни во что не влюбились. Холодом равнодушия и насмешки веет от зала.

— Ну, вот мы и провалились! — весело сказал Евгений Богратионович, когда исполнители, снимая грим, собрались в актерской уборной. — Теперь можно и нужно начинать серьезно учиться.

Они в восторге, к тому же до них совершенно не дошел провал, всю ночь веселятся за торжественным ужином в ресторане «Петергоф». Вахтангов с сияющими глазами находит доброе слово для каждого. Под утро выходят на весенние улицы Москвы и,

обнявшись, бредут куда глаза глядят, не желая расставаться, счастливые пережитым. Он радуется их радости... В городе дремлет тишина. Улицы пусты. Но вот — пробуждение. Выходят дворники, заматают конский навоз в совки. Позванивая и дребезжа, потянулась первая конка, влекомая двумя клячами... звяк-звяк... трух-трух... Солнце позолотило купола.

Студийцы набрасываются на появившегося газетчика и под взрывы веселого хохота читают язвительные рецензии. О своей детской беспомощности, о том, что «режиссер г. Вахтангов проделал дыру в одной из грязных тряпок и заставил исполнителей, смотря в эту дыру, восхищаться роскошью природы. Эта же дыра служила входом и выходом для действующих Лиц. Додумался г. режиссер...»

Забрали студийцы свою Венеру и дерюжку. А сирень навсегда стала для каждого волнующей эмблемой его молодости, напоминая о восхищении друг другом и о восторгах первого театрального плавания.

Возмущенная дирекция Художественного театра после этого скандала запретила Вахтангову какую бы то ни было работу вне стен театра и его Первой студии. Но заговорщики не унимаются. Евгений Богратионович сделал вид, что покорился приказу. Все члены студенческой, студии подписывают торжественное обещание. Каждый дает «честное слово»: о том, что будет делаться в студии, не говорить впредь ни знакомым, ни друзьям, ни даже самым близким людям. В строжайшей тайне будет храниться отныне имя любимого руководителя.

Вахтангову стали дороги эти юноши, молодые женщины и девушки. В каждом он нашел доброе зерно душевности, отзывчивости, а у некоторых искру дарования, и теперь в значительной мере от него, от его чутких рук зависит вся их человеческая и

артистическая судьба. Может ли он бросить их на произвол случайностей? В холодный, равнодушный мир, в котором из сотни талантов выживает один, а остальные гибнут, не успев развернуться?

А что касается театральных дел, то пусть не возмущаются и не ревнуют старики из Художественного театра, — спектакли в студии учеников Вахтангова еще будут, пусть не такого общенародного масштаба, как на сцене МХТ, а свои, миниатюрные, камерные, но очень честные и вполне приличные, если хотите, полностью в духе «художественников». Ему не трудно в конце концов этого добиться, он знает свою силу. Но так ли уж нужны человечеству подобные раздражательные спектакли?.. Не в тысячу ли раз драгоценнее даже блестящего спектакля может стать его новое произведение — молодой *человеческий коллектив*, готовый любить, бороться, творить что-то новое?

Жадно впитывающие в себя все живое, прозорливые глаза Евгения Богратионовича всматриваются в это «племя молодое» с дальним прицелом. Оставить их? Это было бы предательством, изменой. Изменой им и самому себе. А если говорить начистоту, это было бы изменой Станиславскому и Сулержицкому.



# НО ВРЕМЯ ИДЕТ

*В моей душе лежит сокровище,  
И ключ поручен только мне!*

*А. Блок, «Незнакомка»*

## За стеной

*Тихо вылез карлик маленький  
И часы остановил.*

*А. Блок*

Пообещав друг другу молчать о тайном союзе, возглавляемом Евгением Богратионовичем, юные романтики не унимаются.

Снимают небольшую квартиру наверху двухэтажного домика в Мансуровском переулке. В комнатках, прилегающих к кухне, устраивают общежитие, в двух смежных, побольше и ближе к входу, — крохотную сцену и зрительный зал. Сами пропиливают между ними стену и подвешивают занавес из дерюжки. В зал втискивают 34 стула, а в углу водружают на пьедестал Венеру из папье-маше, окружив ее ветвями искусственной сирени.

Простенькая серо-зеленая дерюжка, обнаженная богиня любви и обреченные на гофрированное бессмертие гроздь сирени, бережно перенесенные из «Усадьбы „Паниных“», — незабвенные участники случившегося весной томительного головокружения и смутных надежд — становятся символом. Символом восторженной веры.

Молодым людям кажется, что колдовской ток, который сплел их в теплом вихре переживаний, отрешенных от прозы жизни, наивный дух очарования «Усадьбы Паниных» должен объединять их вечно.

Собственноручно подписанное всеми «Честное слово» не выдавать Евгения Богратионовича и наглухо затаиться от прочего мира, который враждебно и

насмешливо встретил их самоуслаждение в «Усадьбе», вставляют в рамку и вывешивают на стене. Пусть служит неослабным предупреждением тому, кто замыслил бы измену.

Уединение в своем кругу отныне охраняется, как высший закон бытия. Все помыслы сосредоточиваются только в студии. А то, что происходит помимо нее, всяческая житейская проза воспринимается не более как неизбежное, потустороннее зло, тем более скучное и низкое, чем более они вынуждены с ним считаться. И жизнь в студии начинает походить на жизнь в монастырском скиту. Вахтангов поселился рядом — через площадку на той же лестнице. Он всегда может проявить участливое внимание, приласкать, дать совет. Он душевно щедр.

Это напоминает полудетскую игру, наивное сотворение мира. Да, конечно, своими руками сотворение собственного опоэтизированного духовного мира — вот чем с увлечением занимаются в студии, ища отдыха и успокоения от бурь времени, избрав внутренние интимные источники воодушевления, любви и дружбы.

Мало-помалу переулочек этот тоже становится для них символом, переулочек в стороне от шумных площадей и людных улиц. И казалось, участники студии-скита сумеют добиться своего — обретут действительное уединение для самосовершенствования.

Сюда не долетает шум городской суеты. И тем более, кажется, далеки здесь люди от грозного гула России. Похоже, что само время заблудилось тут и прилегло отдохнуть на покое. Все погружено в себя. И только неистребимые листья подорожника и одуванчики между булыжными камнями незаезженной мостовой говорят об упорном движении жизненных сил, пробивающихся на свежий воздух, к солнцу.

Для Вахтангова эти годы протекают, как на прекрасных островах — среди артистов Художественного театра, его Первой студии и студенческой студии. И он не замечает, как порой ограничена духовная жизнь интеллигентных островитян. А если даже и замечает, то частенько считает, что каждый вправе и даже обязан ограничивать себя во имя очередной художественной цели.

Что же касается той жизни, которая бурлит вокруг островов, то с чем же иным, думает он, как не с этой жизнью, постоянно и прочно связывают актера ежевечерние публичные спектакли, общение со сцены? И что такое по Своей природе драматургия, как не сгустки этой жизни?..

Вокруг — в мире — затянулась ночь. А в студийном кругу, когда Вахтангов начинает говорить или двигаться, показывая, каким выразительным должен быть актер, лепя тот или другой человеческий характер, можно подумать, что воспитанное Евгением Бог-ратионовичем в себе сосредоточенное вдохновение не отягощено никакими тяжелыми противоречиями. И если он захочет, продолжая это состояние или движение, отделиться от земли, ему ничто не должно помешать. Он прикреплен к будням и к мусору быта только условно. Работая, он живет на грани полета. Он обжигает учеников своим талантом, а главное — умеет заражать вдохновением. Ученики, следуя за ним, в постоянной одухотворенности, в лирическом разбеге, становятся чище, восприимчивее, талантливее.

Он воспитывает в них готовность вступить на сцену или в самую действительность с чутким отношением к страданиям, радостям, надеждам людей. И не замечает, что сам в своем отношении к жизни России уподобляется порой уже не шекспировскому Гамлету, с оружием в руках решающему вечный вопрос — сносить

ли зло и обман, или восстать против моря бедствий, а начинает больше напоминать тоже гуманнейшего и бесконечно прозорливого, но в то же время до слепоты близорукого рыцаря из Ламанча. Становится представителем многочисленного поколения интеллигентных донкихотов с прекрасной душой, но в плену идеалистических иллюзий.

В июле Россия вступает в кровопролитную империалистическую войну. Народ переживает трагедию. А Вахтангов отходит в сторону от трудноразрешимых загадок современности, он воспитывает молодых артистов сознательно в отрыве от всего, чем живет страна. Правда, содержание его занятий, по крайней мере наполовину, определяется самими молодыми людьми и он не несет за него вины. Но и он сам, по-видимому, не чувствует трагического противоречия в том, что его уроки становятся сплавом гениального знания психологии актерского мастерства с инфантильным отвлечением от действительности.

Может ли это дать душевное равновесие? Принести кому-нибудь успокоение? Разумеется, с милым рай и в шалаше. Но долговечен ли шалаш на вулкане? И долго ли можно предаваться пиру во время чумы — пиру личных интимных переживаний? И можно ли забыться, увлекаясь только теми задачами, какие выдвигал на этот раз Вахтангов перед учениками?.. Все эти вопросы не сразу встали во весь рост перед студенческой студией, но они уже стучатся в двери.

А Вахтангов упорствует в неестественном самоограничении, как воспитатель и художник.

Теперь он настойчивее подводит молодых людей к осознанию не только своих чувств, не только переживаний. После провала у публики «Усадьбы „Паниных“» студенты поняли, что, если актер психологического театра будет нести ответственность только за правду переживаний и останется равнодушен

к форме исполнения, он не донесет своих переживаний до зрителя. Расплывчатость формы, перегруженность игры ничем не выражающими случайными деталями, „бытовым мусором“, безответственность в поведении на сцене, отсутствие точного рисунка — все эти свойства аморфного „театра переживаний“ теперь объявляются вне закона. Это новая ступень. Казалось бы, начинается кое-что серьезное от искусства.

Однако поиски формы делаются ощупью, интуитивно. Основным принципом студии остается убеждение, что творчество в конечном счете всегда «бессознательно». Когда здесь хотят подчеркнуть что-нибудь важное, обычно спрашивают друг у друга: «Чувствуете?»

«В театральных школах бог знает что дается, — пишет Вахтангов впоследствии в дневнике. — Главная ошибка школ — та, что они берутся *обучать*, между тем как надо воспитывать».

Свои занятия Вахтангов строит, исходя из такой мысли:

«Воспитание актера должно состоять в том, чтобы обогащать его бессознание многообразными способностями: способностью быть свободным, быть сосредоточенным, быть серьезным, быть сценичным, артистичным, действенным, выразительным, наблюдательным, быстрым на приспособления и т. д. Нет конца числу этих способностей».

Но нет ли тут недооценки роли разума? Не слишком ли самостоятельная и всеобъемлющая роль отведена бессознанию?

«Бессознание, вооруженное таким запасом средств, выкует из материала, посланного ему, почти совершенное произведение...» — записывает Вахтангов отправную мысль для всей системы преподавания. Борясь с собственными сомнениями, он, однако,

упорствует и, как всегда, доходит до крайности, до предела. Записывает мысли, одну настойчивее другой:

«Сознание никогда ничего не творит. Творит бессознание... В промежутках между репетициями происходит в бессознании творческая работа переработки полученного материала... Вдохновение — это момент, когда бессознание скомбинировало материал предшествовавших работ и без участия сознания — только по зову его — дает всему одну форму... Огонь, сопровождающий этот момент, — состояние естественное... Все, что выдуманно сознательно, не носит признаков огня. Все, что сотворено в бессознании и формируется бессознательно, сопровождается выделением этой энергии, которая главным образом и заражает. Заразительность, то есть бессознательное увлечение бессознания воспринимающего, и есть признак таланта. Кто сознательно дает пищу бессознанию и бессознательно выявляет результат работы бессознания, — тот талант. Кто бессознательно воспринимает пищу бессознанию и бессознательно выявляет, — тот гений... Лишенный же способности сознательно или бессознательно воспринимать и все-таки дерзающий выявлять — бездарность. Ибо нет у него лица своего. Ибо он, опустив в бессознание — область творчества — ноль, ноль и выявляет».

Разумеется, Вахтангов великолепно видит, что у молодых актеров получается что-нибудь только тогда, когда либо он, как воспитатель и режиссер, либо они сами *сознательно* приносят что-то с собой со стороны к теме пьесы, к ее сюжету, образам, задачам, тексту, ритму и т. д. Какое же место, по его мнению, должно занимать это участие сознания? Следуя опять-таки за К.С. Станиславским, Вахтангов отводит сознанию только роль силы, «посылающей материал» бессознанию.

Но ведь можно и *сознательно* выявлять содержание роли и сознательно оформлять ее? Разумеется, Вахтангов это знает. Как часто и на его репетициях происходит именно так! Но он не высоко ставит такое творчество. Он называет его скептически «мастерством». «Выявляющий сознательно — мастер». Это область не Моцарта, а Сальери... Мастеру Вахтангов противопоставляет «талант» и «гений», от которых он не требует большого «мастерства», ибо они «бессознательно создадут все гораздо лучше, чем сумеет „мастер“...

Может показаться, что, по сути дела, борьба Вахтангова вслед за Станиславским за приоритет «бессознательного» в художественном творчестве над «сознанием» объясняется если не целиком, то в значительной мере недоразумением в терминологии. Стоит, мол, подставить вместо слова «сознание» такие понятия, как «сухой рассудок», «элементарные логические умозаключения», «схематичное рассуждательство», «голый практицизм», и нельзя будет оспаривать, что подобные элементы мышления отнюдь не лучшее в художественном творчестве. Увлечение ими обязательно свяжет, выхолостит, даже изуродует самый процесс творчества. А его результат, то есть художественное произведение, получится также уродливым, обедненным. Более того, тогда произведение холодных рук может начисто лишиться вообще источников вдохновения и поэзии. Родится на свет ублюдком, далеким от самой природы художественного.

Но свести вопрос только к элементарному терминологическому недоразумению нельзя. Это значило бы совсем отмахнуться от влияния на Вахтангова и Станиславского идеалистической философии, влияния в те годы вполне естественного.



Отстаивая для актеров «бессознательное» рождение художественных образов, а тем самым некое полубессознательное познание действительности, Вахтангов в эту пору своей жизни вольно или невольно вместе с тем умаляет значение критической мысли и идеализирует силу интуиции.

Сила интуиции! Конечно, Вахтангов уверенно опирается на нее еще и потому, что сам он резко выделяется среди театральных деятелей своего века могучей художественной интуицией.

И, спору нет, интуиция может быть высшей формой прозорливого познания. Но Вахтангов порой закрывает глаза на то, что она опирается на ранее проделанную работу сознания, на ранее приобретенный личный и родовой, общественный опыт. Случается, нет даже нужды особенно далеко забираться в прошлое, чтобы найти реальную основу внезапного мудрого, прозорливого решения, подсказанного интуицией. Ошибка Вахтангова в том, что он думает, будто интуитивное решение приходит вообще без участия логической деятельности сознания. Словно бы в состоянии особого наития.

Такое наивное идеалистическое представление о будто бы самостоятельной природе интуиции и другие идеалистические идеи были в те годы широко распространены вокруг Вахтангова — среди актеров Художественного театра и Первой студии.

Не поэтому ли точное мышление Вахтангова, выдающегося умного мастера, нередко впадает в противоречия и вступает в борьбу с его же практикой?

Он хорошо знает, что часы светлого моцартовского творчества приходят в результате огромного труда и напряжения всех сил человека. Но в то же время хочет вызвать хотя бы минуты непроизвольного, почти бездумного горения у своих учеников. И тут же он бьется с ними над простейшими задачами и осторожно,

чтобы не насиловать индивидуальности молодого человека, рассказывает им о формах, приемах, методах, которыми превосходно владеет сам, работая в МХТ и в Первой студии.

Как на деле рождается искусство в студенческой мансуровской студии? Путь к нему ищут здесь прежде всего в работе над этюдами.

Вахтангов терпеливо учит, как должен актер, приходя на сцену с жизненным самочувствием, преодолевать его и создавать самочувствие творческое. Учит сосредоточивать внимание («входить в круг»), учит развивать способность души повторять переживания, полученные в жизни, учит развивать фантазию. Творчество, говорит Вахтангов, — это выполнение ряда задач, а образ явится результатом их выполнения. Повторяет, что чувств играть нельзя, а нужно целесообразно действовать, в результате чего появятся чувства.

Он говорит:

— Каждая сценическая задача слагается из трех элементов. Из *цели* — для чего я пришел на сцену? *Хотения* — ради чего я осуществляю данную цель? *Образа выполнения*, иначе говоря, «*приспособления*», — каким образом, «как» я себя веду, добиваясь цели, поставленной для удовлетворения своего хотения?

Совершенно так же ведет себя человек и в жизни. Но Вахтангов подчеркивает:

— Жизни настоящей, подлинной на сцене не должно быть, ибо тогда сцена перестанет быть искусством. Сценическим искусством мы будем называть не просто четкое и логичное выполнение ряда задач, но еще *красивое* их выполнение. Без этого сцена скатится к грубому натурализму. — И повторяет: — В искусстве выполнение непременно должно быть красивым. Оно обязано быть таким, хотя бы актер совершал некрасивые поступки. То, что в жизни является

некрасивым, на сцене может сделаться прекрасным, если это некрасивое преломилось через призму творчества.

В разгар размышлений студентов, как же добиться правды жизни, чтобы она была в то же время красивой, сама жизнь, увы, некрасивая жизнь стучится в двери студии. Вахтангов вдруг замечает охлаждение к занятиям. Он допытывается, что тому причиной. Ему отвечают:

- Мешают некоторые личные обстоятельства.
- Мешает общественное настроение в Москве.
- Война.

Да, война. Говорить о ней в студии избегают. Но от мысли о ней никуда не уйдешь.

Тогда Вахтангов прибегает к новому средству повысить увлечение творческим состоянием, чтобы оно захватывало молодых людей вопреки всему:

— Вот что я решил. Будем импровизировать. Дадим спектакль-импровизацию. Это отличное упражнение: приглашается публика, вы не знаете, как играть, но знаете, что играть. Сочиним пьесу. Подумайте об этом.

Заманчивый прыжок в неизвестность!

Студенты думают каждый порознь и все вместе. А через неделю заявляют учителю, что им мешают возникшие сомнения. От имени многих говорит Борис Вершилов, один из основателей студии:

— Дело вовсе не в том, что мы непременно хотим ставить пьесу. Дело в том, что в вас есть какая-то отчужденность от нас. Вы как будто боитесь войти в нашу внутреннюю жизнь... Мне хочется спросить вас: для чего вы у нас? Для чего, в сущности, вся эта студия?

Вопрос ошеломляющий. Вахтангов пробует отшутиться:

— Интересная вещь — позвали человека и спрашивают: для чего вы у нас?

Но он и сам чувствует свое отчуждение и возникшую недоговоренность. Пробует объяснить все своею занятостью. Настаивает:

— Надо, чтобы у вас была своя инициатива.

Он продолжает воздвигать один за другим воздушные замки...

Но, может быть, все-таки война, которая настойчиво стучится в двери, иначе говоря — сама «некрасивая», но властная жизнь, потрясает уединение студии? Не допускает недоговоренности? Не позволяет отмахиваться от жизни?

Близкие Вахтангову люди продолжают в эти годы искать выхода в идеалах, завещанных Львом Толстым. Толстой умер за четыре года до начала варварской бойни. Его предсмертный бунт, и бегство, и смерть на глухой железнодорожной станции были пережиты русской интеллигенцией не только как ее личное бедствие, но и как трагическое завещание. Яростно громяхая на всю Россию ударами в набатный колокол отрицания и протеста против буржуазного образа мысли, великий властитель сердец, по сути дела, завещал не что иное, как бегство от кошмаров действительности. Он и сам, конечно, догадывался, что проповеди самоотверженного добра для борьбы с этой действительностью, пожалуй, маловато, но не оставил более действенной программы борьбы.

Почему же не умирало влияние Толстого? Да потому, что чрезвычайно живучими в среде русской интеллигенции оказались выраженные Толстым «накипевшая ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого, — и незрелость мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости», как писал В.И. Ленин.

У широких слоев русской интеллигенции, за исключением профессиональных революционеров, эта

незрелость мечтательности стала в те годы болезнью века, в значительной мере причиной поражения первого натиска революции в пятом году. Она же подорвала ряды интеллигенции в канун новых схваток и взрывов.

Увлекаясь импровизацией, студенты проявили самостоятельную выдумку, которой требовал Вахтангов. Через три дня тот же Вершилов предложил сюжет. В рождественскую ночь три странствующих актера входят в дома к людям и своей игрой «несут им радость».

Оказалось, что студентов глубоко волнует проблема взаимоотношений искусства и жизни, проблема не самоуслаждения искусством, а служения людям. Звуконепроницаемые монастырские стены, которыми студия отгородилась от остального мира, начинают рушиться. Надо нести радость людям, ободрить их, чтобы они окрепли духом в трудные годы, — вот главная и, может быть, единственная задача актеров.

Вахтангов одобряет замысел. Для начала он просит каждого вспомнить и рассказать о каком-нибудь сочельнике из своей жизни, чтобы взять оттуда что-нибудь для пьесы.

Студенты вспоминают и продолжают фантазировать, естественно, на темы им наиболее близкие и понятные! Что же они собрались нести в дома к людям? Какие идеи?

Может быть, эти три странствующих актера — глашатаи чего-то нового? Современные передовые люди? Ничуть не бывало... Через несколько дней в протоколах студии записано:

«Трое актеров по существу (так и сказано, чтобы подчеркнуть: *по существу*) — Арлекин, Коломбина, Пьерро. Их комната. Неуютно, холодно. Сочельник. Слышен звон колоколов. Нет радости: не удалась жизнь. Решают идти к людям. Фантазируют. Мечтают о празднике. Может быть, не идут. Мечтая, засыпают.

Дальше все снится... Нужно суметь дать на сцене сказку и сон».

Вместо того чтобы принести людям бодрость и радость, Арлекин, Коломбина и Пьерро, оказывается, способны поделиться только печалью? Но этого и следовало ожидать. И, подумав, студенты сознают, что у них самих пока не удалась жизнь. Поэтому вернее будет направиться к людям не со своими дарами, а самим обратиться за человеческой поддержкой. Неожиданный и вместе с тем благотворный поворот сюжета...

А дальше? Нагрянут ли в конце концов трое актеров-странников так или иначе к людям — под крыши домов, где идет своя трудная жизнь? Встретятся ли они с реальностью сегодняшнего дня?.. Нет. Авторы пьесы не решаются и на это. Ведь чтобы рассказать о чем-нибудь подобном, надо знать очень многое о реальной жизни людей, надо ее осмыслить, надо в ней самой увидеть рождение и силу исцеляющих идей, мужество, воодушевляющие цели и пути для повседневной борьбы. Но авторы в этом, увы, не сильны. В пределах их возможностей повернуть путешествие только в сновидение, в сказку...

Так предложенная импровизация обернулась откровенным автобиографическим признанием, знаменательным для коллектива студии. Признанием бессилия.

Еще два месяца работали над своей воображаемой пьесой, предлагали и проигрывали варианты и детали, почерпнутые либо из личного интимного опыта, либо из наблюдений, либо занесенные в их душевный мир из родственных им литературных сюжетов. И нельзя сказать, чтобы студенты не стремились при этом быть как можно ближе к жизни.

Вот уже отвергнута стилизация под «мировое-вечное» трио: Арлекин, Коломбина, Пьерро. Герои пьесы

стали провинциальными русскими актерами. Один пожилой, седой, но горят глаза. В нем жизнь. Другой — молодой. Опустился, пьет. Неудачник, нет воли, есть только ропот. Актриса — Наташа — молода, ей 23 года, но в ней умирание, падение. Какая-то пустая, без облика. Бледная, с дряблым лицом. В рождественскую ночь она приносит ветку от елки, смутно хочет праздника, но создать его не умеет. Молодые тоскуют. Пожилой зовет их к жизни...

Прообразом для пожилого невольно служит студентам Вахтангов, но они не признаются в этом. Пожилой говорит о радости творчества, о силе, которой они владеют. Переходят к мечте: пойти к таким же страдающим. Во что бы то ни стало «понести радость». Несмотря ни на что, нести людям радость. Это остается надрывной мечтой...

Дальше понемногу проясняется неприглядная правда. Наташа, лет семнадцати, в Ялте встретила гусаром, полюбила. Отпечаток на всю жизнь. Остались замкнутость, страдание. Это была любовь стихийная, страстная. Отдала ей много; после что-то оборвалось. Сблизилась с журналистом. Но апатична, новый ее временный избранник вызывает у нее только жалость, тоску...

Выяснилось еще, что Наташа обратилась за душевной поддержкой к А.П. Чехову. Просидела у него, «как всегда мягкого, внимательного, минут пятнадцать и вышла повзрослевшей, энергичной».

Вахтангов уточняет.

— Отчаяние, злоба, радость — все бодрые чувства — вот в каком смысле ушла энергичной.

Подробно выясняют биографии пожилого актера Феди (35 лет) и молодого — Димы (21 год). Выясняется все вплоть до тысячи мелочей, начиная с детства. Ну, а главное? Что же в конце концов главное? По-видимому, главное все же только в том, что Федя любит Наташу?

Но ей этого не говорит? Не знает, что Наташа любит Диму? И она сама этого не знает?.. И снова и снова оказывается: все трое далеки от людей. Только во сне подошли к людям и оттого получили радость. Ни у одного нет воли к жизни. Поэтому нет и радости жизни.

Студенты все больше и больше начинают чувствовать, что сочинительство у них не ведет к добру. Они измыслили, может быть, и близкую к правде, но совершенно никчемную пьесу. В эти же дни двое из них начинают работать над инсценировкой рассказа А.П. Чехова «Егерь». Подтрунивая друг над другом, они повторяют слова Пелагеи: «Не солидное ваше занятие».

Однажды Евгений Богратионович, увлекая и увлекаясь сам, импровизируя, рассказывает со множеством реальных подробностей целую повесть о жизни Наташи. Студентам в этот вечер еще кажется: такую повесть нужно увековечить для потомков.

Но вскоре выясняется: интерес ко всей этой импровизации исчерпан. Остался только дурной осадок. Не потому ли, что в конце концов неинтересно работать над тем, что, собственно говоря, тебя самого не обогащает, за отсутствием каких-либо новых фактов, а главное, серьезных идей?.. И еще не потому ли исчерпан интерес, что совершенно неясно, что же тут стоит «понести людям»?.. Очевидно, «красивого», тепличного изображения жизни недостаточно. И недостаточно интуиции. Тем более в трудную и страшную годину войны, народного горя и поднимающегося гнева.

Осталось разочарование. Но студенты еще не понимают, каким образом их сочинительству в уединенном Мансуровском переулке недоставало настоящей красоты.

Разочарование на какое-то время обезоруживает. Но без горьких разочарований нет движения вперед. Интуиция не подсказала студентам, что жизнь в их



крохотном товариществе, как жизнь зерна в руках садовника, пройдя через множество превращений, когда-нибудь приведет к рождению одного из лучших театральных коллективов России. Но все же да здравствует интуиция! По крайней мере в одном она их не обманывала: путь к большому искусству — это путь постоянного поиска, часто мучительный, горький путь. Их ждут новые испытания.

Пройдет немало времени, пока призрачные, воздушные замки, инфантильно создаваемые гуртом в студии, рухнут под напором века. Однако первые трещины уже заставляют молодых людей горько задуматься. Импровизация разоблачила тщету их усилий. Варясь в собственном соку, нельзя стать драматургами и «пойти к людям».

Вахтангов делил с прекраснодушными островитянами все свои победы и поражения, силу таланта и незрелость мечтательности, виртуозное мастерство и печаль нищеты от узкого самоограничения.

## О чем пел сверчок

...небо мутилось дождем,  
На войну уходил эшелон.  
Без конца — взвод за взводом и штык за  
штыком  
Наполнял за вагоном вагон.

В этом поезде тысячью жизнью цвели  
Боль разлуки, тревоги любви,  
Сила, юность, надежда... В закатной дали  
Были дымные тучи в крови.

Так, остро чувствуя безмерное горе родины, пишет в сентябре 1914 года великий трагический лирик Александр Блок. И у него вырывается признание:

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

Есть немота — то гул набата  
Заставил заградить уста.  
В сердцах, восторженных когда-то,  
Есть роковая пустота.

В эти дни в квартире во втором этаже на Скобелевской площади поселились пожилой извозчик Джон Пирибингль с молоденькой женой Мэри. Они перебрались сюда с домашним скарбом из туманной

Англии вместе с соседями — игрушечным мастером Калемом Племмером, его слепой дочерью Бертой и фабрикантом игрушек Текльтоном.

Заглянем к Джону...

Мы входим в комнату, когда в ней еще темно. Давайте тихо присядем и прислушаемся. В темноте заворковал сначала кипящий чайник. Откликнулся сверчок. Присоединяется музыка: чуть слышные мелодии счастливого домашнего уюта. Чайник поет о том, что за окном ночь темная, дорога темная и усыпана сгнившими листьями. Над головой серый туман, под ногами слякоть и грязь. Хмурое небо ничем не радуется взор; только на западе — темно-багровая полоса: это солнце и ветер зажгли облака... В такую непогоду особенно хочется укрыться, припав к согревающей ласке очага... Негромко поют чайник и сверчок о поджидающем человека домашнем тепле. Можно поспорить: кто из них начал первый? Но нет сомнения: верх постепенно одерживает сверчок. И вот они оба — чайник и сверчок — каким-то таинственным, только им известным путем сходятся в одном желании: они передают свою веселую призывную песенку длинному лучу от свечи и посылают ее с ним за окно, на темную дорогу. Проворный луч упал там на человека, подъезжавшего в эту минуту к освещенному домику, и пересказал ему всю суть, прокричав: «Добро пожаловать! Сворачивай домой, друг любезный».

Понемногу комнату заливают мягкий свет. Мистрис Мэри Пирибингль и служанка Тилли Слоубой склонились над колыбелью. За дверью бубенчики, шум подъезжающего экипажа, нукает, тпрукает, хлопает, ворчит, хохочет и, наконец, входит Джон — немолодой уже, грузный, лохматый, с крупными губами, нависшими бровями, массивным носом, обаятельный человек. Распутывает на шее шарфы. Глаза его смеются. Мэри идет ему навстречу с ребенком на руках.

— Ай, ай, Джон, в каком ты виде! Посмотри, на что ты похож.

— Правда твоя, Малютка, правда твоя, да видишь ли дело такое: погода, нельзя сказать, чтобы совсем летняя, так оно и не удивительно.

— Пожалуйста, Джон, не зови меня Малюткой, я этого не люблю.

— А кто же, как не малютка? Малютка, да еще и с малю... Нет, лучше не скажу, а то, пожалуй, не выйдет. А знаешь ли, я ведь чуть-чуть не сострил; положительно, я был на волосок от того, чтобы состричь.

— Ну, Джон, скажи правду: разве он не хорошенький? Посмотри, как мило он спит!

— Очень мило! Удивительно мило, и он всегда, кажется, спит...

Слово за словом, и улыбки этих людей вызывают у вас ответные улыбки, ласковая любовь извозчика и его жены друг к другу будит волнующее сочувствие. И многое не высказанное словами согревает вас и оказывается значительным. Словом, вы попадаете в психологический плен к трогательной, к заразительно-сентиментальной песенке.

Малютка Мэри Пирибингль так говорит о сверчке:

— Я люблю его за то, что столько раз его слушала, за те мысли, которые подымала во мне его безобразная песенка. Сколько раз в сумерки, Джон, когда я чувствовала себя немного одинокой и грустной — прежде еще чем явился наш крошка и оживил весь дом, — сколько раз, когда я, бывало, раздумаюсь о том, как ты останешься один, если я умру, и как мне будет грустно на том свете, если я буду понимать, что ты остался один, мой голубчик, — сколько раз в такие минуты его песенка напоминала мне, что скоро, скоро я услышу другой дорогой голосок, и все мои тревоги исчезали, как сон.

Мы на спектакле «Сверчок на печи» в Первой студии.

Это рассказ Диккенса, инсценированный Борисом Сушкевичем, в его же постановке. Нехитрая история о том, как старик незнакомец с осенней холодной дороги, который напросился переночевать у Джона, сняв тайком привязную бороду, оказался молодым и красивым человеком, а Джон из ревности хотел его убить, но не убил, а после мучительных споров с самим собой, терзаясь изменой жены, пришел к выводу:

— Бедная девочка, бедное дитя, как, должно быть, несчастна она была со мной, стариком, и сколько силы душевной, сколько мужества проявляла, скрывая это от меня! (Он думает, что она покинет его...) Она уходит от меня с чистым сердцем и незапятнанной совестью. Когда я умру — я могу умереть, когда она будет еще молода, — она узнает, что я никогда ее не забывал и любил до последнего вздоха...

Это еще история о том, как холодный, злой старик, фабрикант Текльтон собирался жениться на молоденькой Мэй Фильдинг, вернее — купить ее любовь за деньги. И о том, как незнакомец с привязной бородой оказался Эдуардом, с детства влюбленным в Мэй, сыном несчастного бедняка Калеба, братом слепой Берты. Он когда-то давно уехал в Южную Америку... В финале Мэй и Эдуард сыграют счастливую свадьбу. Калеб и Берта обретут вернувшегося сына и брата. А Джон и Мэри поймут, что испытание любви соединило их еще неразрывнее, придало им новые силы для жизни.

Чувства, наполняющие этот спектакль, прольются, как успокоительный бальзам на кровоточащие раны, решили в студии, бальзам не только для тех, кто осиротел дома, в тылу, но и для тех, кто гибнет в смертоносных окопах войны и мучается в лазаретах или готовится в казармах принять муку, как свой долг.

Спектакль этот нужен, как клятва в верности, как гимн могучей силе домашнего сверчка, дающего утешение.

Душой спектакля становится Сулержицкий. Он говорит:

— Людям трудно живется. Надо принести им чистую радость. Я не знаю, может быть, к «Сверчку» нужен особый подход, может быть, нужно начать репетиции не так, как всегда делали, может быть, лучше сейчас пойти в Страстной монастырь, постоять там молча, прийти сюда, затопить камин, сесть вокруг него всем вместе и при свече читать евангелие.

Откуда это христианское настроение, о чем «молитвы»?

Артисты студии не заражены шовинизмом и не хотят поддерживать империалистическую войну, они готовы даже бороться против нее, но как, чем? Может быть, тем, что станут пробуждать в зрителях такие чувства и мысли, которые когда-нибудь восторжествуют в людях и сделают войну невозможной?

...И если борьба с войной непосильна и пути для нее им, в сущности говоря, неизвестны, то те же мысли и чувства принесут людям в годину народного страдания отдых, утешение, пробудят любовь, укрепят сознание, что страдающие не одиноки, и это даст облегчение.

Станиславский сказал: «Сверчок» стал для студии тем же, чем была «Чайка» для Художественного театра».

Как мне яснее рассказать об этом спектакле, дорогой читатель, чтобы ты сам пережил его и полнее оценил? На мою беду, беду рассказчика, в этот вечер важно было не столько, *что* играют, важна была не фабула, достаточно наивная, и не мысли, сами по себе довольно элементарные, а важно было, *как* играют. И это «как» превращалось в эмоционально неотразимое, завладевающее зрительным залом «что» — в такое

*содержание* спектакля, которое приобрело, я не преувеличиваю, страшную силу воздействия.

Спектакль был создан ансамблем обаятельных актерских талантов.

Началось своего рода паломничество на спектакль. Успех его был необычаен. Студия прославилась. Страшным же оказался «Сверчок» потому, что он был, на потребу обывателя, чрезвычайно сентиментален.

Старика Калеба играл Михаил Чехов, племянник писателя, актер редкостного дарования, владеющий тонким и точным рисунком, мастер-ювелир психологической детали. Удивительно емким был созданный им трогательный образ дряхлого человека, из рук которого появляются на свет всевозможные игрушки, словно одухотворенные дети. В игре Чехова пафос великодушия сочетался с поэтическим веселым юмором. Рисунок образа стал тем острее, что глубокому реализму неожиданно несколько не противоречил чуть иронический эксцентризм исполнения. Мягкий, я бы даже сказал — какой-то деликатный, эксцентризм Михаила Чехова нигде не нарушал художественной меры. А в те мгновенья, которые стали кульминацией драматических переживаний Калеба, артист буквально потрясал сердца. Словом, в роли Калеба убедительно проявил свою яркую индивидуальность актер, органично и легко соединяющий смелую игру художественной фантазии с проникновением в психологическое существо образа. Он легко и свободно, с силой, близкой силе сказочника, превращал правду жизни в правду художественную и правде искусства сообщал силу самой действительности.

Извозчика Джона играл Григорий Хмара — актер, умеющий на сцене внушительно, я бы сказал — крупно, думать вслух и про себя. Добродушный медведь и тугодум Джон приобрел качества своеобразного ручного философа, обладающего житейской мудростью.

Честность и душевное благородство Джона Пирибингля стали казаться незаурядными, довольно обычные духовные сокровища Джона — чрезвычайно привлекательными.

В роли его молодой жены малютки Мэри Мария Дурасова с покоряющей искренностью открывала душевную грацию и чистоту женщины, чуть-чуть робкой, но стойко противостоящей лжи и малодушию.

Все вместе исполнители, мобилизуя свое мастерство, наполняли сцену эмоциями так щедро и с такой силой психологического обмена со зрителями, что в зале просто физически ощущались токи душевной взволнованности. А что такое талант актера, талант театра в самом прямом выражении, как не способность заразить переживаниями зрителя?..

Текльтона играл Вахтангов. О нем скажу дальше.

Театралы, эстеты, уступая таланту и искусству актеров и вместе с тем поддаваясь обывательским настроениям (или от души разделяя их), откликнулись на спектакль «Сверчка» восторженно.

«...случилось чудо. Осуществилось неожиданное... раскована броня на душе, сняты преграды на путях к ней. Широко раскрылся ласковый слух, — пишет театральный критик Николай Эфрос. — Иллюзорность, „зеркальность“ театра — они на несколько часов стали реальнее самой действительности и благородно подчинили ее себе, очистили через себя. „Будьте, как братья“ — это струилось через все поры спектакля, запечатленного гением нежного, любящего и правдивого сердца».

Художник Александр Бенуа восклицает: «Пробуждена наша омертвелая способность к самоотверженной любви!»

«Вы заставили смеяться детским веселым смехом, плакать теплыми, умиленными слезами, радоваться



чистою, высокой радостью», — признается в письме в студию известная актриса.

Газеты единодушно, за очень редким исключением, подводят итог: «Сверчок» стал самым большим событием наших театральных дней».

Артист студии Алексей Дикий в это время был в армии. В первый же свой отпуск он кинулся в Москву. Его рассказ красноречиво говорит о тех настроениях, которые в годы империалистической войны принесли «Сверчку» успех:

«Мне казалось странным: война, тучи на горизонте, свистопляска дежурных „патриотических“ фраз на сцене, в поэзии, в песнях, в печати, северянинские „изыски“ и бананово-лимонные Сингапуры Вертинского, оперетта, шантан, кабак — и вдруг Диккенс, девятнадцатый век, устойчивость, наивность, сказка! Что могло привлечь к этому спектаклю зрителей 1915 года, скрывался ли в нем для них хоть какой-нибудь жизненный „урок“?.. Я понял, что спектакль говорит как раз о том, о чем мечталось мне в моем фронтовом уединении, о чем сотни раз думалось всем этим людям, из которых у каждого третьего муж, или сын, или брат на войне. В нем шла речь о простом и обыкновенном, о множестве мелочей, из которых складывается самое понятие „мирного времени“. Сверчок за печкой и чайник над огнем, семья, собравшаяся за накрытым столом, глоток вина после долгого пути под дождем, ребенок, спящий на руках у няньки, самоотверженная, трогательная любовь жены к мужу, отца к дочери, наивные и смешные куклы, сделанные руками слепой девушки, брат, вернувшийся в отчий дом из далекой Америки, — вот как „читался“ этот спектакль в тот первый год империалистической войны в настороженной Москве. Он говорил о вещах, понятных каждому человеку: о том, как хорошо любить и быть любимым, как много значит тепло домашнего очага, как

неоценима человеческая дружба, вовремя протянутая рука, на которую можно опереться. Он говорил о счастье, отнятом войной у великого множества лиц».

«Светлое умиление» — так определяет близкий друг Художественного театра Любовь Гуревич душевное состояние зрителей. Умиление, «побеждая страшный бред современности, вселяет в сердце надежду».

«Здесь искусство, ставшее жизнью, но и жизнь, ставшая искусством. Это-то в своей совокупности и давало громадное очарование, отпускало со спектакля всех его зрителей и растроганными и обрадованными до слез», — вспоминает позже Н. Эфрос.

Но так ли было на самом деле?.. Все ли зрители были так уж безотказно пленены искусством и философией «Сверчка»?

Я помню и другую точку зрения. У профессиональных революционеров и в широких кругах революционно настроенной интеллигенции спектакль вызвал бурные споры и натолкнулся на резкую неприязнь. Ведь достаточно было сопоставить христианнейшую, «толстовскую» философию «Сверчка», замкнутую в узком мирке мещанской мелодрамы, с тем, что происходит в мире, сопоставить трогательное умиление и утешение с накаленными идейными, политическими сражениями века, сравнить с исторической битвой классов, мировоззрений, моральных принципов, с кошмарами действительности и призывами к борьбе, как обывательская философия «Сверчка», философия страуса, в бурю прячущего голову под крыло, представала в своем неприглядном виде.

Позже Ленин уйдет со спектакля, не дослушав песенку «Сверчка», как свидетельствует Крупская, потому что не выдержит его сентиментальности. Нужно знать деликатность Крупской, чтобы представить себе, как же был возмущен великий мыслитель, гений

борьбы, после Октябрьской революции вдруг попав в липкую атмосферу «Сверчка». Но и в 1914—1916 годах, когда вместе с ужасами империалистической бойни и гнета бурно нарастал в народе гнев, сознательный протест, близился решающий штурм самодержавия, воркование «Сверчка» было жалким. Многие, очень многие зрители задыхались в гостях у студии.

Лишен был сентиментальности только образ Текльтона в резком, с чертами сарказма исполнении Вахтангова.

К очагу супругов Пирибингль и в комнатушку Калеба приходит злобный человек. Деревянно-выпяченная грудь. На губах гримаса презрения ко всему живому. Глубокие складки желчной брезгливости в углах рта. Глаза смотрят из-под полуспущенных век с лютым неверием.

— Кстати, отчего вы не уничтожите этого сверчка? Я всегда уничтожаю, я ненавижу их писк... Давлю без всякой пощады. Вот так. (Ударяет о пол каблуком, поворачивает каблук.)

Не прикасайтесь к мистеру Текльтону! Он обжигает холодом своего сердца. Скрипучее брюзжание. Отрубленные интонации. Карканье вместо смеха. Он страшен и немного смешон. Похож на старую ворону на длинных журавлиных ногах в узких франтоватых панталонах со штрипками. Ни одного мягкого, округленного движения. Двигается на шарнирах, будто составленный из деревяшек и жести. А может быть, перед нами вовсе и не человек? Он манекен? Кукла с механическим заводом? Игрушка демона, сотворить такую никогда бы не поднялись руки добрейшего Калеба?.. Жуткий вахтанговский Текльтон запомнился мне на всю жизнь.

Но нет, это все-таки человек. В его глазах отчаяние. На лице разлита горечь одиночества. А все остальное, может быть, защитная маска? Ведь лучший способ

защиты — нападение, не поэтому ли он и ошетинился ненавистью, холодом, злорадством? А сеет он вокруг себя несчастье не потому ли, что когда-то сделал вдвойне несчастным себя самого?.. В его механизме происходит что-то трагическое, что-то подающее в конце концов надежду...

Общее удивление: в дверях показывается смущенный Текльтон.

— Джон Пирибингль, Калеп... Друзья... У меня дома пусто и жутко, сегодня в особенности. У меня даже нет сверчка на печи, я всех их распугал. Окажите мне великую милость: примите в ваше общество.

Первые человеческие нотки. Сказать эти слова Текльтону трудно, чрезвычайно трудно. Никогда не бывает легко черствому, упрямому эгоисту так переломить себя. Слушать его — заходится сердце. Но стальная пружинка надломилась — доказательство, что даже в этом человеке-манекене есть душа, и она нуждается в общении. Трагическое и счастливое мгновенье! Эта высшая точка в развитии образа, созданного Вахтанговым, потрясает. Так вот почему запомнится на всю жизнь такой Текльтон!..

Глубоким своим путем, не пряча наивно голову под крыло, шел актер к общей идее спектакля, к его сверхзадаче. Жестокий и умный, он внес свою поправку: талант актера, талант театра не только в том, чтобы заразить зрителя переживаниями и настроениями героев спектакля, но и в том, чтобы заставить оценить происходящее. Критически думать об окружающей действительности. А эта действительность несравненно более сложна и трагична, чем представляют себе все эти Джоны, Берты и малютки Мэри, прижавшиеся друг к другу у семейного очага.

Можно сказать: у Вахтангова, единственного в спектакле, хотя бы в тональности исполнения слышалось серьезное напоминание: «В закатной дали

были темные тучи в крови» и где-то за стенами студии неумолчно гудит набат.

Образ Текльтона перекликается у Евгения Богратионовича с мыслями об отце. Обнаженная автоматичность. Жестокое подавление вокруг себя всего живого, непосредственного. Эти резкие черты нелюдимого характера фабриканта игрушек, сошедшего со страниц Диккенса, Вахтангов слишком хорошо знал с детства в другом фабриканте. Тот торговал табачными изделиями, но так же, как Текльтона, его больше устраивало, чтобы люди стали лишь механическими игрушками в его руках. Уродливая, человеконенавистническая природа Текльтона до глубоких корней была понятна актеру, и тем острее и выразительнее стал гротескный рисунок роли на сцене.

А трагическое, трудное признание своего невыносимого одиночества и тоска по человеческому общению, в конце концов вырвавшиеся у Текльтона, — это не тот ли крик души, которого так долго ждал и не смог дожидаться сын от замкнутого отца?

Не потому ли это признание прозвучало на сцене в исполнении Вахтангова с болью, хватающей за сердце?

Но нестерпимой авторской и режиссерской натяжкой, внезапной фальшью оказалась сейчас же после этого заключительная пляска парами, когда Текльтон весело пускался вальсировать с ошастливленной Тилли Слоубой, — символические объятия фабриканта с дурочкой служанкой.

Уже после 1917 года я, скромный зритель, спрашивал друзей в Первой студии: не хочется ли им хотя бы теперь как-то изменить конец? Мне ответили, что в студии не раз задумывались над этим, ибо им неловко продолжать вот так отплясывать... Но традиция есть традиция, в данном случае традиция

спектакля посвящена духу и букве Диккенса и освящена дорогим именем покойного Сулержицкого...

И я думаю, дело тут не только в традиции, вопрос не только в частном случае с танцами на свадьбе. Дело в том, что вся проблема «Сверчка на печи» в целом — проблема философская и психологическая — при кажущейся своей элементарности на деле для множества людей сложна, а главное, очень живуча. У нее — кому это непонятно? — глубокие корни в человеческом сердце.

Через много лет я столкнулся на той же бывшей Тверской (улице Горького) в Москве с поразившим меня напоминанием... Поздний летний вечер. Улица с годами раздвинулась и приняла новые потоки людей. Они возникают из темноты и исчезают в темноту. 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. Приглушенный грохот большого города. Сотни тысяч ног топчут тротуар. Тысячи машин укатывают асфальт. Нет ни одной зеленой травинки. А кузнечик поет! Живет и поет наперекор всему. Я продолжал искать источник звука, хотел понять, где же он живет, разобраться в этом безумии. А он все пел и пел не умолкая. Наваждение!

— 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... — Голос дворника потеплел. — И уже не первый год поет здесь, собака! Поселился с постоянной пропиской.

Живет здесь постоянно? Стало быть, завел в этих каменных щелях семью, потомство... Я подумал о другом сверчке, привлекавшем сюда паломничество людей в годы моей юности. Уходит время. Улица влилась в космические миры. Но сверчки живы. Они тут же поют свою песню. Они еще бросают миру вызов. И трудно сказать, сколько еще потребуются времени, пока добрый диккенсовский сверчок навсегда утратит свою привлекательную силу.

## Да здравствует водевиль!

*Необходимо создать здоровую атмосферу.*

*М. Горький*

Вызванные войной настроения душевной растерянности, пессимизм, любование утонченными нюансами бессилья, попытки уйти в некий искаженный, выдуманный мир, оторванный от реальных человеческих отношений, проникали и в студенческую студию. И мы еще встретимся с этим не раз. Зимой 1914/15 года Вахтангов, не потакая этим настроениям у молодежи, предлагает работать над водевилями.

Выбраны четыре стареньких водевиля с остро комическими ситуациями — «Спичка между двух огней», «Соль супружества», «Женская чепуха» и «Страничка романа», — достаточно занятные и вместе с тем простенькие.

Обращаясь к будущим исполнителям, Вахтангов говорит:

— Нужно играть водевиль с чистым сердцем. Чтобы на душе было хорошо. Честный, чистый взгляд. Пусть будет, как дети говорят: «Я очень милый, я очень хороший... Все на свете хорошо. И если люди делают зло, то потому, что они не знают, что это зло». Тогда у вас будет умилительность, умиленность. Милота для зрителя.

Что это? Исчерпывающее утверждение Евгением Богратионовичем своего личного морально-этического взгляда на жизнь и людей, как писали некоторые театроведы?.. Или точное ощущение внутренней природы жанра водевиля? Я думаю, второе. К



сожалению, у нас нередко рассматривают любой жанр как сумму специфических для него литературных и сценических приемов, игнорируя главное в нем — то философское умонастроение, ту природу мироощущения, которая естественно и закономерно порождает эти приемы. Вахтангов великолепно чувствует стихию жанра, и, конечно, сам. Он смотрит на жизнь совсем не так просто и наивно, как того требует автор водевиля, условившийся с нами взглянуть на жизнь с гуманной улыбкой и приглашая проследовать за рассказчиком в мир элементарных, как бы первозданных «детских» чувств, в мир водевиля, всегда откровенно условный.

В водевиле герой может иметь всего одну-две господствующие черты характера, но зато эти черты должны быть раскрыты с предельной душевной цельностью и чистотой — они должны быть ярко выражены. Герой должен быть обуреваем каким-нибудь стремлением, какой-нибудь одной поставленной перед собой целью. Иначе герой выпадет из водевиля или посадит лодку водевиля на мель.

Похоже, что лодка водевиля лихо мчится вниз по горной реке. И если встречаются на ее пути подводные утесы, то это прежде всего недостаток чувства юмора или музыкального слуха.

Недаром водевиль родился на площади, у народа, который не может жить без юмора. А если грянет праздник, то какой же народный праздник без музыки и веселья?!

Водевиль вместе с тем приучает актеров к чувству формы. А что такое вообще искусство, как не выражение жизненного содержания, наблюдения, идеи в единственно возможной для каждого произведения форме, благодаря которой они приобретают своеобразную новую жизнь и новую правду?

Тренировка в работе над водевилем у актеров и режиссеров подобна разучиванию сольфеджио для музыкантов. В водевиле содержатся основные элементы и драмы, и комедии, и даже трагедии.

Вахтангов убежден, что каждый артист на вершине развития своего таланта и овладения мастерством должен чувствовать себя свободно в любом жанре.

Весной студенты показывают приглашенным зрителям в один вечер четыре шутки: «Спичку», «Чепуху», «Соль супружества» и «Страничку». Единственной вещицей в драматическом плане, но тоже коротенькой, была показанная тут же инсценировка рассказа А.П. Чехова «Егерь».

Об этом вечере-спектакле Вахтангов сказал:

— Играют хорошо. Волнуются, конечно. Но молодо, интеллигентно и просто. Публика хорошо смеется. Говорят: в прошлом году было все от дружного единения, а сегодня — от искусства было кое-что. И это правда.

Студенты выходят из подполья. Они по-прежнему не стремятся к скороспелой театральной карьере, но сознают, как и Вахтангов, что задохнутся, варясь в собственном соку. Им необходим зритель. Хотя бы для правильной тренировки. Добавлю, им необходим был зритель разнообразный, массовый. Но с проблемой зрителя в ее действительном значении для правильного самочувствия и становления народного актера они в ту пору еще не сталкиваются. Пока что зритель у них по преимуществу «свой», интимный, родственник, не боюсь сказать — келейный, тепличный.

Однако «кое-что от искусства», чем они овладели, неминуемо влечет студентов к новым и новым художественным задачам. Вступив однажды на дорогу творчества с таким необычайно внимательным руководителем-другом, неутомимым, постоянно ищущим экспериментатором, воспитателем,

мыслителем, не могут остановиться на одних водевилях и они. Нет, их вечно волнуют, манят образы Гамлета, Чацкого, Отелло, несущие глубокое душевное богатство. Но как подойти к вершинам драматургии, к поэтическим сокровищам человеческого духа?..

Дорогу осилит идущий. Евгений Богратионович стремится вести их шаг за шагом дальше. Рассказ А. Чехова «Егеря» только маленькая ступенька на этом пути. Но уже о ней Вахтангов говорит исполнителю роли Егеря Л.А. Волкову (Зимнюкову):

— Вы хорошо работаете. Имейте чуть терпения. Поверьте немножко мне, и вы увидите, как будет идти «Егеря». Его нельзя найти скоро. Это не водевиль. Такая роль находится годами.

## «Потоп»

*Мы все должны быть вместе! Мы —  
единая цепь!*

*Г. Бергер, «Потоп»*

Тем временем по вечерам во втором этаже в старом доме на Скобелевской площади публику поджидает американский бар, небольшой, но с претензией на некоторую роскошь.

Почти всю заднюю стену в глубине за столиками занимают полки с посудой и буфетная стойка. На тонких треногах, словно белые поганки, торчат перед стойкой высокие круглые табуретки. Налево — двери в кабинет. Справа — несколько ступенек поднимается к входной двери. За ней — улица города где-то на юге, на берегу Миссисипи. Солнечные лучи падают через окно и дверь. Жалюзи на окне приспущены, и в баре прохладно и уютно.

Телефон и телеграфный приемник соединяют бар с внешним миром. Возле приемника корзина для ленты.

Десять утра. Официант негр Чарли расставляет перевернутые на ночь стулья.

День начинается душный и тревожный. В городе ждут урагана. Плотина, сдерживающая реку, внушает опасения. Июньская жара усиливается с каждым часом. И вот хлынул ливень.

Бушующие потоки загоняют в бар случайных посетителей. Это дельцы или люди, выбитые из колеи: биржевой игрок Бир и разорившийся на сомнительного рода махинациях маклер Фрезер, адвокат О'Нейль, проститутка Лицци, маньяк-изобретатель и другие...

Прислушаемся. Продолжается, углубляется внутренний спор между Вахтанговым и горячо любимым им Сулержицким. Вахтангов — режиссер спектакля «Потоп» по пьесе Геннинга Бергера. Сулержицкий — по-прежнему душа Первой студии, ее вдохновитель; он единодушно признанный коллективом, первый после К.С. Станиславского эстетический и этический ее учитель — ее совесть. Вахтангов никогда и ни в чем открыто не воюет с Сулержицким, относится к другу и учителю с нежностью. Он питает уважение даже к таким формам убежденного проповедничества Леопольда Антоновича, которые сами по себе порой не могут не казаться наивными, иногда даже чуть-чуть старомодными и банальными. Но дело в том, что банальность и Сулержицкий, когда вы услышите живой голос этого прекрасного человека, совершенно несовместимы. Не судите по написанным на бумаге его словам о надежде, о любви, о доверии друг к другу, по его призывам оберегать эту духовную, идеальную основу студии, — слова могут показаться элементарной и сентиментальной прописью. Но вот те же самые слова, вырывающиеся у Леопольда Антоновича в деятельном общении с актерами, полные непосредственности и душевного огня, — это совсем другое. Идущие от вечно молодого, самоотверженного и необычайно чистого сердца, они лишены малейшей примеси позы, самолюбования, ханжества. Любопытно, что Лев Толстой с восхищением сказал о нем: «Ну, какой он толстовец? Он просто — „Три мушкетера“. Не один из трех, а все трое!»

Любовь Вахтангова к Сулержицкому ни на мгновение не оскудевает. Он покорен, он предан этому человеку больше, чем бывает предан сын. Но в своей работе Вахтангов не может не быть самостоятельным, потому что целиком отдает ей всего себя, как и Сулержицкий. Только этого они всегда требуют один от

другого на равных правах, и они не могли бы любить один другого, если бы хоть на день отступились от этого требования — полной самоотдачи театру. Но индивидуальности у этих двух людей разные, каждый вносит в создание спектакля свое собственное мироощущение, темперамент, волю. Спектакль вырастает в итоге сопряжения двух разных волей. И вырастает в данном случае удивительно цельный и глубокий, может быть, благодаря сложным внутренним противоречиям.

Местный адвокат О'Нейль, чудака, мудрец и скептик, от нечего делать и ради психологического эксперимента устраивает провокацию: он убеждает всех, что ливень сейчас прорвет на реке плотину и застигнутые в баре неминуемо погибнут от потопа. Гаснет электричество. Перестает работать телефон и телеграф. Зажигают свечи. И люди преображаются. В минуты перед смертью им ничто уже не мешает быть искренними и раскрыть все лучшее, что у каждого есть на душе.

Погоня за деньгами, конкуренция, социальные преграды, личная неприязнь становятся бессмысленными. В человеке раскрывается глубокое, человеческое. Оказывается, все эти люди способны и на любовь и на настоящее благородство. Перед лицом смерти потребность в единении, взаимной поддержке, в нежности сближает собравшихся. Но... проходит ночь, становится ясным, что никакого потопа не было. Жизнь продолжается обычным чередом. Благородный порыв сходит на нет. Снова все — волки друг другу. Черствые, эгоистичные, тупые, лживые, потонувшие в «делах», в подлости, в мелочных страстях.

Л. Сулержицкий видит только один смысл, одну цель в постановке «Потопа»:

— Ах, какие смешные люди, все милые и сердечные, у всех есть прекрасные возможности быть добрыми! А

заели их улица, доллары и биржа. Откройте это доброе сердце их, пусть они дойдут до экста-тич-ности в своем упоении от новых открывшихся им чувств. Вы увидите, как откроется сердце зрителя. А зрителю это нужно потому, что и у него есть улица, золото, биржа... Только ради этого стоит ставить «Потоп».

Для Сулержицкого основное в спектакле — тема христианского очищения и примирения людей на основе отрешения от «улицы» и от «долларов».

Но не то видит Вахтангов. Актерам временами кажется, что для него основная тема пьесы — разоблачение глубокой порочности буржуазного общества. А сцена вспыхнувшей «любви и единения всех» во втором акте для Евгения Богратионовича будто бы только способ острее, глубже, резче — по контрасту — показать ложь и все отвратительное лицо этого общества, с его черствостью и эгоизмом стяжательства:

— Все — друг другу волки. Ни капли сострадания. Ни капли внимания. У всех свои гешефты. Рвут друг у друга. Разрознены. Потонули в делах... Ничего человеческого не осталось. И так не только сегодня, но всегда, всю жизнь.

Сулержицкий стремится к идиллии. Вахтангов же чувствует, что здесь нужны трагикомедия и сатира. Он не верит в идиллию. Он разделяет мысль автора: только в фантастических условиях, в панике, под гипнозом страха эти люди отрешатся на время от самих себя и не окажутся, а лишь покажутся на время прекрасными.

Правота Вахтангова подтверждается тем, что, чем глубже, чем реалистичнее он подводит актеров на репетициях к сцене «покаяния и очищения через любовь к человеку» во втором акте, тем труднее актерам найти естественное последовательное оправдание такому состоянию и тем недоступнее реалистическое выражение этого состояния. Когда репетиции доходят до этой сцены, начинаются мучения,

потуги, фальшь, и Вахтангов прекращает работу. Начинает сначала, с разбегу, но снова на том же месте все опять повторяется. Актеры утомлены и раздражены. Они уже почти ненавидят друг друга, вместо того чтобы умиляться и в восторге соединяться в «единую цепь».

Вот кто-то отвернулся к окну, чтобы не видеть остальных. Один, за ним другой поплелись из комнаты. Остальные сидят, опустив руки: им нечего делать, не о чем говорить. Вахтангов подошел к пианино. Машинально он начинает наигрывать одним пальцем мелодию, выражающую его состояние. Мелодия повторяется. Вахтангов прислушивается. Играет увереннее. Напевает про себя:

— Та-ра-о-ра-ра-рам... — И зовет: — Пошли!.. Начали!..

Михаил Чехов — Фрезер соединяет действующих в круг. Они покачиваются и поют, вернее — мычат без слов:

— А-ра-ра-ра-а-рам...

Так родилась знаменитая песенка в «Потопе» и найден был, наконец, ключ к сцене единения. Не через мысли о любви и добре, не через слова о покаянии и примирении, а через подсознательное, полуживотное, получеловеческое мычание людей, сбившихся в кучу от ужаса смерти. Быстрее! Громче!.. Теперь уже радостнее. Почувствовав себя вместе, они уже не так испуганы. Им передаются тепло и ритм друг друга, захватывают физиологическое ощущение жизни и жажда взаимной поддержки.

Не будь влияния Сулержицкого, эта сцена, может быть, не достигла бы такой глубины с ее всколыхнувшимися у актеров чувствами, со всеми ассоциациями и мыслями, которые она вызывает у зрителей.

Счастье! Возбужденный, в приподнятом настроении от выпитого шампанского, а еще более опьяненный



поразившей его идеей всеобщего сердечного единения, биржевой маклер, доведенный до крайней степени ожесточения, постоянно несчастный оттого, что люди — друг другу волки, занятый грязными гешефтами, Фрезер — Михаил Чехов в экстазе восклицает, хватая каждого за руки:

— Мы все должны быть вместе! Мы — единая цепь! — И восторженно повторяет: — Мы все единая цепь... держаться вместе... шагать рука об руку... Эй, вы там, послушайте, выходите!.. Единая цепь... все вместе...

— Бир, милый друг! Товарищ, спутник... Все вместе — единая цепь! — Он обнимает своего биржевого конкурента, холодного, безжалостного Бира. Обнимает О'Нейля. — Единая цепь... Ты — брат мой, странник... Единая цепь!

Счастье!.. О'Нейль (Р. Болеславский, позже Григорий Хмара) тоже почти счастлив. Ведь это его идея благодаря фантастическому обману восторжествовала, пусть хотя бы на мгновенье, пусть хотя бы в воображении нетрезвых людей, потерявших голову перед лицом общей гибели. Это он призвал их:

— Мы все теперь — товарищи! Шагаем рука об руку широкой дорогой — туда, куда... Н-да!.. Стало быть, будем держаться вместе, локоть к локтю, плечо к плечу. Забудем вражду, ссоры и дразги...

И снова жалкий человечиска Фрезер, ничтожество Фрезер, с лысинкой, прикрытой прядкой волос, перекинутой от одного виска к другому, с галстуком, сбившимся набок, забывая поправлять съезжающее пенсне, в расстегнутом клетчатом жилете, со множеством, золотых перстней и колец на пальцах, подхватывает за руки О'Нейля и Бира и устремляется вперед в танце:

— Цепь! Мы все друзья, все братья-странники!  
Так заканчивается второй акт.

В третьем — утро приносит отрезвление. Потоп в городе не состоялся. Оказался фикцией, блефом. И не состоялось, обернулось блефом единение душ.

Стреттон требует возмещения расходов. Бир снова захвачен азартом биржевой игры. Лицци слышит от Стреттона: «Проваливай! С утра у меня в баре должен быть порядок!..» — и одинокая уходит на улицу. Все возвращаются на круги своя. Каждый на свою ступеньку общественной лестницы.

Медленно ползет вверх в оконном проеме гофрированный металлический щит, которым люди отгородились на ночь. Невозможно без острой боли и волнения видеть Фрезера — Михаила Чехова, когда он, с надеждой прильнув к окну, ловит первые врывающиеся солнечные лучи и смотрит на открывшийся его глазам мир божий, а помолчав, чуть грустно говорит:

— А солнце все-таки светит...

Боль расставания с возвышающим ночным обманом, мягкая человеческая печаль, горький сарказм, отвращение дельца, вынужденного натянуть ненавистную ляжку, ирония над самим собой — все передано в этой коротенькой фразе. Чехов играет, если можно так выразиться, квинтэссенцию пьесы.

Неразрывное, несчастное, уродливое единство противоречий в капиталистическом мире, последовательно раскрытое режиссурой Вахтангова, единство органическое и неизбежное для капиталистических отношений, единство, в котором неотвратимо сосуществуют добрые человеческие порывы и мерзость-, в котором человек бывает на мгновенья душевно озарен, но верх над ним берет подлость всей системы и ее человеконенавистническая сущность, — вот генеральная тема, вскрытая Вахтанговым.

Режиссеру надо было слить воедино пронизательное проникновение в психологию американцев в критический, даже парадоксальный момент их жизни и свой (и авторский) смех сквозь слезы (а может быть, слезы сквозь смех?..), человеческое сочувствие и сарказм. Нужно было найти всему единый четкий сценический рисунок, ритм, темперамент... Сулержицкий требовал, чтобы доминантой была идея добра и всеобщего единения, выраженная главным образом во втором акте. Каждый человек в конечном счете добр, человек чудесное, милое и смешное существо, и все люди — братья!.. Вахтангов дружно, в союзе с Су-лержицким требовал от актеров того же во втором акте. Но искусство не арифметика, где от перестановки слагаемых сумма не меняется. Пьесу завершал все-таки третий акт. И чем сильнее звучала добрая, наивная, идеалистическая тема второго акта, тем трагичнее, обличительнее, глубже по мысли становился третий акт, а с ним и весь спектакль.

У Бергера есть эпизодический образ «второго клиента», забегающего в бар ровно в десять утра на секунду, чтобы выпить свой коктейль, вошедший в ежедневную привычку. Этот постоянный посетитель заведения Стреттона обрамляет спектакль: первый раз он появляется в начале первого акта, вторично — в самом конце пьесы. Артист студии Алексей Дикий в своей книге «Повесть о театральной юности» рассказывает, что Вахтангов немало повозился с этой красноречивой деталью, особенно в финале:

«Второй клиент врывался в помещение бара, как смерч, сметая на своем пути салфетки, подносы и стулья. Он весь был олицетворением биржи с ее золотой лихорадкой, образцом буржуазного практицизма — даже коктейль входил в деловой график дня. Священнодействие с десятичасовым

коктейлем должно было символизировать собой незыблемость буржуазных законов, а весь спектакль — служить подтверждением того, как мало в этих законах буржуазного общества подлинной человечности. Великолепно была найдена эта „точка“ в спектакле. Мысль его была реализована до конца — серьезная мысль, лишенная всякой идеализации».

Но не могу согласиться с Диким, будто, являясь как ни в чем не бывало за своим коктейлем в финале, этот истый американец «неопровержимо свидетельствовал, что ничто не изменилось в мире за те сутки, пока посетители бара переживали свой мнимый потоп». Нет, Вахтангов вовсе не ставил своей целью поселить в сознании зрителя столь безнадежно пессимистический идейный и моральный итог. И не трагедия американцев сама по себе его занимала. Точно так же как и сатира была в его руках только средством. Спектакль внушал зрителю надежду, что моральное потрясение, пережитое теми, кто провел эту ночь в баре, не пройдет совсем бесследно для них. Освободилась от иллюзий Лицци. Вряд ли захочет повторять подобные психологические эксперименты О'Нейль — они ему больше ни к чему, за эту ночь он тоже избавился от некоторых предположений и по-своему лучше понял людей. Поумнел и Фрезер и даже стал душевно богаче. В какой-то степени это коснулось и негра Чарли (В. Смышляев) и других. Люди, разумеется, не переродились, — а бывает ли вообще — не на бумаге, а в жизни, — чтобы кто-нибудь переродился за одну ночь? — но что-то в них хоть чуть-чуть изменилось. Может быть, укрепилось отвращение к собственному образу жизни — растет глухой протест против власти чистогана. А если хоть немного изменились люди — это главное условие, чтобы изменился в конце концов мир.

*О'Нейль (снимает шляпу). Итак, конец! Занавес опускается. (Тяжело вздыхает.)*

*Фрезер (ехидно).* Потоп не удался?

*О'Нейль (серьезно).* А это как взглянуть на вещи. Моральный результат, во всяком случае, не хуже, чем после древнего потопы.

Так — для героев пьесы. А если обратиться к московскому зрителю 1914—1917 годов, к человеку, у которого тоже своя инерция повседневного существования, свои засасывающие «улица, золото, биржа», то моральный прицел спектакля, гораздо более широкий, чем просто разоблачение «американского образа жизни», несомненно, был выбран весьма кстати и для Москвы. «Потоп» в Первой студии содействовал раздумьям о том, что нужно неустанно, упорно изменять мир и людей к лучшему.

Иначе Надежда Константиновна Крупская не записала бы в своих воспоминаниях о Ленине: «... Ходили мы несколько раз в Художественный театр. Раз ходили смотреть „Потоп“. Ильичу ужасно понравилось. Захотел идти на другой же день опять в театр».

Впрочем, работа над пьесой не обошлась для Вахтангова без огорчений.

Преодоление навыков довольно примитивной социально-натуралистической мелодрамы («Гибель Надежды»), надрывной игры на нервах («Праздник мира»), утешительного интимно-психологического театра рождественской сказки («Сверчок на печи») дается многим исполнителям не сразу. Вахтангов добивается отточенно выразительной, подчеркнута ритмичной театральной формы, стремится к заостренному гротеску. Критик газеты «Раннее утро» в дни премьеры отмечает, что спектакль «идет точно не на сцене, а на шахматной доске, с какой-то жестокой аккуратностью, с неумолимой педантической размеренностью. Это ансамблевый спектакль, в котором все принесено в жертву идее ансамбля... И в этом смысле режиссер Вахтангов достиг больших

результатов. Налаженность огромная». Другой критик в «Новостях сезона» пишет: «Новое в „Потопе“ то, что зритель все время чувствует театральность». Ей подчинены все выразительные средства.

В книге репетиций Вахтангов записывает: «Золото в зубах, золото в баре. Почтение к золоту, механичность, неукоснительность, твердость. Бир — бог. Так к нему относятся».

Но актеры нет-нет да и выпадают из жесткого ритма спектакля. То отведет душу Бакланова, ослабив темп ради переживаний обманувшейся Лицци, то Михаил Чехов, увлекаясь эксцентрической характерностью, перейдет тонкую грань, отделяющую строгий вахтанговский гротеск от фарса. Выправляя этот крен, Вахтангов сам в очередь с Чеховым играет Фрезера, играет, я бы сказал, целомудренно, несколько суше, строже по мысли. В его исполнении фигура Фрезера, может быть, проигрывает в глазах зрителя, ищущего в театре приятного, занимательного развлечения, но оказывается внутренне сложнее и неотрывно приковывает к трагическим мотивам. Необыкновенно интересно смотреть то на одного, то на другого Фрезера.

Но еще до выхода спектакля на публику в работу режиссера вмешиваются. Сулержицкий и Станиславский. С печалью Вахтангов записывает: «Пришли, грубо влезли в пьесу, нечутко затоптали мое, хозяйничали, не справляясь у меня, кроили и рубили топором. И равнодушен я к „Потопу“».

К.С. Станиславский после репетиции «Потопа», желая поддержать ученика, в утешение подарил ему портрет с надписью: «Дорогому и сердечно любимому Евгению Богратионовичу Вахтангову... Вы первый плод нашего обновленного искусства. Я люблю Вас за таланты преподавателя, режиссера и артиста; за стремление к настоящему в искусстве; за умение

дисциплинировать себя и других, бороться и побеждать Недостатки. Я благодарен Вам за большой и терпеливый труд, за убежденность, скромность, настойчивость и чистоту в проведении наших общих принципов в искусстве. Верю и знаю, что избранный Вами путь приведет Вас к большой и заслуженной победе. Любящий и благодарный К. Станиславский».

Вахтангов тем временем не оставляет мысли о другой редакции постановки «Потопа», мечтает показать Америку, еще смелее сняв с нее покров внешнего благополучия, обнажить ее духовную опустошенность, заострить сатирическое жало.

Но это намерение не осуществлено. Его вытесняют новые замыслы и работы.

## Вторая юность

*И всем казалось, что радость  
будет,  
Что в тихой заводи все корабли...*

*А. Блок*

Студенческая студия в Мансуровском переулке постоянно пополняется. Теперь основатели студии при приеме новичков не только беседуют с ними об отношении к искусству, но и предлагают читать стихи и исполнять этюды-импровизации. Далеко не все желающие попасть на воспитание к Вахтангову, в его ревниво охраняемую учредителями студию, выдерживают этот экзамен.

Однажды среди группы экзаменующихся привлекла внимание резким отличием от окружающих молодая курсистка. Она собиралась ехать в деревню, стать агрономом. Но считала, что надо от Москвы взять все, что можно. Откровенно заявила, что актрисой быть не собирается, но что не прочь поучиться и театральному искусству. На вопрос Вахтангова, кто хочет читать первый, смело ответила:

— Я.

И, выйдя размашистым мужским шагом на сцену, неловко держа руки с оттопыренными пальцами, прочла «Нимфы» Тургенева и стихотворение «Мать» Надсона. Низкий «неотесанный» голос. Внешняя невозмутимость. Мужские гетры, занятые у подруги, чтобы прикрыть дырявые башмаки... Студийцы были шокированы. Смеялись. Засмеялся и Вахтангов, глядя на нее веселыми прозорливыми глазами, и без



колебаний принял. Это была будущая трагическая актриса его театра Анна Орочко.

Евгений Богратионович по-прежнему охраняет молодых людей от того, чтобы они возомнили себя актерами, и он стремится объединить в коллективе студии юность, таящую еще не раскрытые артистические силы... Главное для него — выявление и духовный рост одаренных человеческих индивидуальностей, воспитание художников, испытание сил, постоянные совместные искания и открытия в искусстве и в самой жизни.

Вдумчивой, страстно размышляющей Ксении Котлубай Вахтангов первой доверил преподавание «системы». Сразу проявил самостоятельность и художественный вкус Юрий Завадский; он пришел в студию как художник, но скоро стал режиссером и актером. Одним из ревнивых преданных хранителей студийных идей и «законов» стал Борис Захава. Своеобразный лирический талант Леонида Волкова (Зимнюков) раскрылся в исполнении «Злоумышленника». Вахтангов, может быть, впервые в истории русского театра прочел этот чеховский рассказ не как легковесный анекдот, а как маленькую трагедию. В сложившееся ядро студии входят пытливый Борис Вершилов, от природы артистичная Евдокия Алеева, всегда серьезная, восприимчивая Ксения Семенова...

С учениками Вахтангов переживает вторую юность. Он прививает каждому из них ощущение счастья оттого, что в дружном коллективе они могут надежно преодолевать любую слабость характера, освободиться от заблуждений, воспитывая себя, исправлять ошибки, крепнуть, с каждым днем становиться умнее и мужественнее. Это счастье — в любимой работе, счастье иметь студию, круг друзей, бодрость, надежды на будущее.

— Если б вы знали, как вы богаты! Если б вы знали, каким счастьем в жизни вы обладаете! И если б знали, как вы расточительны! Всегда ценишь тогда, когда потеряешь... То, чего люди добиваются годами, то, на что тратится жизнь, есть у вас: у вас есть ваш угол, — говорил им Евгений Богратионович. — Подумайте, чем наполняете вы тот час, в который вы бываете вместе, хотя и условились именно в этот час сходиться для радостей, сходиться для того, чтобы почувствовать себя объединенными в одном общем для всех стремлении... Много ли таких богатых и счастливых? Богатых тем, что объединились одним желанием. Счастливых тем, что стремление объединиться для одной, общей для всех цели осуществилось... Оглядываешься, и становится страшно: что же делал все эти дни моей жизни? Что вышло главным? Чему я отдал лучшие часы дней моих? Ведь я не то делал, не того хотел... Ах, если бы можно было вернуть! Как бы я прожил, как бы хорошо использовал часы земного существования! У вас есть возможность не сказать этих слов. Поздних и горьких.

Принимаясь за ту или иную пьесу, Вахтангов спрашивает: «ради чего» мы ее будем ставить? И далее:

— Ради чего я играю в пьесе свою роль?

— Ради чего существует студия?

— Ради чего существует театр?

— Ради чего существует искусство? И т. д.

Но его ответы чаще всего сводятся к одному:

— Театр существует ради праздника добрых чувств, возбуждаемых со сцены у зрителя. Цель искусства — заставить людей быть внимательными друг к другу, смягчать сердца, облагораживать нравы.

И только?

В этом он повторяет проповедничество Сулержицкого. И, видимо, он еще не отдает себе до конца отчета в гораздо более широком объективном значении, какое имеет его личное творчество, хотя бы

на сцене Первой студии, творчество социально-критическое, идущее вразрез с духом сентиментального примирения, с проповедью непротивления злу насилием.

А студийцы так много сил отдают внутреннему моральному кодексу студии, что этот кодекс самоусовершенствования начинает становиться для них самоцелью. Студия превыше всего, она важнее всей остальной жизни, утверждают они. И тут в стремлении «завести своего сверчка» к ним присоединяется и Вахтангов, мечтающий обрести в студии, подобно Сулержицкому, ячейку идеального человеческого общества — островок среди холодного мира. И со всей страстью отдается Евгений Богратионович этическому воспитанию учеников. «Злых» обращает в «добрых», легкомысленных — в преданных моральной идее студии и служению искусству. Он умеет быть требовательным и подчас грозным, но всегда добивается мира. В часы студийных вечеринок он неистощим в остроумии и веселых выдумках. Импровизирует смешные «кабаринные» номера, сочиняет куплеты на студийную злобу дня, неподражаемо пародирует шансонетки и восточные песенки. По-прежнему он считает юмор лучшим лекарством от всякого дурного чувства по отношению к ближнему и, как никто, умеет вносить веселье в жизнь и в работу. Когда среди студийцев возникают разлад, ссоры, разногласия, он старательно мирит их и любит устраивать в студии маленькие «праздники мира». Иное дело — в «Празднике мира» Гауптмана, думает он, где различие характеров и расхождение стремлений людей непримиримо. Здесь же, в студии, все проще, все противоречия поправимее и каждый шаг может послужить общему счастью и добру.

«Все люди — братья!»

Эту идею он вкладывает и в постановку пьес, над которыми начинает работу. Сказка Л. Толстого об Иване-дураке и его братьях в сценической обработке Мих. Чехова проповедует пассивное сопротивление войне путем непротivления злу. «Добро пожаловать!» — говорит Иван-дурак врагам, отчего враги пускаются в бегство. Вахтангов с увлечением берется за сказку, но задумывается. У него уже бродят иные мысли. Непротивление так непротивление до конца: не стоит вообще сопротивляться войне, хотя бы даже и постановкой непротивленческой пьесы. Постановка «Сказки» откладывается, затем совсем отпадает.

В письме из Евпатории он пишет ученице: «О войне больше не думаю... боясь ее. Все равно. Она была неминуема, она, значит, нужна, она приведет человечество к хорошему: 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, чтобы 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...»

Так толстовская проповедь привела к фаталистической покорности.

В этой тепличной атмосфере ставятся для студийных вечеров психологические миниатюры «Великосветский брак» и «При открытых дверях» А. Сутро — обе в плане интимно-психологического театра.

В то же время Вахтангов записывает в дневнике:

«У нас в театре, в студии и среди моих учеников чувствуется потребность в возвышенном, чувствуется неудовлетворение „бытовым“ спектаклем, хотя бы и направленным к добру. Быть может, это *первый шаг к «романтизму»*, к повороту. И мне тоже что-то чудится. Какой-то праздник чувств, отраженных на душевной

области возвышенного (какого?), а не на добрых, так сказать, христианских чувствах. Надо подняться над землей хоть на пол-аршина. Пока».

Недовольство интимно-психологическим театром, тяга к романтизму привели к попытке поставить в студии «Незнакомку» А. Блока. Лирическая драма Блока должна была рассказать о том, как действительность может преобразиться под воздействием мечты. О силе мечты, о том, что духовное содержание и есть самая действительная действительность в нашей жизни. И о том, что от соприкосновения с житейской прозой мечта становится еще прекраснее, еще могущественнее. Но характерно, что романтические новации в своей студии Вахтангов не берется осуществлять сам. О «Незнакомке» он говорит:

— Я давно ждал такого момента, когда студия возьмет такую пьесу. Вспомните наши разговоры о романтизме. Но сам я не могу предложить этого. Как мать не может подарить своему ребенку очень дорогую игрушку: «Пусть дядя подарит, я буду очень рада, но сама не могу».

Ставить Блока приглашают актера Первой студии Алексея Попова. Вахтангов предупреждает учеников:

— Нельзя сказать наверное: у нас идет «Незнакомка». Нужно работать, ставить, а поставим или нет, неизвестно.

Пришел в студию молодой поэт Павел Антокольский, учился, как и все, искусству актера, но вскоре предложил свои драматические произведения, похожие на причудливые сновидения, романтические сказки: «Кукла инфанты» и «Кот в сапогах» (иначе «Обручение во сне»). В их существе не столько непосредственное отражение действительности, сколько литературные реминисценции.

Обе романтические пьесы Антокольского Вахтангов поручает ставить вызвавшемуся на это дело Юрию

Завадскому, одному из самых убежденных молодых романтиков в студии.

А сам, помогая Попову и Завадскому, еще колеблется, не решаясь объявить романтизм новым господствующим театральным стилем в студии. Пьесы Антокольского наивны. А может быть, не только пьесы, но и сам этот поэтический романтизм наивен?

По сравнению с действительностью не заложено ли что-то призрачное даже в чудесном поэтическом произведении Блока? Подняться над обыденностью, над «бытовой» пьесой необходимо, но каким новым путем? Неужели, повторяя стилистику условного спектакля «Незнакомки» в 1915 году у Всеволода Мейерхольда? Вахтангов с увлечением отдал дань талантливости этого изобретательного режиссера, в чем-то их пути, может быть, и сойдутся, но по глубокому существу их пути разные.

Не потому ли, что они очень разные люди?

И тот и другой остро чувствуют мучительную трагичность происходящего в эти годы в России. И тот и другой далеки от глубокого понимания политической, социальной борьбы. И жизнь в стране, полная чудовищных контрастов, несущая тяжкие страдания народу и его интеллигенции, пугает того и другого, заставляет прятать голову под крыло отвлеченной мечты. Мейерхольд, человек огромного дарования, вышедший, как и Вахтангов, из общей «альма матер» — Художественного театра, называет себя учеником Станиславского и в то же время объявляет войну его реалистическим принципам, увлекается эстетскими изысками, рафинированными новациями в области зрелищной формы, вызываяще щеголяет в эксцентрическом наряде, под маской «доктора Дапертутто», становится вождем условного «Театра представления». Вахтангову чуждо подобное фрондерство, но и он не может успокоиться и повторять

зады. Однако в главном — в том, что основой театрального искусства являются конкретный реальный Человек и его действительная жизнь, а не фантазмагория, Вахтангов непоколебим. И ему по-прежнему дорого и близко мироощущение Сулержицкого, в то время как трудно найти в искусстве двух людей более полярно противоположных по мировоззрению и по личным человеческим качествам, чем Сулержицкий и Мейерхольд.

В своей студии и в личной жизни Евгений Богратионович всегда тянется к Сулеру, как человек, которому холодно в одиночестве, тянется к согревающим лучам солнца...

Но все же следует ли эту позицию страуса, прячущего голову под крыло прекраснотуши, переносить в искусство? Туда, где должен состояться серьезный разговор о современной действительности и ее проблемах?

## Белые кони Росмерсхольма

*Мое дело — ставить вопросы, ответов на которые у меня нет.*

*Генрих Ибсен*

Что заставило тихого, мягкого человека, бывшего пастора Росмера кончить жизнь самоубийством? Угрызения совести? Поразившее его открытие: он виновен в том, что иного выхода не нашла перед тем и его жена Беата?.. Ведь он холодно отвечал на ее страстную любовь, приблизил к себе Ребекку Вест, духовным союзом с Ребеккой невольно заставил бездетную Беату думать, что ей надо уйти с дороги. Он виноват еще и потому, что не понимал, как последовательно-преступно шла к своей цели Ребекка, сознательно устраняя Беату, толкая ее к отчаянию.

Или главным толчком к самоубийству Росмера послужило горькое сознание своего бессилия перед лицом сложной борьбы людей и идей в окружающем обществе? Под влиянием Ребекки Росмер отступил от религии и от консервативных убеждений отцов, пытался разорвать с привычным кабинетным уединением и присоединиться к новым прогрессивным силам общества, начать действовать, работать, но... не посмел. Дело, которое должно восторжествовать, одержать прочную победу, по его убеждению, может быть совершено лишь человеком с радостной, свободной от вины совестью.

Но, может быть, причины тройного самоубийства — Беаты, Росмера и Ребекки — глубже тех или других личных поводов? Они — в наследственной обреченности людей, живущих в старой родовой дворянской усадьбе



Росмерсхольм, вблизи городка, лежащего у одного из фиордов западной Норвегии?.. Субъективно для героев пьесы все свелось к проблеме нравственной чистоты. Но Генрих Ибсен, написавший драму «Росмерсхольм», смотрит на вещи шире. Дом в дворянской усадьбе — символ большого «Дома», прочно выстроенного для себя и веками обжитого буржуазией.

Перед натиском социальных потрясений содрогаются стены старого дома. Существует поверье, что по этим стенам время от времени проносятся призрачные «белые кони», предрекая смерть кого-нибудь из обитателей. Экономка в усадьбе, фру Гельсет, верит: белых коней посылают покойники, отдавшие жизнь за создание этого дома, вложившие в него свою душу: «...покойники долго держатся за Росмерсхольм... Выходит, как будто они никак не могут расстаться с теми, что остались тут».

Так что же остается в этом доме на долю живых потомков и наследников? Их дни мрачны. Росмер разучился весело смеяться, как смеются все, у кого легко на сердце. Он заперся в четырех стенах и погружен в изучение архивов. Его жена бесплодна и одержима болезненной, неутолимой чувственностью. Сам Росмер холоден в браке, а когда он вступает в духовный союз с любящей его Ребеккой и этот союз, естественно, должен вот-вот превратиться в новый брак, давно ею подготовленный и счастливый для обоих, она говорит:

— Никогда я не была дальше от цели, чем теперь... Росмерсхольм отнял у меня всякую силу. Здесь были подрезаны крылья моей смелой воле. Здесь ее искалечили. Прошло для меня то время, когда я могла дерзать на что бы то ни было. Я лишилась способности действовать...

И дальше, как записывает для себя Вахтангов смысл их последнего диалога:

— Ты со своим прошлым, и я со своим — мы не сможем жить. Если бы мы остались жить, мы были бы побеждены. Мы остались бы жить, осужденные на это и живыми и мертвыми.

— Но у меня новое мировоззрение: мы сами судьи над собой, и я не дам торжествовать над собой ни живым, ни мертвым. Радость облагораживает душу, Ребекка. Умрем радостно. У тебя есть сейчас радость? Есть и у меня. Чтоб она сохранилась, надо умереть.

Возврата к прежнему у них быть не может. Оно изжито, исчерпано до дна. И оно обвиняет. Будущее для них тоже пытка.

И они умирают. Бросаются вместе в горный поток, который раньше унес тело Беаты. Умирают, решив, что единственное средство сохранить им радость — радость духовного слияния и мнимого морального очищения, мнимого искупления вины, мнимой моральной победы над самими собой — это добровольная смерть.

Что это? Утеряно у людей чувство реальности? Да. Утеряны ими живые связи с окружающей действительностью? Да. Это говорит в них разорванное, больное сознание? Да. Больное и несчастное, несмотря на возвышенное, требовательное отношение к чистоте совести? Несмотря на духовную красоту и глубину переживаний?.. На все эти вопросы Ибсен как будто отвечает утвердительно.

Но не является ли такое возвышенное погружение в себя зыбким и тоже мнимым, поскольку оно изолировано от реальных живых связей с окружающей действительностью и ведет к бессилию, к бездействию, к самоубийству?.. И не является ли в таком случае зыбкой и мнимой и «красота духа»?.. На эти вопросы Ибсен не отвечает.

Он вообще постоянно подчеркивает, что его дело только ставить драматические вопросы о судьбе людей,

а не отвечать, — у него нет ответов.

Не отвечает на эти вопросы и Вахтангов, выбрав «Росмерсхольм» для постановки в Первой студии МХТ. Евгения Богратионовича занимает другое. Он увлечен «Росмерсхольмом» потому, что пьеса вызывает много прямых и косвенных ассоциаций с переживаниями и судьбой людей, которых он в это трудное десятилетие в России близко знал, любил. Далеко идущие ассоциации протянулись и к тем, кто, обладая выдающейся силой духа, как будто занимал незаурядное место в культурной жизни страны, а все же оказался душевно сломленным.

Не один Вахтангов почувствовал родственные психологические связи героев «Росмерсхольма» с русской интеллигенцией в канун бурного 1917 года. Роль Ребекки согласилась играть в Первой студии жена писателя А. Чехова, актриса с покоряющим сценическим обаянием, тонкий мастер Ольга Книппер-Чехова. Роль старого учителя Росмера, спившегося неудачника-философа, аристократа духа, бунтаря и бродяги Ульриха Бренделя стал репетировать могучий трагик Леонид Леонидов. Участие в спектакле ведущих артистов основной труппы Художественного театра было вместе с тем проявлением доверия к режиссерскому таланту Вахтангова и выражением интереса, появившегося у «стариков» МХТ к художественным опытам студии.

Уже нельзя было не видеть, что настойчивое и постоянно развивающееся применение учения К. Станиславского об искусстве актера принесло студии победы, дающие в перспективе надежду на животворное обновление всего Художественного театра. «Старики» пришли сюда не поучать, они пришли поучиться искусству быть всегда молодыми, как вечно молодым был в своих теоретических исканиях Станиславский, как постоянно молодым, со всей силой

страсти, был Вахтангов, идущий — все это поняли — в искусстве от работы к работе круто в гору.

Евгений Богратионович в августе 1916 года принимается за репетиции, поставив перед собой задачу — довести жизнь человеческого духа на сцене до самого интенсивного, до самого крайнего и полного, какое только мыслимо, выражения.

...Жизнь человеческого духа! 17(30) декабря 1916 года умирает от нефрита Леопольд Антонович Сулержицкий. Вахтангова потрясла смерть учителя и самого большого друга. В сороковой день после нее Евгений Богратионович произносит речь на траурном собрании в студии. Он вспоминает реплику из «Синей птицы» Метерлинка:

— «Мертвые, о которых помнят, живут так же, как если бы они не умирали». А ты сделал так, что мы не можем забыть тебя и не сможем до тех пор, пока мы сами не прах...

Он говорит:

— Каждый актер знает, что не существует того, что происходит с ним на сцене, и верит все-таки, что все это с ним происходит, — вот почему он может правдиво откликнуться чувством на вымысел. Он верит. Так мы, ученики его в этой студии, знаем, что умер он, но верим, что он среди нас, и потому можем говорить так, как если бы он был с нами...

И если правда, что мертвые, о которых помнят, живут так же, как если бы они не умирали, то ты все еще живешь и будешь жить до конца дней наших... Ярко, ярко до галлюцинаций мы можем увидеть тебя всего, каким ты был, ибо ты весь открывался нам.

Затеи Вахтангов вспоминает, как Сулержицкий неторопливо входил по железной лестнице в студию, как открывал дверь, как во время репетиций делал заметки на клочке бумаги, какие слова говорил, какие давал советы... И пораженные товарищи по студии,

присутствующие на собрании, вдруг ярко, действительно до галлюцинаций, видят перед собой не Вахтангова, а Сулержицкого. Вахтангов словно перевоплощается на их глазах, так глубоко верно передает он существо Сулержицкого, говоря профессиональным языком — «зерно его образа». Физически Вахтангов ничем не похож на Сулержицкого, но сейчас он удивительно, невероятно весь уже не Вахтангов, а Сулержицкий, вернее — и Вахтангов и Сулержицкий. Леопольд Антонович ожил. Это его походка, его глаза, его улыбка, жесты, его голос... Такова сила актера. Такова сила постижения человеком другого человека.

Этого и добивается от актеров Вахтангов на репетициях «Росмерсхольма». Глубочайшего, органического вживания в героев. Без театральности в обычном понимании. Он записывает:

«Мне, естественно, хотелось бы достигнуть того, что, по-моему, является идеалом для актера... Чтоб он был совершенно убежден и покоен, чтоб ок до конца, до мысли и крови оставался самим собой и даже лицо свое по возможности оставил бы без грима... Исполнитель должен быть преображен через внутреннее побуждение.

...Основным условием будет *вера*, что *он*, актер, поставлен в условия и отношения, указанные автором; что ему нужно то, что нужно персонажам пьесы... Я хочу, чтобы естественно, сами собой сегодня возникали у актеров чувства... Мне хотелось бы, чтобы актеры импровизировали весь спектакль...

...Ведь они знают, кто они, какие у них отношения к другим действующим лицам, у них есть те же мысли и стремления, они хотят того же, так почему же они не могут жить, то есть действовать?

...Все репетиции должны быть употреблены актерами на... *органичное* выращивание у себя на время

репетиции такого мироотношения и миропонимания, как у данного образа.

Ничего не заштамповывать... Каждая репетиция — новая репетиция. Каждый спектакль — новый спектакль. Пусть все происходит так, как происходит в самой жизни, — всегда свежо, всегда в движении, вперед и вперед, всегда в развитии. Всегда что-то в людях отмирает и что-то рождается в них новое.

## Первое «Чудо св. Антония»

*... — Вот половик. Вытрите ноги.*

*Метерлинк, «Чудо св. Антония»*

Перенесемся теперь на один вечер в буржуазный дом, в провинциальный городок Бельгии.

Старая служанка Виржини, подоткнув юбку, засунув ноги в грубые деревянные башмаки, вооружилась ведром, тряпкой, метлой, щеткой. Она моет пол у входной двери. Временами она бросает работу, громко сморкается и вытирает слезу концом синего передника. Раздается звонок. Виржини открывает дверь. На пороге худощавый высокий старик с непокрытой головой, с нечесаными волосами, одетый в мешкообразный, заношенный подрясник, подпоясанный веревкой. Виржини встречает его. ворчливо:

— Это еще кто? В двадцать пятый раз звонят. Опять нищий! Вам чего?

— Мне бы войти.

— Нельзя. Больно грязны. Оставайтесь, где стоите. Чего вам?

— Мне бы войти в дом, — мягко, настойчиво повторяет старик, нисколько не ожесточаясь от грубоватой манеры служанки. Он видит, что перед ним добрая, простая душа. С тихой улыбкой он смотрит на что-то впереди, прямо перед собой, за стеной.

— Зачем вам?

— Хочу воскресить вашу госпожу Гортензию.

— Воскресить госпожу Гортензию? Это еще что за новости? Да вы кто такой?

— Я святой Антоний.

— Падуанский?

— Да.

Виржини всматривается. Для нее «Падуанский» — это очень реально, она знает его, он живет где-то тут, неподалеку, в церкви, и женщина больше обрадована, чем удивлена.

Антоний неловко выполняет ее приказание вытереть ноги. Она строго требует:

— Еще немножко, посильнее.

Он слушается.

Это, вняв ее молитвам, Антоний явился, чтобы воскресить усопшую. Хотя с момента смерти прошло уже три дня, могущественному святому удастся вернуть покойницу к жизни.

Такое невероятное событие встречено собравшимися на поминки многочисленными наследниками в штыки. К Антонию относятся сперва как к пьяному нищему, затем как к сумасшедшему, наконец сдают его полиции как вероятного уголовного. В буржуазном обществе доброй мечте ничего не остается, как только сидеть в тюрьме либо в сумасшедшем доме. И лишь один человек с чистым сердцем встретил приход святого как дело естественное и принял чудо воскрешения как должное. Это не имеющая за душой ни полушки служанка Виржини. Перед этим у нее со святым произошло, между прочим, выяснение щекотливого вопроса о наследстве. Ее не обошла в завещании покойница.

— А никак нельзя, чтобы я получила деньги и чтобы она жила?

— Нельзя. Либо одно, либо другое. Выбирайте что хотите.

Виржини после некоторого раздумья решает:

— Так и быть, воскресите ее. — Вокруг головы святого зажигается ореол. — Что у вас там такое?

— Вы доставили мне большую радость.



Вот что произошло, хотите — верьте, хотите — нет, в один прекрасный день в старом доме в Бельгии...

Вахтангов уже давно подумывал о том, что его ученикам в Мансуровском переулке пора выходить из пеленок, и однажды осенью 1916 года сказал:

— Сейчас у всей студии выросла потребность в пьесе. Работать так, как работали раньше, — это не удовлетворит ни тех, кто играл бы, ни тех, кто не играл бы. Раньше работа над пьесой была педагогическая, теперь будет режиссерская. Раньше цель была — демонстрация методов, теперь — постановка. А раньше постановка была побочным результатом... Я остановился, и окончательно, на пьесе Метерлинка «Чудо святого Антония».

Трактовать эту пьесу можно по-разному. Сам автор, в сущности, не ставит в ней последних точек. Если хотите, это довольно злая сатира на буржуа, на их корыстолюбие и ограниченность. Но если это вам не понравится, можете отнестись ко всему, что происходит в пьесе, только с улыбкой, как к милой шутке.

Вахтангов выбирает второе. Он говорит:

— Эта пьеса — улыбка Метерлинка, когда он немного отстранился от «Аглавены и Селизетты», от «Слепых», от «Непрошеной» — словом, от всего того, где выявляется крик его души, отвлекся от всего этого, закурил сигару, закусил куропаткой... Может быть, у него сидели в это время доктор, священник. Он и спросил их:

«А что, если бы явился на землю святой?..»

«Ну, не может этого быть, — сказал доктор. — Я в это не верю».

«Ох, мы так грешны! — ответил священник. — Господь не удостоит нас своей милости».

— Метерлинк написал комедию, а в комедии всегда что-то высмеивается. Но высмеивает здесь Метерлинк не так, как другие. Это не бичующий смех Щедрина, не

слезы Гоголя и т. п. Метерлинк улыбнулся по адресу людей.

Так рождаются под руками Вахтангова вполне безобидные образы буржуа.

За что в «Чуде» можно полюбить Ашилля? За то, что он так озабочен куропаткой, за то, что он так искренне хочет подарить что-нибудь Антонию. Мы его в это время понимаем, сочувствуем ему. В самом деле: ну что можно подарить святому? Булавку для галстука — смешно, портсигар — смешно, угостить его вином — тоже смешно. Ашилля находится в большом затруднении, и мы его очень хорошо понимаем.

У Гюстава самое смешное в том, что он все очень горячо принимает к сердцу, очень быстро возбуждается. По темпераменту — полная противоположность Ашиллю.

У священника самое смешное — елейность. Его профессия заключается в том, чтобы разговаривать с богом: это создало известные профессиональные приемы. Он не вполне убежден, что перед ним не святой. Поэтому он на всякий случай говорит с ним как со святым.

Смешное в докторе — его профессиональная самоуверенность, хотя он ничего не понимает.

Чем нас умиляет Антоний? Чем вызывает улыбку? Умиляет его покорность, какое-то большое внимание. Он очень внимательно слушает.

Итак, каждый из исполнителей должен найти в том, что он играет, какую-то основную черту, которая умиляет, вызывает улыбку. Нужно посмотреть издали, оком отвлеченного от жизни человека. В человеке есть страшные противоречия между тем, что он думает, делает и желает. Люди хотят чуда — ну-ка, пошлем им святого. Они наследники — а ну-ка, воскресим их богатую тетюшку. И т. д. Нужно найти во всех этих людях забавное.

Если я стану несколько выше, отвлекусь, я не смогу смотреть на человека так, как смотрел Щедрин. Мы видим, как все человеческое вызывает улыбку, становится маленьким, когда оно делается рядом с большим.

Что же «большое» видит Вахтангов в этой пьесе? Ответ ему подсказывает Метерлинк, «Большое» в пьесе — это наивная вера Виржини.

Но в то же время Евгений Богратионович пытается уйти от всего нереального, мистического.

— Антоний — самый обыкновенный человек. Это скромный, тихий, безобидный старичок. Чем живет Антоний? Он живет тем, чтобы Виржини не растревожилась, не испугалась. Относится к людям с добродушной иронией. Не должно быть театральной позы. Ну, приходит Антоний, и все. Приходит простой человек, грязный, с соломой в волосах, у него грязные ноги. И Виржини принимает святого не как заоблачного, а как нормального человека. Разговаривает с ним, как с большим другом.

И снова Вахтангов требует улыбки. По отношению ко всему происходящему прежде всего улыбка. Он привлекает на помощь мысли о законах счастливого искусства актера:

— Каждый из вас должен найти юмористическую улыбку, обращенную к тому, кого вы будете играть. Нужно полюбить его. Нужно полюбить образ. Даже если я играю злодея, даже если я играю трагическую роль Гамлета. Нужно быть выше того, кого я играю. Все это относится к радости творчества, все это создает праздник.

После смерти Сулержицкого Вахтангов считает своим долгом продолжать его дело. «Ты ушел от нас, наш прекрасный и благородный учитель... Тебя нет среди нас, но ты в нас настойчиво и требовательно...» Священную память сердца, безграничную, ни на

мгновенье не оскудевающую любовь свою к Леопольду Антоновичу Вахтангов вкладывает и в постановку «Чуда». Он хочет сказать этим молодежным спектаклем:

— Все люди — братья. Посмотрите, какие они глупые и смешные, эти буржуа, что не понимают этого! Как заскорузли их чувства! Как недоступны им душевные человеческие движения! Можно сыграть эту пьесу как сатиру на человеческие отношения, но это было бы ужасно. Пусть зритель грустно улыбнется и призадумается над самим собой. Мы немножко над собой смеемся, когда смеемся над ними. После этого спектакля должно быть трогательно и стыдно, должны быть какие-то маленькие словечки: «Дда-а-а!» — по своему адресу.

Оправдание для такого прочтения «Чуда» Вахтангов находит еще и в том, что Метерлинк, вне всякого сомнения, горячий гуманист, и в том, что он одержим идеей нравственного самосовершенствования.

К тому же более серьезные задачи критического изучения действительности ставить здесь и трудно и рискованно именно потому, что спектакль молодежный.

Сталкиваясь лицом к лицу с идеями и практикой Л.А. Сулержицкого в Первой студии МХТ, Вахтангов противопоставлял им в «Празднике мира», в «Сверчке», в «Потопе», хотя бы исподволь, хотя бы повинуюсь чувству соревнования, свое критическое мироощущение. Там он выступает как смелый, самостоятельный художник. А в мансуровской студии берет верх другая сторона его противоречий. Здесь, окруженный незрелыми юными людьми, он, избегая резкой ломки их взглядов и стараясь воспитывать их осторожно и постепенно, остается под влиянием идей, которые проводил Сулержицкий.

А ведь содержание небольшого двухактного «Чуда» вовсе не такое простое. Эту пьесу Метерлинка, мистика

и символиста, можно прочесть и как иронический анекдот, почти как памфлет, и как религиозно-мистическое произведение. Ни к тому, ни к другому толкованию сам автор не присоединяется до конца. Он предпочитает неопределенную «таинственную» и двусмысленную недосказанность. Мир полон тайн, как бы говорит Метерлинк, и человеческая душа в силах только прикоснуться к этим тайнам, раствориться в них, «подняться» навстречу законам мира, почувствовать в них правду, но ни познать эти тайны, ни бороться с ними не может. Смысл человеческого существования, по Метерлинку, в развитии в себе такой «внутренней жизни», когда все обычное, реальное становится несущественным, а душа живет в постоянном состоянии истерии, в слиянии с сверхъестественным и сверхчувственным... Действительность трагична. Метерлинк призывает преодолеть эту трагичность через «внутреннее созерцание», через иррациональное «воспитание души». И это иррациональное воспитание, в сущности, является единственной последовательной идеей пьесы «Чудо св. Антония». А фантастическое приключение с чудом — провокационный предлог. Может ли случиться так в жизни или не может, думайте, как вам угодно, это не меняет для автора сути дела.

Вахтангов, сопротивляясь всему туманному, не имеющему реалистической, ясной основы, ищет самых простых решений. Он хочет привить студийцам самое непосредственное жизненное отношение к пьесе и к ее героям. Он вступает с автором в борьбу.

Чем же кончается это единоборство режиссера с туманностями и печальным символизмом и мистицизмом Метерлинка? Докапываясь постепенно до «зерна» каждого образа, Вахтангов все больше начинает интересоваться страстью, с какой его «безоблачные» герои стремятся к наследству. Центр

спектакля перемещается. Гости — то, что было раньше «фоном» для Антония и Виржини, — начинают приобретать все более самостоятельное значение. В безоблачном небе появляются признаки грозы.

Образы буржуа приобретают некоторые черты гротеска. И появляется в этих людях что-то кукольное, что-то подчеркнутое, механическое. Но у них нет ни глубины, ни сложности, а у режиссера не хватает решительности. Но неожиданный поворот к сатирической трактовке пьесы Вахтангов еще не доводит до конца. Гром разразится позже...

Пока же это внутренне противоречивый спектакль, и он оставляет смутное впечатление неясностью своей цели и смешением стилей и форм. Как будто здесь продолжена линия развития углубленного психологизма. Но нет, тут и очевидный прием намеренного упрощения образов. Спектакль на глазах сбрасывает кожу, словно личинка, готовая превратиться в новое существо. В таком виде он и предстанет перед публикой, как и «Росмерсхольм», в 1918 году.

В восемнадцатом?.. После Октябрьской революции? Да, уже после нее.

## Не проникал свет

*С художника спросится!..  
Поздний вечер.  
Пустеет улица.  
Один бродяга  
Сутулится.  
Да свищет ветер...*

*А. Блок, «Двенадцать»*

Накануне октября 1917 года Вахтангов последовательно обкрадывает себя. Кажется, само время останавливается для него — до такой степени узок его мир и так мало знает он — почти ничего! — обо всем, что созревает и уже совершается в России. Происходит парадоксальное: тот самый Вахтангов, для которого чрезвычайно характерно стремление к общению с людьми, неожиданно оказывается как бы в публичном одиночестве. Накопленное им для себя и близких духовное богатство обертывается нищетой и несчастьем.

Театр становится для него радужной клеткой. Поэт Генрих Гейне сказал: страшно, когда создаешь тело и не можешь вдохнуть в него душу, — перед тобой лежит труп, но еще страшнее, когда создашь душу и не можешь дать ей тело, ибо тогда за тобой гоняются привидения... Вахтангов борется с «трусами» и «привидениями», но сам он далек от действительности, чье дыхание — и только оно! — может принести на сцену современную жизнь, ее настоящую душу, понятную, близкую зрителю.

Но все продолжается по инерции. С утра и глубоко за полночь дневные репетиции, потом спектакли и снова репетиции... Ежедневно Евгений Богратио-нович совершает тот же путь по Москве из дома в театр или в студию, из нее в другую, затем обратно домой.

Трух-трух... Трух-трух... Сутулится спина извозчика в выцветшей на плечах от метелей и солнца синей поддевке. Стыдливо прикрыв облезлым хвостом тощий круп, унылой рысцой, как заведенная, переставляет кляча ноги по булыжнику. Безднадежно-однообразно уходят полчаса домой — из Первой студии в Мансуровский. На душе Вахтангова смутно. Печальная спина возницы, его покорное, вошедшее з привычку молчание, павлинье перышко на приплюснутом, с загнутыми краями цилиндре и черепашья рысца одра, словно *danse macabre*<sup>5</sup>, начинают Вахтангову казаться всеобъемлющим символом... А не имеет ли все это прямого отношения к нему? К его работе актера и режиссера?..

Он затевает разговор:

— Как жизнь идет? Достаток есть?

— Нет, я бедный.

— Сеял?

— Года два назад сеял. Толку мало. Самое большое — сам-четверт. А больше сам-три, а то сам-два. Плохая у нас земля.

Помолчали.

— Сколько тебе лет-то?

— Пятьдесят пять.

— А ездешь давно?

— С тринадцати.

— Да что ты?!

— Право.

— Так век свой и проездил?

— Так и проездил.



— Для этого и жил?

— Чего?

— Для этого, говорю, на земле и прожил, чтобы возить?

— А что мне делать? Другого не умею. Вот хотели дворником определить, да нельзя мне. Неграмотный я.

— Скучно это, брат. Тебе не скучно?

— Не, я песни пою.

— То есть как?

— А так. Станет скучно, я песни вспоминаю. Хорошо пою. Мне и веселей станет. А то табак нюхаю. Нюхну щепотку, мне и веселей. Чихну раз-другой — слеза пойдет, глаз очистит. Через глаз больше я нюхаю.

Еще помолчали. Кляча — трух-трух. словно престарелая балерина на ревматических пуантах.

— А старую Москву помнишь?

— А как же! Темно тогда было. Газ горел. Дома были маленькие. Возили за пяточок. А то за семь копеек. Ей-богу. На своих тогда больше ездили. Господа были настоящие. А вы кто?

— Я актер.

— А лет вам сколько?

— Тридцать.

— Ишь ты! И не надоело еще представлять? — Возница обернулся. На иссеченном морщинами, словно ударами хлыста, темно-медном лице улыбнулись серые глаза. Спросил общительно: — Не скучаешь?

— Скучаю, брат.

— Табачку не хочешь ли? Угощу. Чихни.

...Безрадостная война с Германией и Австро-Венгрией не кончается. Она идет уже годы, вырывая миллионы убитых, раненых, душевно и физически искалеченных людей и умерших от эпидемий. Поражение за поражением царских войск отрезвили от ложно-патриотического угара. На фронте все чаще случаи отказа воинских частей идти в наступление и

стихийного братания русских солдат с австрийскими и немецкими.

После свержения Николая жизнь в стране становится еще противоречивой, еще сложнее, еще запутаннее. С одной стороны, как будто правит страной буржуазное Временное правительство, но можно ли на него полагаться? Недаром оно временное. С другой — Советы рабочих и солдатских депутатов...

Вахтангов не в состоянии разобраться в сложной политической ситуации. Февральская революция не внесла в его творческие взгляды чего-либо существенно нового. Освобождение от давно уже умершего царского строя и провозглашение народом лозунгов «Долой войну!», «Хлеба и мира!» укрепили у Евгения Богратионовича единственное желание работать возможно лучше и возможно больше. Он чувствует, что возникает большая потребность в театральные зрелищах, понимает, что ответственность людей искусства возрастает, хочет не отставать от жизни, но не идет дальше стремления «подняться над землей».

Наступает октябрь 1917 года.

Вахтангов в санатории лечит язву желудка и на свободе читает Шолома Алейхема, Менделя-Мойхер-Сфорима, Леона Переца, готовясь к работе в еврейской студии «Габима», куда его пригласили преподавать.

С середины октября он дома. В ночь с пятницы 27-го к нему в Мансуровский переулок доносится начавшаяся во всей Москве стрельба. Он влезает на подоконник и, чтобы свет не проникал на улицу, вдвоем с Надеждой Михайловной завешивает окна старыми одеялами.

Под этой защитой Вахтангов читает «Электру» Софокла.

Пальба в городе идет непрерывно днем и ночью. Проходит еще день, второй, третий... Вот сражение уже совсем рядом — на Остоженке. Вахтангов прислушивается и учит сына различать выстрелы

винтовочные, револьверные и пушечные. Никто не выходил из квартиры на улицу. Хлеба нет. Едят то, что еще осталось. Каждый вечер на ночь снова старательно завешивают окна. Кто побеждает — «большевики» или правительственные войска, — неизвестно. Телефон от Вахтанговых не действует. Те, кто звонит к ним, тоже ничего не знают. Вахтангов 29 октября, захлопнув Софокла, записывает в дневнике:

«Когда-то Эгисф убил Агамемнона и женился на Клитемнестре. В день убийства Электра передала брата Ореста, мальчика, верному слуге Талфидию. Орест вырос и пришел в родной дом отомстить за отца. Он убивает Клитемнестру, а потом Эгисфа. Можно хорошо поставить. Сценическое действие непрерывно. Единство места. Каждый акт можно начинать с момента, на котором остановился предыдущий. Хор очень оправдан и нисколько не мешает. Насколько все это нужно и интересно, — не знаю».

30 октября Вахтангов записывает: «Сегодня в 10? ночи погасло электричество. В 3 часа ночи свет опять дан».

Стараясь что-нибудь понять, Вахтангов днем вглядывается через окно. Надежда Михайловна отгоняет его от стекла: могут убить шальным выстрелом, приняв бог знает за кого.

31 октября еще запись в дневнике:

«Весь день не работает телефон. Мы отрезаны совершенно, ничего не знаем. Стрельба идет непрерывно. Судя по группам, которые в переулке у квартиры Брусилова, — в нашей стороне это состояние поддерживают „большевики“.

И затем приписка:

«Так сидели до 1 ноября 6 дней».

## Руки на проводе

*Ветер, ветер!  
На ногах не стоит человек.  
Ветер, ветер —  
На всем божьем свете!*

*А. Блок. «Двенадцать»*

Пальба утихла. Выйдя из дому, Вахтангов прислушался. Ни выстрела, ни крика, ни колокольного звона «сорока сороков» московских церквей. Ни смеха в переулке... Над старой русской столицей разлилась тишина. Кто же победил? Кто становится распорядителем жизни? И надолго ли?.. Поеживаясь не столько от осеннего холода, сколько от неизвестности, Евгений Богратионович прошел на Остоженку.

На пологом подъеме от сквера храма Христа Спасителя<sup>б</sup> мостовая раскрыта. Поперек улицы вырыт окопчик. По краю его прикрывает вывороченный булыжник. Сорванная вывеска «Бландов и с-ья» продырявлена россыпью пуль. Опрокинутая тумба, обклеенная афишами, приглашает в Художественный театр на «Вишневый сад» в постановке К.С. Станиславского. Мешки, из дырок сочатся струйки опилок. На кромке окопчика молча косится дулом в небо бывалый армейский пулемет. Как видно, и он сказал свое слово в эти бурные дни и ночи, а теперь оставлен за ненадобностью. Над ним полощется на древке красное знамя. Кто его водрузил? Те ли, кто защищал этот рубеж? Или тот, кто его взял?

Высоко на столбе монтер чинит провода. Вахтангов не сразу обратил на него внимание. Ну что особенного?

Человек, как обычно, чинит порванные провода, так было вчера, так будет завтра. Он делает, что ему положено, и все тут. Но внезапно поразила необычайность происходящего...

И глаза Евгения Богратионовича задерживаются на руках монтера, не могут оторваться, замороженные.

Художнику по самому существу его таланта достаточно выразительной частности, чтобы охватить природу целого. Понять всю огромность того, что произошло, Вахтангову помогли руки рабочего. Они напоминали ему о достоинстве революционного рабочего класса. О тех, кто отдает свое могущество ради достоинства всех людей на земле. Сказали, что люди больше не будут жить на коленях ни перед золотом, ни перед алтарями. О том, что состоялась, наконец, решающая схватка во имя будущего народа, во имя справедливости и правды...

Для Евгения Богратионовича это не было, конечно, озарением извне. Скорее то, что случилось с ним в это утро, отдавал он себе в том отчет или нет, было подобно знаменитой баранке, — помните, она произвела неотразимо сильное впечатление на голодного мужика из побасенки, съевшего перед тем «семь калачей»?..

Удивительно спокойны движения этих рук. Почему? Откуда такая уверенность? Первая мысль — этот человек действует без страха и колебаний, не потому ли, что уверен в сегодняшнем дне? Не потому ли, что работает не на хозяина, а для себя? Чувствует самого себя хозяином? Значит, вот кто ночью одержал верх! Рабочие. «Большевики». Ленин. Вырвали победу те, кто требовал: «Вся власть Советам!» Нет сомнения, восстанавливают провода руки победителей, убежденных в своей силе и правоте.

Евгений Богратионович всматривается. Умелые, рассчитанные движения с инструментом говорят, что

эти руки приучены не разрушать, а строить, руки садовников, созидателей, разумных творцов. Его охватывает чувство огромной радости. И потом что значит рабочий чинит провода «для себя»? Ведь не для себя же одного и своей семьи он занят этим в первый же день после боя, как был бы занят мещанин, стяжатель, обыватель. Нет, конечно! Эти руки потому и работают с таким вкусом, с таким удовольствием, что монтер сознает: они при деле, нужном для всех людей, для человечества. Добрые руки. Славные руки. Вот и отлично, что власть перешла именно в такие!

Долго смотрел Вахтангов на работающего мастера. Он вспомнил одеяло на окне, и ему стало бесконечно стыдно. А вечером он с увлечением рассказал ученикам о своих переживаниях, о душевном перевороте, который в нем произошел. Откроем сердца революции!

Но Евгений Богратионович не встретил единодушия у мансуровцев. Откуда было взяться единодушию, если внутренняя жизнь студии долго и упорно основывалась на выращивании тепличного отношения к искусству, в стороне от политики, а в своей частной, личной жизни один требовал войны «до победного конца» и расстрела большевиков, а другой восторженно повторял тезисы и призывы Ленина и шагал в уличных демонстрациях, требуя: «Вся власть Советам!» Смешно было думать, что воспитанники буржуазной интеллигенции всегда будут единодушны с интеллигенцией трудовой, издавна в России примыкающей к демократическому революционному движению.

Студийный скит закипел, как маленький вулкан. Единственное, что до поры до времени связывало здесь молодых людей, — это беспредельное обаяние личности Вахтангова и желание учиться у него. Но что в конце концов окажется сильнее: политические убеждения и симпатии (перевоспитание в этих делах требует времени) или любовь к учителю и к искусству? Тем

более что некоторым начинает казаться: не вечно же они обязаны покорно учиться, учиться и учиться? Ведь они уже привыкли срывать аплодисменты зрителей. Не пора ли им, наконец, стать кое в чем самостоятельными?

Еще зимой 1916/17 года студенческая мансуровская студия приготовила новый спектакль из инсценировок рассказа Мопассана «Гавань» и рассказов А.П. Чехова «Егерь», «Рассказ г-жи NN», «Враги», «Иван Матвеевич», «Длинный язык», «Верочка» и «Злоумышленник». Студенты, по сути дела, уже перестали быть любителями-студентами, и потому студия стала теперь называться «Московская драматическая студия Е.Б. Вахтангова». Это еще больше сейчас обязывает Евгения Богратионовича. Но большинство учеников-мансуровцев недоверчиво и холодно слушает его взволнованные речи. Лишь немногие из них радуются тому, что, наконец, их воспитатель прозрел и теперь они могут идти с ним рука об руку навстречу революции. Разрушив перегородку, отделявшую его от меньшинства учеников, Вахтангов воздвиг ее между собой и большинством коллектива. Правда, некоторые еще надеются, что это внезапное «увлечение большевизмом» пройдет у Вахтангова так же скоро, как возникло. Но «увлечение» это не только не проходит, но, напротив, крепнет с каждым днем.

— Нельзя больше работать так, как мы работали до сих пор, — говорит Евгений Богратионович студийцам. — Нельзя продолжать заниматься искусством для собственного удовольствия. У нас слишком душно. Выставьте окна: пусть войдет сюда свежий воздух. Пусть войдет сюда жизнь!

Горячий призыв Вахтангова не встречает единодушия и в труппе Художественного театра и в Первой студии. И там и тут тяжелый груз прошлого. И там и тут растерянность. И там и тут обнажились

политические противоречия, вспыхнули споры, часто рожденные непониманием происходящего великого перелома, потерей исторической перспективы, узким, скажем точнее — обывательским, кругозором актеров.

А между тем небольшая площадь с гарцующим под окнами Первой студии генералом Скобелевым на верном коне, с выдержанным в ампирно-казенном духе домом градоначальника, если посмотреть из окон студии направо, и со старинной пожарной каланчой в тяжелом казарменном стиле налево превратилась в бурлящий солдатско-рабочий котелок революционных событий. Не стало царского градоначальника. Его дом занял Московский Совет рабочих и солдатских депутатов. В месяцы двоевластия с балкона здесь, как сомнамбула, вещал Керенский. А внизу, не стихая, бушевали митинги. Ораторы, стараясь перекрычать один другого, забирались на фонари вокруг Скобелева. Печатая шаг, проходили с песнями и с красными полотнищами демонстранты. Все это на глазах у актеров. Однажды на площадь прямо против студии выкатили пулемет. Спор начал решаться боем. Моссовет стал штабом восстания. Юнкера вели наступление из Большого Гнездиновского переуллка, где была царская охранка. Одна из актрис по пути в студию, на репетицию, попала в перестрелку, и бородатый солдат перебросил ее вместе с ее чемоданчиком через забор, приговаривая с сердцем: «Шляешься тут, как кошка!»

Пытались репетировать, но толку было мало. Однажды, когда выстрелы раздались совсем близко, так что в студии задребезжали стекла, недавний фронтовик артист Алексей Дикий шутки ради скомандовал: «Ложись!» — и все присутствующие послушно легли на пол.

В ближайшие годы студию начнут покидать артисты, откровенно избравшие стан буржуазии. Р. Болеславский позже приживется в Голливуде, Н. Колин



— в Париже. Убежит за пределы Родины Гр. Хмара. Не вернутся после заграничной поездки МХАТа А. Бондырев, И. Лазарев... Глубокое несогласие с советской политикой в области искусства вынашивал Михаил Чехов, что привело и его в конце концов к бегству, хотя к тому времени он своим исключительным дарованием завоевал в Москве огромную популярность первого актера. Корни его внутренней эмиграции лежали в болезненной психике, в моральной неустойчивости и мировоззрении, складывавшемся уже тогда, в 1917 году, под влиянием увлечения теософией<sup>7</sup>, Обо всем таком, как и многом другом в том же роде, можно было бы здесь не вспоминать, если бы это не имело прямого отношения к Вахтангову. Ведь то были в течение ряда лет его ближайшие товарищи по работе, члены коллектива, в котором он ежедневно жил, обладавшие силой таланта, личным обаянием, правами дружбы.

Вахтангов, с радостью встретивший социалистическую революцию, естественно, натолкнулся на открытое и глухое сопротивление. Это стало одной из двух причин необычайного драматизма последних пяти лет его жизни, тем более что ему приходилось преодолевать и в самом себе сложные противоречия.

Но в революцию, навстречу новой жизни, навстречу народу, в боях строящему социализм, Евгений Богратионович ринулся с чистым сердцем, как лучшие из лучших, честнейшие из честных русских художников-интеллигентов, со всею страстью и энергией отдавая народу свой талант, мастерство, замыслы — все, что имел, что знал, что умел делать.

Тут пора сказать о другой причине, почему жизнь Вахтангова становится глубоко драматичной. Уже давно его силы пожирает неизлечимая болезнь. В книге

записей Первой студии есть сделанная им в 1914 году: «Купите, пожалуйста, в аптечке соды. Умоляю». Его мучают боли в области живота. Но сода помогает ненадолго. Врачи скрывают — у них самые худшие подозрения. Евгению Богратионовичу в 1917 году всего 34 года. Словно чувствуя близкий «заход солнца», он торопится сделать все, что может успеть. Часы и минуты в конце концов вещь условная. Они весят ровно столько, сколько весит то, чем мы их наполняем. Каждое мгновение он отдает теперь искусству — с невероятной, нечеловеческой энергией. Он верит в свою силу художника. И пусть никто никогда не увидит его обессиленным, ленивым и ноющим. Искусство требует мужества.

## Жизнь человеческого духа

*Стоит буржуй, как пес голодный,  
Стоит безмолвный, как вопрос.  
И старый мир, как пес безродный,  
Стоит за ним, поджавши хвост.*

*А. Блок, «Двенадцать»*

Первое, что он может отдать, — это искусство воспроизведения на сцене необычайно интенсивной духовной жизни людей.

Самая красноречивая, принципиальная в этом смысле — еще не оконченная работа — «Росмерсхольм» Ибсена.

Необходимо довести ее до конца, последовательно углубляя учение К.С. Станиславского, хотя сам учитель, как кажется Вахтангову, вероломно отступил от самого себя. Ну что за непостоянный человек, право! Принялся за постановку в Первой студии «Двенадцатой ночи» Шекспира и накрутил такого, что страшно. Будет красиво и импозантно, но разве не ясно, что все это никчемно, хоть и дорого! Декорации, костюмы, бутафория уже обошлись в 6 тысяч. Это с принципами простоты! «Ничего лишнего, чтобы публика никогда не требовала у вас постановок дорогих и эффектных», — говаривал Константин Сергеевич. И вот на тебе! Станный человек...

Еще в августе Вахтангов писал об этом своему другу, артисту Александру Чебану: «Кому нужна эта внешность, я никак понять не могу. Играть в этой обстановке будет трудно. Я верю, что спектакль будет внешне очень интересный, успех будет, но шага во

внутреннем смысле эта постановка не сделает. И система не выиграет. И лицо студии затемнится. Не изменится, а затемнится. Вся надежда моя на вас, братцы росмерсхольмцы! Чистой, неподкрашенной, истинной душой и истинным вниманием друг к другу, в полной неприкосновенности, сохраняемой индивидуальностью, с волнением, почти духовным, а не обычно сценическим, с тончайшим искусством тончайших изгибов души человеческой, с полным слиянием трепета автора должны вы все объединиться в этой пьесе атмосферой белых коней и убедить других, что это хотя и трудное искусство, но самое ценное, волнительное и первосортное. Это шаг к мистериям. Внешняя характеристика — забавное искусство, но к мистерии надо перешагнуть через труп этой привлекательности».

«Я люблю театр во всех видах, но больше всего меня влекут моменты не бытовые (их я тоже люблю, если есть в них юмор или юмористический трагизм), а моменты, где особенно жив дух человеческий».

Работа над постановкой «Росмерсхольма» подходит к концу. Проявляются ли в чем-нибудь на репетициях новые мысли Вахтангова о жизни и о своем долге художника? Да, конечно, эти волнующие его мысли не могут не влиять на все, что он делает. Но что можно изменить в спектакле, оставаясь верным авторскому замыслу, его философии и стилю?.. Вдвойне трудно круто повернуть что-либо в ходе репетиций, когда роли уже приобрели у актеров свое глубокое органическое звучание. Тут можно только несколько изменить акценты, исподволь подвести исполнителей к новому мироощущению.

Не находя в пьесе реальной победы прогрессивных стремлений людей, он хочет видеть победу хотя бы уже в одних этих пробужденных стремлениях. Это

становится для него главным. Раскрывая свою трактовку пьесы, он пишет:

«...Росмеру надо хотеть новой жизни (знать старую). Ребекке тоже. Без этого желания нельзя определить сквозного действия их ролей. Сквозное действие Росмера — прислушиваться к своей совести и держать ее в чистоте. Сквозное действие Ребекки — поддерживать в Росмере веру в чистоту его совести, вплоть до самопожертвования... Ребекка обладает революционным духом, который зажигает и Росмера».

При этом Вахтангов добивается, как он думает, реальнейшего психологического, житейского обоснования всего происходящего с людьми.

И в самом стиле постановки Евгений Богратионович борется с болезненной символикой, борется за поэтическое, образное воплощение психологического мира пьесы, добиваясь этого не путем символов, аллегорий и мистических видений, а путем реалистического оправдания всех условностей.

Декорации замка? Нет, пусть будут сукна. Но это «не условные сукна, это не „принцип постановки“. Это факт. Это есть на самом деле. Это сукна Росмерсхольма. Сукна, пропитанные веками, сукна, имевшие свою жизнь и историю... Их касалась беспомощная и нежная рука Беаты... И эти тяжелые диваны, столы, кресла — массивные, наследственные, хранящие молчание, — они только потому так неподвижны и только потому не умирают от стыда за единственного выродка в роде Росмера, что тело их деревянное и они не могут двинуться...»

По мысли Вахтангова, в спектакле должно прозвучать утверждение, что не люди гибнут в консервативном замке Росмерсхольм, а гибнет сам Росмерсхольм, не переживший дерзостного полета людей...

Стремясь достичь именно в этом спорном спектакле наивысшей реалистичности переживаний, наибольшей естественности жизни на сцене, насколько это вообще мыслимо в театре, Вахтангов бросает актеров в бой с Ибсеном, вооружая их самым острым оружием, подготовленным «системой» К. С. Станиславского и всей практикой последних лет. Режиссер снова и снова добивается небывалого реального слияния актера с образом... Он повторяет: «Мне хотелось бы, чтобы актеры импровизировали весь спектакль...» «...Все репетиции должны быть употреблены актерами на... органическое выращивание лично у себя на время репетиции такого мироощущения и миропонимания, какими живет данный образ».

Чем же завершилось в таких противоречиях единоборство Евгения Богратионовича с надрывной, туманной, символической пьесой?

Перед зрителями действительно раскрывалась трагедия мысли Росмера, Ребекки, Бренделя... И, может быть, впервые в истории Художественного театра Вахтангов заставил актеров так насыщено, так напряженно мыслить. Мысль сливается с чувством, образуя единство. Мысль подчиняет чувство, но не сковывает его. В мощный подтекст чувств и мыслей вливается и стихия подсознательных ощущений-полуобразов, полочувств-полумыслей. И в то же время это строгая и законченная цельность и простота. Реальность духовной жизни предельна, и предельно ясна, естественна четкость формы.

Зрители чувствуют, что перед ними не только жизненный, но и особый сценический мир. Или, быть может, только сценический? Режиссер то погружает сцену во мрак, то ослепляет светом, то бросает концентрированные лучи на лица, глаза, руки. Свет участвует в психологической партитуре. Еще немного, и спектакль начнет звучать, как мистерия мысли,

переживаний и предельно психологизированных зрительных образов в некоей воображаемой среде, независимо от места, от времени... Жизнь человеческого духа со своей трагедией становится как бы отвлечением, абстракцией.

В.И. Немирович-Данченко признает, что Вахтангов добился того, чего не удалось добиться ему самому в его постановке «Росмерсхольма» на сцене Художественного театра десять лет назад.

У Вахтангова большой успех. Вот как В.И. Немирович-Данченко на вопрос автора этой книги рассказывал о своем творческом сближении в эти дни с молодым режиссером:

«Наиболее глубокие беседы о наших работах были у меня с Вахтанговым во время постановки в студии „Росмерсхольма“. ...Беседа шла через день-два после моего просмотра генеральной репетиции, не в помещении студии (на Советской площади), а в театре. Один на один. Помнится, я старался вовлечь молодого режиссера в самую глубь моих режиссерских приемов и психологических исканий. Но я рад отметить здесь не то, что я дал Вахтангову, а, наоборот, то, что я получил от него при этой постановке. Это я хорошо помню.

Ведь «Росмерсхольм» перед этим ставился в метрополии Художественного театра. И это была неудача, столько же актеров, сколько и моя. Особенно не задалась роль Бренделя. Ни сам исполнитель, ни я для него не смогли найти необходимого синтеза драматического с сатирическим, как следовало бы ощутить этого либерала, обанкротившегося, прежде чем сделать что-нибудь. А у Вахтангова роль пошла как-то легко, ясно, без малейшего нажима и очень убедительно.<sup>8</sup> По крайней мере на маленькой сцене студии слушалось с большим интересом и удовлетворением.

Вглядевшись пристально, как Вахтангов дошел до этого, я сделал вывод, вошедший в багаж моих сценических приемов...»

На «Росмерсхольм» Вахтангов не пожалел ни сил, ни дум, ни сердца.

Но вот через несколько дней хлынули в широко открытые двери новые зрители и недоумевают... Зачем у героев столько мучений, к чему такая трагедия? Чтобы в конце концов добиться единственной радости — покончить с собой? Когда так хочется жить! Что же касается очень многих обитателей старых родовых замков, то они сегодня, в 1918 году, вовсе не склонны кончать самоубийством. Они не сдаются. Они отчаянно защищаются и ожесточенно нападают. Убивают других, набрасываются на всех и вся, лишь бы только не уступить. Гражданская война в стране отнюдь не утихает. Она разгорается. Она трудна, жестока и недвусмысленна. О ком же и о чем этот спектакль?.. На это в 1918 году не может уже ясно ответить ни Вахтангов, ни весь коллектив студии. Между ними и новой жизнью еще не рухнула стена.

Почему же так произошло, несмотря на усилия и добрую волю Вахтангова?

Потому, что интенсивная жизнь человеческого духа была в «Росмерсхольме» действительно могуча лишь в отвлеченном, *абстрактном*, театральном значении.

Потому, что стремление героев к внутреннему «революционному» обновлению, их готовность к борьбе, их душевная сила, все, что Вахтангов стремился подчеркнуть в постановке, опять-таки было слишком абстрактным, отдаленным от действительности, надуманным, неконкретным по сравнению с ней. И, наконец, все это перечеркивалось воспеванием самоубийства.

Потому, что в итоге в своем *конкретном* содержании это была с точки зрения массового московского зрителя



какая-то условная жизнь — бессильная, болезненная, «лишняя» душевная жизнь. Она не содержала в себе не только силы какого-либо положительного примера, но хотя бы признаков кровного отдаленного родства с тем, чем жил зритель.

Потому, разумеется, что режиссер был в плену у пьесы, у драматурга...

Однако не явилось ли все это, кроме того, *естественным* наследством абстрактного гуманизма Первой студии? Наследством ее аполитичности? Ее островного прекраснодушия? Последствием абстрактной философии самого «театра доброй воли» — такой отвлеченной «доброй воли», какую всегда проповедовала студия?.. И не стал ли Евгений Богратионович жертвой абстракций?

Искусствоведы не так уж не правы, когда утверждают: в этом спектакле Вахтангов вплотную подошел к стилю экспрессионизма, возникшему в послевоенной Европе, особенно в Германии. Но подойти вплотную к стилю и даже вынужденно применить некоторые его приемы — не значит стать на позиции философии экспрессионизма.

Тем временем Евгений Богратионович записывает в дневнике не столько с удовлетворением, сколько с горечью и с надеждой на что-то новое в будущем:

«Кончилась моя двухлетняя работа.

Сколько прожито... Дальше, дальше!»

## Театр становится народным

*Узнаю тебя, жизнь!  
Принимаю!  
И приветствую звоном щита!*

*А. Блок*

1918 год... Время невероятного, героического напряжения сил в жизни молодой Советской России. Год голода, холода и труднейших боев. И вместе с тем невиданный, радостный подъем творческих способностей освобождающегося народа. Огромная тяга к знанию и к искусству охватила миллионы людей и на фронте и в тылу, особенно молодежь. Никогда еще не были так полны театры. Никогда еще в Москве не было такого множества учеников театральных и всевозможных других художественных школ и студий.

К Евгению Богратионовичу, в ожидании решительных действий, постоянно обращаются за поддержкой. Революция не ждет; она торопит, требует, ставит перед Вахтанговым совершенно новые задачи.

Внутренняя жизнь театров захвачена хозяйственным кризисом, катастрофически падает дисциплина, идущие спектакли расшатываются, новых пьес почти не ставится, в актерской массе растерянность, граничащая с паникой. Но как пишет в феврале 1918 года в «Вестнике театра» нарком просвещения А.В. Луначарский: «Все эти стороны кризиса являются все-таки внешними, — глубочайшим же остается именно вопрос о том, как, не разрушая ничего ценного и не производя ломки, перевести, тем не менее, театр с прежних рельсов на новые,

превратить его из театра буржуазного, мещанского и, в самом лучшем случае, интеллигентского — в театр *народный*».

Вахтангов чувствует, что студии — его детища — будут иметь у советской власти поддержку.

Он делает реальные шаги для создания советского социалистического театра.

Летом 1918 года, в то время когда Евгений Богратионович лечится в Щелковском санатории, правление его студии заключает соглашение с театрально-музыкальной секцией Московского Совета. Студия обязывается играть в одном из театров, принадлежащих секции. Выбирают театральное помещение у Большого Каменного моста. Студия Вахтангова еще бедна репертуаром и не решается взять на себя ежедневное обслуживание зрителей. Предполагается, что на этой сцене, кроме нее, будут, чередуясь, играть 1-я и 2-я студии Художественного театра. Всю же административно-хозяйственную сторону студия Вахтангова берет на себя. По его предложению этот театр решено назвать «Народным Художественным театром», но в связи с протестом дирекции МХТ слово «художественный» позже из названия исключается.

Открытие Народного театра должно было состояться в дни празднования первой годовщины Октябрьской революции.<sup>9</sup> К открытию Вахтангов хочет поставить две одноактные пьесы: «Вор» Мирбо и «Когда взойдет месяц» Грегори. Но резкое ухудшение здоровья вынуждает Евгения Богратионовича отказаться от этой работы и передать ее режиссерам 1-й студии МХТ — В.М. Сушкевичу и Р.В. Болеславскому.

После июньского отдыха в санатории Вахтангов вначале работал только над «Вечером студийных работ» в еврейской студии «Габима» и театральной

студии Гунста, но к осени у Евгения Богратионовича уже нет ни минуты свободного времени.

23 октября он пишет литератору О. Леонидову (Шиманскому):

«...Не могу, не могу выбрать секундочки, чтобы забежать к вам, посмотреть на вас, узнать, как и чем живете вы. Если ты посмотришь на карточку, как распределен мой день, и посмотришь внимательно — сердцем прочтешь ее, — только тогда ты поверишь и увидишь, как я не по-человечески занят.

Вот, например, вчерашний день (а все дни один в один): от 12—3 — Габима. 3—5? — урок. 6—10 — Праздник мира. 10? — 1 ч. ночи — репетиция спектакля празднеств.<sup>10</sup>

Взгляни когда-нибудь, когда забежишь к Надежде Михайловне, на мой календарь, и ты увидишь это проклятое расписание вперед дней на 10—12. Мне некогда поесть, даже за те 15 минут, которые идут на обед, я умудряюсь делать прием.

Когда я иду на работу или возвращаюсь, меня почти всегда провожают те, с которыми надо говорить о деле.

1-я студия

2-я студия

Моя студия

Габима

Студия Гунста

Народный театр

Пролеткульт

Художественный театр

Урок

Спектакль ноябрьских торжеств

Вот 10, так сказать, учреждений, где меня рвут на части.

Скажи, где та минута, которую я могу отдать себе?

Вот уже месяц, как я не могу осуществить желание поиграть на мандолине.

И всю эту колоссальную ношу тащу, скрючившись, пополам сложенный своей болезнью... И не могу, не имею права хоть одно из дел оставить: надо нести то, что я знаю; надо успеть отдать то, что есть у меня (если оно есть).

А со всеми я так морально связан, что оставлять кого-нибудь — преступление. А меня зовут и зовут в новые и новые дела, которые я же должен создавать...»

Он счастлив, что его рвут на части: значит, он нужен людям, может принести пользу. При всей занятости Евгения Богратионовича никто не видит его невнимательным, небрежным. Каждое дело, за которое он берется, он делает до конца своим, кровным и отдает ему все силы.

Между тем даже в слаженных студийных работах неожиданно возникают новые и новые задачи.

Перенесение спектаклей, созданных в интимной камерной обстановке Мансуровского переулка, на сравнительно большую сцену Народного театра ставит молодых актеров перед трудностями, к которым они не подготовлены. Прелесть интимных настроений, пауз, недомолвок, тихая комнатная речь — вся эта душевная растворенность в тесном общении со зрителем, который благоговейно сидел совсем рядом, не отделенный рампой, не годится для Народного театра.

Вахтангов предчувствует, что его неопытные ученики неизбежно растеряются перед новым зрительным залом, где в задних рядах их будет просто не слышно. И, как обычно в таких случаях, они будут невольно форсировать голос, цепляться, как за якорь спасения, за театральные штампы и «наигрыш». Он требует сохранить основное — искренность:

— Роль готова только тогда, когда актер сделал слова роли своими словами. Надо добиться, чтобы

темперамент актера пробуждался без всяких внешних побуждений к волнению. Для этого актеру на репетициях нужно главным образом работать над тем, чтобы все, что его окружает по пьесе, стало его атмосферой, чтобы задачи роли стали его задачами. Тогда темперамент заговорит «от сущности». Этот темперамент — самый ценный, потому что он единственно убедительный и безобманный.

Условия сцены Народного театра потребовали и нового, выразительного, пластического жеста. Жест должен стать крупным, подчеркнутым, театральным, но он должен быть и естественным, искренним. Вахтангов настойчиво говорит:

— Пластикой актер должен заниматься не для того, чтобы уметь танцевать, чтобы иметь красивый жест или красивый постав корпуса, а для того, чтобы сообщить (воспитать в себе) своему телу *чувствопластичности*. А ведь пластичность не только в движении, она есть и в куске материи, небрежно брошенной, и в поверхности застывшего озера, и в уютно спящей кошке, и в развешанных гирляндах, и в неподвижной статуе из мрамора.

— Актеру нужно долго и прилежно прививать себе сознательно привычку быть пластичным, чтобы потом бессознательно выявлять себя пластично и в умении носить костюм, и в силе звука, и в способности физического преобразования в форму изображаемого лица, и в способности распределять целесообразно энергию по мышцам, в способности лепить из себя что угодно, в жесте, голосе, музыке речи и логике чувств.

Однако не только проблемы актерской техники волнуют исполнителей.

Готовы бурно выплеснуться наружу идейные противоречия, растерянность, неудовлетворенность в коллективах мансуровской студии и 1-й студии МХТ. Отмирание старого стиля и репертуара, вопросы

студийной этики и дисциплины приобретают особенную остроту вследствие расхождения политических взглядов или вовсе не оформившегося у многих актеров отношения к советской действительности. Интеллигентский художественный монастырь, естественно, не может сразу преобразиться, не пройдя через внутренний кризис, борьбу, ломку и размежевание.

Вахтангов все больше чувствует необходимость определить новые идейные и организационные принципы, осознать до конца новый смысл Народного театра. Он жадно присматривается к происходящим в жизни процессам, впитывает голоса, идеи, чувства людей, совершивших революцию и продолжающих ее дело. В нем зреет глубоко новое отношение и к жизни и к театру. Много дум вынашивает он наедине с самим собой. И он не только заново репетирует старые постановки, не только добивается «крупной», четкой игры, но в его фантазии рисуются и совершенно новые сценические приемы. Связывает отсутствие пьес, отвечающих его замыслам.

В октябре он записывает в дневнике:

«Хорошо было бы заказать такую пьесу:

1. Моисей (косноязычен). Жена. Аарон. Может, видел, как египтянин бил еврея. Убил его. Сегодня ночью, в своей палатке, возбужденный рассказывает об этом... Ночью с ним говорит бог. Бог велит идти к фараону и дает ему для знамений способность творить чудеса (жезл). Моисей, страдающий за свой народ, зажженный мыслью освободить народ, готовится к утру идти к фараону.

2. Моисей перед народом. Речь.

3. У фараона.

4. В пустыне.

5. Моисей перед народом со скрижалями.

6. Идут века.

7. Ночь. Далеко за пределами осязания пространства огонь. В ночи слышна песнь надежды, тысячи приближающихся грудей. Идет, идет народ строить свою свободу. Занавес».

Эта запись навеяна библейскими образами, вызванными работой Евгения Богратионовича в еврейской студии «Габима». О ней расскажу дальше. Но не библия, а современность интересует Вахтангова. Легендарное шествие народа, руководимого Моисеем, — это для Евгения Богратионовича только исходный, изначальный образ, который помогает перебросить мост через века, через тысячелетия к народу, чью «песнь надежды» слышит сегодня художник. Его волнуют мысли, героические усилия, труд людей, которые идут «строить свою свободу». Этим новым, борющимся людям, и только им, Вахтангов дает волнующее и притягивающее его имя — «народ» и все больше прислушивается к голосу этого народа.



## «Друг другу мы тайно враждебны...»

*Россия-мать, как птица тужит  
О детях; но — ее судьба,  
Чтоб их терзали ястреба.*

*А. Блок, «Возмездие»,*

Болезнь снова отрывает Евгения Богратионовича от непосредственной работы в студиях. В октябре его помещают в лечебницу. Но и здесь он не порывает связи с учениками. За полмесяца у него перебивало, по подсчету возмущенных врачей, сто тридцать четыре человека. Каждый рассказывает о студийных делах, репетициях, спорах, спектаклях. Приносят цветы, дневники занятий.

Из лечебницы Евгений Богратионович пишет множество записок и писем. Просит, чтобы его посвящали в работу Пролетарской студии, организованной при Народном театре для рабочих Замоскворецкого района. Накануне празднования первой годовщины Октябрьской революции советует ученикам ближе наблюдать эти торжества: «Каждый, кто художник, почерпнет в эти дни много». Кроме бесед, распоряжений, советов, разных записей, ведет личную переписку с учениками.

В мансуровской студии много нового. Перед тем как лечь на больничную койку, Вахтангов организовал режиссерский и преподавательский классы. В режиссерский класс вошли К.И. Котлубай, Ю.А. Завадский и Б.Е. Захава. Ученики преподавательского класса под руководством Вахтангова ведут занятия с

младшим курсом школы. Ученики режиссерской группы под наблюдением Вахтангова самостоятельно ставят небольшие пьесы. Платные спектакли становятся все более обычным делом, и студия перестраивается в профессиональный коллектив.

Как создать талантливый, не останавливающийся в своем развитии театр, идущий в ногу со временем? Вахтангов убежден: такой театр может сложиться только через студию. Студийность — единственный путь для создания вечно живого театра. Евгений Богратионович стремится довести до логического завершения мечты Станиславского, которые тому не удалось осуществить в Художественном театре.

Идейно сплоченный коллектив, студия — вот сердце театра. Когда оно бьется, можно приниматься за создание театра и школы при нем для постоянного притока молодых, новых сил. Студия сама по себе не театр и не школа. Должно возникнуть триединство: школа — студия — театр. Студия — в центре этого триединства. Из нее рождаются театр и школа, и она же руководит ими...

Дни в его студии полны новых надежд. Вахтангов помогает Ю. Завадскому в его первой самостоятельной режиссерской работе над пьесой П. Антокольского «Обручение во сне». Следит за постановкой для Народного театра пьесы «Потоп» Бергера, которую осуществляют по его плану. Начинается работа над «Свадьбой» А.П. Чехова.

Но все это не может устранить кризис, который назрел в среде студийцев, тем более что ученики чувствуют противоречия и во взглядах самого учителя.

Как он относится к большевикам? В том кругу людей, где вращается Вахтангов, мало подготовлены к серьезной оценке политических событий и особенно к верной оценке тактики ленинцев. Вместе со своей средой Вахтангов считает их людьми «одинокими» — не

потому ли, что они резко повернули историю? Нарушили не только государственную инерцию, но и инерцию всей жизни, которая сложилась и в быту и в сознании близких Вахтангову кругов русского общества?.. Но в то же время Евгений Богратионович никогда не сочувствовал этой инерции, и в кажущемся «одинокестве» большевиков он видит их достоинство.

А между тем обстановка в его мансуровской студии требует решительных действий, твердого руководства. Болезни роста студии, лишенной к тому же постоянного присутствия своего руководителя, недостаток авторитета у одних членов студийного совета, желание других проявить свою самостоятельность, неподготовленность тех и других к решению возникающих вопросов и, главное, сложность новых условий — все это приводит к падению дисциплины, к раздорам и, наконец, к расколу.

Евгений Богратионович все еще пытается лечить студию прежними, чисто моральными способами. Разбушевавшиеся стихии он хочет обуздать обращением к индивидуальным качествам людей, к их преданности идеалу замкнутой «студийности», где сектантская посвященность искусству для многих все еще главный, если не единственный, критерий в оценке поведения.

Коллектив мансуровской студии в это время формально сложился из четырех групп: совет студии (13 человек), остальные — «члены студии», затем сотрудники и воспитанники. Евгений Богратионович обращается с письмами порознь к каждой группе. Пишет горячо и длинно, смятенно и мучительно, не до конца ясно, но всегда с той страстью, которая никого не оставляет равнодушным. Отнимите у этих писем их страстность, и многое в них покажется позой. Но человек, одержимый мучающими его противоречивыми

идеями, в эти минуты не позирует, и ему можно простить некоторую велеречивость.

Совету студии Евгений Богратионович пишет, что ему никогда еще не было так страшно за студию, ибо то, в чем он видел оправдание своей работы, готово рухнуть. «Вы были спаяны, — пишет Вахтангов. — Руки ваши крепко держали цепь. И вам было чем обороняться от всего, что могло коснуться вас грубым прикосновением... Куда девалось наше прекрасное?.. Обязитесь друг перед другом крепким и строгим словом. Сразу, резко дайте почувствовать, что есть в студии совет, у которого есть свои требования... Иначе, ради бога, скажите мне, как же мне работать у вас, ради чего? Как я могу мечтать о новых путях для вас, как я могу жить на земле и знать, что погибает то единственное, где я мог быть самим собой?.. Ну, бог с ними, со старыми грехами. Давайте созидать *НОВЫЙ ПУТЬ*, давайте собирать то, что расплескалось... Вы только тогда сила, *КОГДА ВЫ ВМЕСТЕ*».

Какой новый путь надо избрать, об этом Евгений Богратионович еще не может сказать. Но он надеется найти его общими усилиями.

Членам студии и сотрудникам Вахтангов пишет: «Много у нас перебивало народу, много имен было в наших списках, а осталось, как вы видите, мало... Нужно прежде всего *ПОЖИТЬ ЖИЗНЬЮ* студии; во-вторых, дать ей свое, чтобы она стала дорогой; в-третьих, ощущая ее уже, как свое, дорогое, *ЗАЩИЩАТЬ* ее от всех опасностей. Для всего этого нужно время и дело». В письме говорится, что «Сущность» студийности должна проявиться и «в художественной, и в этической, и в моральной, и в духовной, и в товарищеской, и в общественной жизни каждого студийца. Она есть прежде всего дисциплина. Дисциплина во всем. В каждом шаге... Все говорило мне, куда я ни смотрел, что я ни слышал, о том, что дисциплина студии падает.

Дисциплина есть удовлетворение внутренней потребности, вызываемой сущностью. Если нет этой потребности — живого свидетеля о живой сущности, значит умирает сущность...»

Письмо это — длинное и взволнованное обращение человека, который становится многоречив, — не потому ли, что порой сам начинает терять веру в то, о чем он пишет? — заканчивается горячим призывом: «Если студия нужна вам — сделайте ее прекрасной... Перестраивайте студию, войдя в совет, но не коверкайте ее, пробыв в ней так мало».

Но что значит сделать студию прекрасной? Старые мерки уже негодны. А новые никому в студии не известны. Их не нашел еще и сам руководитель.

И оказывается, что избранный Евгением Богратионовичем способ лечения студийцев, несмотря на его исключительный авторитет, не действует. Недостаточно стремления к добру. Любви к искусству, любви к студии и самодисциплины мало. Заветы Сулержицкого, оказывается, бессильны... Положение сложнее, чем Вахтангов хотел бы думать. Это совсем не то легкомыслие и падение чувства ответственности, которое можно было бы восстановить моральным внушением и простыми организационными мерами. Должно быть целиком переосмыслено само понятие «студийность». Молодежь переросла рамки теплицы. И выросла она благодаря революции.

Разделяют ли ученики мечты Вахтангова?

Неожиданно его посещает чувство одиночества.

В его дневнике набегают одна на другую строки:

«...Пора бы мне думать о том, чтоб осмелеть и дерзнуть.

Большевики тем и прекрасны, что они одиноки, что их не понимают».

Снова и снова возвращается он к этой мысли. Она говорит об очень многом. Вахтангов убежденно ищет и

начинает находить прекрасное за пределами той среды, в которой он вырос и продолжает жить. Он стремится вырваться навстречу новому из тесного круга привычного и понятного. Но как вырваться? Где, в чем найти опору? Между режиссером и широкой жизнью — так сложились в то время условия в его профессии — обычно стоит драматург, пьеса, она должна быть окном или, вернее, дверью в реальную современную жизнь, но это случается не часто... «У меня нет ничего для дерзания и нет ничего, чтобы быть одиноким и непонятым, но я, например, хорошо понимаю, что студия наша идет вниз и что нет у нее духовного роста.

Надо взметнуть, а нечем. Надо ставить «Каина»<sup>11</sup> — у меня есть смелый план, пусть он нелепый. Надо ставить «Зори»<sup>12</sup>. Надо инсценировать библию. Надо сыграть мятежный дух народа.

Сейчас мелькнула мысль: хорошо, если б кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа. Мятеж. Идут на преграду. Овладевают. Ликуют, Хоронят павших. Поют мировую песнь свободы.

Какое проклятье, что сам ничего не можешь! И заказать некому: что талантливо — то мелко, что охотно возьмем — то бездарно».

Вспомним замысел поставить пьесу о выводе Моисеем народа из Египта. Сейчас Вахтангов идет дальше, он видит в движении масс борьбу, одоление преград. Но желание поставить революционную пьесу без индивидуальных героев, с участием одной толпы не отражает ли отношения к революции всецело как к стихии, лишенной организованного руководства?

И когда он больше всего нужен ученикам и ему больше всего хочется работать, Вахтангов прикован болезнью к койке. Больничная унылая серость... Куда девать свою тоску?.. Он пишет со злой иронией о себе:

Людам пора на архивные полки,  
Людам пора в замурованный склеп, —  
Им же в лопатки Вонзают иголки...

Но гонит мысль о смерти и чувствует, что не может обходиться без молодых, жадных, доверчивых людей, влюбленных в искусство и в жизнь. Его тянет к ним. Только при них, только с ними живет он полной, искренней жизнью, и не остается тогда следа от его апатии и от грызущей неудовлетворенности самим собой.

Ну что ж? Если не ладится с одной молодежной студией, не окажется ли более жизненной другая?.. Вахтангов берет на себя обязательство организовать в течение двух лет студию, «путь которой после этого времени определится самой жизнью». Образование студии должно пойти по определенному плану, который будет осуществляться неизменно, как хочет Вахтангов, без всяких уступок чему бы то ни было.

«План этот — единственно возможный, подсказанный мне и опытом и искренним желанием создать новую группу ищущих настоящего в искусстве, объединенных одним стремлением и подчиненных одной дисциплине, основание которой — уважение друг в друге художника».

Цель Евгения Богратионовича — воспитать заново коллектив студийцев с преподавательским и режиссерским классами для подготовки совершенно новых актеров.

Вещи в конце концов надо брать такими, какие они есть. Евгений Богратионович еще продолжает бороться за жизнь своей мансуровской студии, но иногда уже теряет прежнюю веру в нее. Это инерция любви. Он снова говорит, что «любит студию, как женщину», но за что любит — не знает и не хочет объяснять. Он очень

дорожит старыми привязанностями и старается не обрывать их, но больше всего он любит открывать и воспитывать все новых и новых людей.

10 декабря бывшая студенческая студия Е.Б. Вахтангова празднует пятилетие. Ради этого Евгений Богратионович выходит на день из лечебницы. На вечеринке он, аккомпанируя себе на рояле, поет сочиненные им веселые куплеты на студийную злобу дня. Он оживлен, шумен и старается веселить других. Но тонкий вахтанговский юмор, как всегда, таит в себе и острую, совсем не безобидную иронию. Его куплеты — это меткие характеристики, шуточные мгновенные портреты, и присутствующие здесь же живые оригиналы этих портретов могли бы почувствовать, что Вахтангов вовсе не так уж любит все, включая даже их недостатки, как им по молодости это кажется.

В этот вечер много вспоминается о днях «Усадьбы Ланиных». Все снова друзья. Но, может быть, именно поэтому на другой день становится еще яснее каждому, как далеко вперед шагнуло время и насколько они сами стали старше. Распадаются прежние симпатии и связи. Их нельзя восстановить.

Распадаются и отношения, которые с таким трудом создал Вахтангов со своими сверстниками-соратниками. 1-я студия МХТ и сам К.С. Станиславский отрицательно относятся к работе Евгения Богратионовича «на стороне» и все чаще упрекают его в «отходе».

24 декабря Вахтангов начинает писать большое письмо Первой студии. Он готовится к постановке байроновского «Каина» и хочет быть спокойным, хочет, чтобы его поняли. Он пишет:

«Самое большое обвинение для каждого из нас — это обвинение в нестудийности... Годы я терпел и от Вас, и от Леопольда Антоновича, и от К.С. такое обвинение. Годы я должен был упорно молчать и скромно делать дело, которое я считал и считаю своим



призванием, своим долгом перед студией... Мне казалось так: вот я, когда все немножко созреет (я говорю о группах своих учеников), покажу им свою работу, которая велась подпольно столько лет, ради которой я так много вынес, — я покажу им, и они поймут, в чем состоит назначение каждого члена студии, то есть такого учреждения, которое далеко не должно быть театром, — студии, которая вылилась из идей К.С., студии, которая призвана осуществлять его планы, нести его учение. Я думал: на моем маленьком и скромном примере будет доказана и возможность и необходимость созидания все новых и новых ценностей не путем бесконечного набора людей в нашу Центральную студию, — набора, который в конце концов должен обессилить ее во всех отношениях, — а путем создания подобного нам молодого коллектива рядом с Центральной студией. Я думал, что само собой станет понятным, что созидание таких коллективов и есть главная, основная миссия студии...»

С язвительной иронией Вахтангов пишет дальше:

«...если наше назначение только художественно питаться и, следовательно, художественно расти, чтобы художественно состариться, художественно умереть и художественно быть похороненным почитателями всего художественного, то тогда мы на правильном пути: через несколько лет (дай бог тогда уж побольше) изящный венок лилий украсит нашу могилу. Может быть, потом в нашей квартире устроятся такие же любители пожить радостями искусства, но мы о них ничего не узнаем и сейчас не угадаем, ибо и они случайные квартиранты...

...Я думал тогда, что студия на маленьком примере поймет, что у нее должна быть еще какая-то миссия, кроме миссии блестяще прожить свою собственную жизнь... Миссия каждого из нас, — совершенствуясь и поучаясь от К.С., быть в коллективе, создавать новое и

нести туда чистоту и правду того учения, которое мы исповедуем...»

Вахтангов недоговаривает. В таких письмах умалчивается о том, что одинаково известно обеим сторонам и одинаково больно осознавать, а еще труднее выразить точными словами. Ни студийная молодежь, ни сравнительно взрослые, сложившиеся люди в 1-й студии не могут оставаться изолированными от событий громадной важности, от кипучей народной жизни, которая бушует за стенами.

Поначалу артисты думают, что их единственная задача — продолжать играть, оставляя все «внешнее» вместе с галошами при входе в театр. Но новое постепенно входит в сознание, совершая в нем глубокий переворот. Первое состояние, отражающее сложную борьбу, — это смятение. Смятение оттого, что ниспровергнуты обычаи, нравы, понятия целых столетий. Нужны новые, но какие?.. Очевидно, актерам нужно играть что-то новое и нужно старое играть по-новому. Что и как — студийцам не ясно.

Напрасно многие видят свою единственную цель в «художественности»: надо, дескать, не отступать от нее — и только! Вахтангов не боится сказать, что в новых условиях эта «художественность», ставшая самоцелью, и отсутствие идейного движения вперед означают очень ограниченное, мещанское самолюбование, означают не творческое, а глубоко обывательское отношение к искусству, отношение не передовых художников, а случайных и самодовольных «квартирантов». Это смерть.

Новые пути Вахтангов хочет найти, положив в основу те же принципы Станиславского, в которых всегда видел не только средство для создания искусства психологической правды, но и более широкую и неумирающую основу для воспитания людей. Воспитывать людей, постоянно воспитывать новых

людей — вот к чему призывает Вахтангов своих товарищей. Он хочет сказать, что коллективы художников явятся культурной основой нового общества. Он ссылается на пример своей мансуровской молодой студии. Хочет говорить о будущем, хочет предвидеть.

Но письмо обрывается... Предвидение не оправдалось?

Обращение к Первой студии остается недописанным потому, что в тот самый день, 24 декабря 1918 года, когда Евгений Богратионович набрасывал в записной тетради этот черновик, в мансуровской студии произошел давно назревавший взрыв.

## Сердце рвется...

*То ревность по дому, тревогою  
сердце снедая,  
Твердит неотступно: Что делаешь,  
делай скорее.*

*А. Блок*

«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. Новый совет не признает решений старого и считается только с постановлениями, вынесенными им, Новому совету принадлежат диктаторские полномочия, и все, кто заявит сейчас, что они признают его, подчиняются решениям нового совета беспрекословно. Все постановления нового совета представляются Евгению Богратионовичу на окончательную санкцию, без чего они недействительны. В случае, если Евгением Богратионовичем новый совет не будет признан, члены его беспрекословно подчиняются этому решению и немедленно уходят из студии. Все решения старого совета подвергаются обсуждению на новом и тогда представляются снова на санкцию Евгения Богратионовича. Новый совет вырабатывает новую конституцию студии. Новый совет верит, что ему удастся убрать все дурное, что есть или может быть в студии».

Такое решение пятерки внезапно появилось на доске объявлений...

Студия взорвана изнутри. Это обезоруживает Вахтангова. Он до последней минуты не думал, что раскол среди его учеников неизбежен. Он гнал мысли об этом, потому что боялся остаться один, без армии. Он не хотел понять, что раскол в данном случае может быть необходимым и плодотворным.

Не следует, однако, думать, что новый совет представляет единое целое в своих художественно-идейных (тем более идейно-политических) устремлениях. В нем объединились совершенно разные люди; общим у них может быть только недовольство консерватизмом (с их точки зрения) остальной части старого совета, недовольство своим неопределенным положением в студии и компромиссной тактикой Евгения Богратионовича и, наконец, желание проявить самостоятельную инициативу для создания из студии зрелого профессионального театра.

Другая пятерка прежнего совета не уступает. Вахтангов должен принять какое-то твердое решение, но... сочувствует, хоть и по-разному, тем и другим и, как всегда, хочет их примирить. Одних (новый совет) он ценит, как смелую инициативную группу, других (старый совет) — как «моральное начало» в студии. Примирение по переписке из больницы не удастся. Тогда катастрофическое положение в студии вынуждает Евгения Богратионовича выйти из лечебницы.

И вот ночь встречи с учителем.

Надежда Михайловна задернула окно кабинета плотными шторами. Зажженная под высоким потолком люстра льет мягкий, сумеречный свет на притихших учениц и учеников, расположившихся на ковре перед диваном. На диване полулежит обессиленный болезнью Евгений Богратионович. Настольная лампа под темно-зеленым абажуром поставлена сбоку на столике так, чтобы смягчить, затушевать провалы и бледность на

его изможденном, заострившемся лице. Опираясь на подушки, Вахтангов обводит пронизательным взглядом собравшихся., Его громадные, горящие голубым огнем глаза подолгу останавливаются на лице каждого. Вот они, члены «старой» пятерки. Они вложили в студию свою душу, были и остаются верными ее сотрудниками — актеры, педагоги, подрастающие режиссеры, хорошие товарищи, прилежные ученики, принципиальные, последовательные люди. На стороне же бунтовщиков много таких, кого Евгений Богратионович любит за яркую и интересную талантливость, с кем у него связаны большие надежды, — от них тоже нельзя отказаться! Вахтангов, лежа на диване, ведет совместное заседание и начинает говорить первый. Он старается сохранить спокойствие.

— Хорошо может управлять студией только тот орган, который являет собою органическое единство. Что может дать совет, составленный путем выборов механически из лиц, глядящих в разные стороны, — вроде бывшей Государственной думы или Учредительного собрания?.. Такой орган внутренне противоречив и бессилён. Это прекрасно, если поднимается группа и говорит: «Доверьте нам, мы объединены друг с другом, у нас каждый отвечает за всех и все за каждого, мы связаны круговой порукой, круговой любовью нашей, мы сумеем сделать каждого из нас этически безупречным, — у нас есть общие всем нам цели и задачи, у нас есть единое лицо». Новый совет — такая группа.

Но пятерка, представляющая старый совет, упорствует:

— Своею «бомбой» — попыткой захватить диктатуру в студии — так называемый новый совет совершил в высшей мере бестактный и нестудийный поступок. Как можно после этого доверить этим людям студию?

Вахтангов призывает:

— Простить новому совету нетактичную форму его выступления. Поверить в добрые и, по существу, студийные намерения этой группы. Ей можно поручить руководство работой под контролем большого совета — всех тринадцати основных создателей студии. Эти люди, ее полные хозяева, будут ведать этическими вопросами, им принадлежит по-прежнему исключительное право приема в студию, они могут всегда сказать новому совету: «Довольно!» — и он должен подчиниться.

Но и на это не соглашается пятерка старого совета.

Чем же убедить, чем покорить вновь своих учеников? Как добиться сохранения этого молодого коллектива, столь необходимого Евгению Богратионовичу? Какой новой правдой? Какой идеей?.. Вахтангов невольно переходит к художественным образам. В лечебнице он много думал над байроновским «Каином», готовясь его ставить в 1-й студии. И вот он пользуется образами бога и Люцифера, идеями отвлеченного добра и зла, образами Авеля и Каина, чтобы примирить спорящих. Вахтангов не сомневается, что в основе всякого раскола, борьбы, спора лежат моральные проблемы. Если они будут решены единодушно, то остальное — в дружной работе — придет само собой. Вахтангов начинает рассказывать...

Никто не заметил, никто его не удержал, когда он вскочил на стул, возвысил голос, забыл о своей болезни... Он раскрывает смысл поэтических образов Байрона. Он говорит о том, что человек — это постоянная арена борьбы Добра и Зла, но в конечном счете всей жизнью должен управлять высший разум, и нужно прислушаться к его голосу.

Глаза Евгения Богратионовича горят, по его лицу, по истомленным болезнью щекам текут слезы, обильные слезы. Он не вытирает этих слез, он говорит!

Таким в эту минуту Вахтангов на всю жизнь запоминается тем, кто слушает и не отрывает от него глаз, сидя у его ног.

Но все напрасно. Вахтангов на этот раз недостаточно конкретен, не совсем реален; его речи не действуют, и упрямая пятерка старого совета повторяет: «Нет».

Ученики расходятся под утро, не придя ни к чему.

На другой день Вахтангов созывает общее собрание всех работников студии. Обе враждующие группы случайно разделились: одни заняли места справа, другие — слева. Он оказался в середине, между теми и другими.

— Это не случайно, — говорит он и кладет руку на плечи ближайших соседей с обеих сторон. — Только так может существовать студия, — и обнимает представителей обеих сторон. — Обе группы — это половинки моего сердца, я растворил себя в вас, и то, что живет во мне, обнаружилось теперь в студии. Борьба, которая возникла в студии, есть отражение борьбы, которая постоянно живет в моем сердце. Разрежьте пополам мое сердце — и я перестану существовать. Лишите студию одной из этих групп — и не будет студии.

Одна группа — это бесцельный художественный порыв, это неопределенный взлет творческой фантазии, другая — это этика, это то, что дает смысл художественным порывам, это ответ на постоянное «ради чего». Оставьте в студии первую группу — будет банальный и пошлый театр; оставьте другую — будет только молитва и не будет театра. Чтобы продолжала существовать студия, чтобы созданся подлинный театр, нужны обе группы, обе половинки моего сердца.

Вчера Вахтангову чуть-чуть изменил его поразительный талант чувствовать неповторимую особенность каждого психологического мгновенья,



изменило умение подхватывать настроение своих слушателей и вести их, куда он хочет. Вчера он впервые после двух месяцев своего отсутствия увидел вместе своих учеников — пусть это было для него репетицией. Сегодня он поставил спорящих перед лицом «всего народа» студии. А сам понял, что для его учеников ни бог, ни Люцифер, ни стремление к добру, ни печальная необходимость бороться со злом не идут ни в какое сравнение с ним самим, с живым Вахтанговым, с любовью учеников к нему. Ничто их в студии так не интересует, как он — человек, артист, художник, режиссер. И необходим он один. И вот он напоминает тем, кому он отдал всего себя, о своей болезни и предстоящей скоро операции. Может быть, часы его жизни сочтены и их осталось немного. Перед тем как умереть, он хочет увидеть дружное единство своих любимых учеников — в своей студии.

Можно ли устоять? Никакое упорство, никакая деловая логика не могут спорить с чувствами, которые охватили собравшихся. Споры тут стали бы просто кощунством. Новый совет признан. Жизнь покажет, к чему это приведет.

Сегодня Вахтангов сделал все, что мог, что он, по его мнению, должен был сделать. Он испытывает огромную радость и старается подавить в себе тревожное чувство: прочно ли восстановленное им здание, если оно покоится только на любви к нему, доведенной почти до состояния экстаза?

2 января 1919 года Евгений Богратионович уезжает в санаторий «Захарьино» (Химки). Врачи находят у него сужение выходного отверстия желудка и говорят, что рано или поздно придется оперировать. Вахтангов хочет делать операцию немедленно. Чтобы не тревожить жену и сына, он их ни о чем не предупреждает. В дневнике записывает:

«Здоровым мне хочется быть: надо много работать и дни свои на земле кончить хорошо, а если можно, то и талантливо».

На второй день после операции — 7 января — студия получает письмо:

«Дорогие и любимые!

Кланяюсь вам.

Думаю о вас радостно.

Скоро вернусь.

На душе тишина и полная вера в вас.

Мы еще поработаем, черт побери!

Растите, да так, чтобы за вами не угнаться.

Ваш *Е. Вахтангов*.

Поправляюсь».

## «А зажигалочка-то наша!»

*...Вдаль идут державным шагом...  
— Кто еще там? Выходи!  
Это — ветер с красным флагом  
Разыгрался впереди.*

*А. Блок, «Двенадцать»*

Перед операцией Евгений Богратионович шутя завещал свою зажигалку ученице Ксении Семеновой, находившейся в том же санатории. Когда он пришел после операции в сознание, первыми его словами были:

— А зажигалочка-то наша!

Вместе с возвращением к жизни вернулся неизменный его спутник — юмор. Вахтангов в чудесном настроении, шутит, поддерживает бодрость духа у соседей по палате. Сестры и врачи еще не видели такого веселого, общительного больного, полного заразительной энергии, несмотря на его печальное физическое состояние. Через несколько дней он дарит Семеновой тетрадку с юмористическим произведением:

«Полное собрание сочинений гениального автора, из скромности пожелавшего остаться неизвестным. Химки. 1919 г. Издано в ограниченном количестве экземпляров (в одном). № 1 (и единственный). Необычайная библиографическая редкость. „Язва“ — поэма в 13 гениальных стихах Ксюне Георгиевне с болью в кишке посвящает автор». Он с иронией описывает свои переживания час за часом во время операции: «Что мне открылось. Итог предсмертных размышлений. В операционной — первое впечатление. Мое мужество:

Броским лѐтом вскинул тело.  
Щегольнул скульптурой форм.  
Гибко лег на стол и смело  
В ноздри принял хлороформ.

Переживания под ножом. На носилках. На кровати.  
Первая фраза. Сон. Пробуждение. Что первое увидел и  
что первое почувствовал. Всем, всем, всем. Крик в  
жизнь». Заканчивается поэма четверостишием:

Довольно рыдать надо мной,  
Довольно, о дщерь Мракобесий!  
Звоните скорее отбой  
В бюро похоронных процессий!

Радость возвращения к жизни, торжество победы  
над унынием вскоре приобрели у Вахтангова особое  
содержание в связи со многим происходившим в его  
душе.

Во время операции врачи обнаружили, что у Евгения  
Богратионовича была большая застарелая язва. После  
операции он почувствовал себя спасенным,  
помолодевшим и, лежа в больнице, много пережил и  
передумал.

Оглядываясь критически назад, увидел, «как много  
делал такого, чего не надо было делать». Яснее стало и  
все то, что на пройденном пути было самым ценным и  
важным. Повинуясь чувству глубокой благодарности, он  
пишет В. И. Немировичу-Данченко о том, что жизнь его  
на земле была бы пустой, если б он не попал в  
Художественный театр. «Здесь я научился всему, что  
знаю, здесь я постепенно очищаюсь, здесь я получаю  
смысл своих дней. Вы приняли меня в театр, Владимир  
Иванович. Вам первому обязан тем, что имею, и не могу,

не могу не сказать Вам, какую тайную и большую благодарность чувствую к Вам. Я никогда не говорил Вам о том, как жадно я поглощаю каждое Ваше слово, об искусстве актера в частности, Вы и не знаете, как пытливо я ищу у Вас ответа на многие вопросы театра и всегда нахожу.

Первая беседа о «Росмерсхольме» зарядила меня на все время работы, а когда Вы принимали работу, мне открылось многое. Душа и дух, нерв и мысль, качество темперамента, «секунды, ради которых все остальное», четкость кусков, подтекст, темперамент и психология автора, отыскивание *mise en scene*, режиссерское построение кусков различной насыщенности и многое еще, значительное и прекрасное, изумительное по простоте и ясности, стало таким знакомым и наполнило меня радостной убедительностью. У меня не будет другого случая сказать Вам все слова благодарности, какие есть у меня, и, может быть, пройдет много лет в тихой и скромной работе, никому не заметной, прежде чем жизнь пошлет мне случай реального общения с Вами. Поэтому я и тороплюсь хоть как-нибудь высказаться, хоть маленькими словами сказать Вам о своей восторженности, вере, благодарности и любви, настоящей человеческой любви».

И снова Евгения Богратионовича окружает множество дел, забот, писем, волнений, связанных с судьбой учеников и обеих студий. Но он остро почувствовал и узость их интересов. Как бы ни был близок и дорог этот круг людей, Вахтангова тянет к новым людям, к новым задачам. Прежний кругозор стал ему тесен.

31 января 1919 года Евгений Богратионович возвращается из санатория в Москву.

Вскоре В.И. Немирович-Данченко приглашает его к себе и предлагает организовать опереточную студию.

Константин Сергеевич приглашает в Большой театр.

Вахтангова рвут на части. Его приглашают во всевозможные театры, студии, школы...

Евгений Богратионович записывает в дневнике: «О, господи, за что мне все сие!» Но никто не слышит от него решительного отказа. И вновь у него нет ни минуты свободной.

Здоровье его снова хуже. Врачи определили, что операция не дала положительных результатов, и назначают новую. Опять на операционный стол.

В дневнике: «24 марта 1919 года. Операция прошла. Видел вырезанную часть желудка. Дня четыре промучился. Потом пошло „обычно“. Ну-с, посмотрим, что дальше».

Евгений Богратионович уже со злобой относится к своей болезни. Начинает понимать, что она неизлечима, хотя и ни с кем не говорит об этом. Тем дороже каждый день, каждый час...

— Надо много, много работать и дни свои на земле кончить хорошо, а если можно, то и талантливо! — повторяет он себе.

И, как обычно, он урывает минуты и берется за перо. Поверяет свои мысли дневнику, рассказывает о них в письмах, составляет планы, поддерживает, ободряет, вдохновляет друзей и учеников.

В эти дни Вахтангов начинает впервые четко формулировать то новое, что созревало упорно в его сознании за последние годы. Он начинает яснее видеть, в чем заключается глубокое существо колебаний, сомнений и борьбы среди художественной интеллигенции, какие вопросы стоят перед ней прежде всего. И последовательно, смело отвечает на эти вопросы. Отвечает по-новому, рассказывает о самом сокровенном и важном, что неудержимо, властно завладевает им. Он отвечает здесь на все, что стоит таким нерешенным, случайным, противоречивым перед его товарищами в 1-й студии и перед его молодыми

учениками в мансуровской студии, связывает им руки и мешает работать.

Он пишет в своих тетрадях:

«Искусство не должно быть оторвано от народа. Или с народом, или против народа, но не вне его».

«Художник должен прозреть в народе, а не учить его. Художник должен вознестись до народа, поняв высоту его, а не поднимать его по своему смешному самомнению „до себя“.

«Народ переживает действительность, преломляет ценности этой действительности в своей душе и выявляет эти ценности, действительно пережитые, в образах, хранимых памятью народной — народным искусством. Народ хранит в образах символических».

«Художник — кристаллизатор и завершитель символов, до него хранившихся в искусстве народном. Театр никогда не должен быть театром попечительства о народной трезвости, но театр нельзя обращать и в курильню опиума. В народе есть чаяние и тоска по искусству. Художник, подслушай их».

«Надо верить в народ. Надо, чтоб сердце наполнялось радостью при мысли о победном пути народа. Надо, чтоб сердце сжималось от боли за тех, кто грубо и неталантливо, слишком поверхностно и эгоистично, недальновидно и малодушно отворачивается, бежит, прячется, уходит от народа, от тех, кто строит жизнь, от тех, чьи руки создают ценности и выращивают хлеб насущный».

И Вахтангов призывает решительно порвать с традицией замкнутых, комнатных театриков:

«Постановки Народного театра должны быть непременно грандиозны — с массовыми сценами героического репертуара. Здание Народного театра должно быть построено вновь или под него должен быть приспособлен Большой театр».

Евгений Богратионович видит в органах советской власти важнейшее орудие нового общественного воспитания старых художников и выращивания новых, появления которых он ждет всем своим сердцем.

Он пишет:

«Ради чего хотелось бы работать в ТЕО?<sup>13</sup> ТЕО должен чутко и деликатно дать понять всем типам (в художественном смысле) театров, что их дальнейшая жизнь по пути, ими намеченному, — в лучшем случае лучшая новая страница их старой жизни. И что, если они не хотят стать «старым театром», театром-музеем, им надо резко изменить что-то в своей жизни. Театры, которые ко дню революции успели завершиться, — те будут в музее на почетных местах и в энциклопедии русского искусства займут по тому (Малый и Художественный театры). Те, кто не успел сложиться, — умрут».

«Новое — это новые условия жизни. Надо же понять, наконец, что все старое кончилось. Навсегда. Умирают цари. Не вернутся помещики. Не вернутся капиталы. Не будет фабрикантов. Надо же понять, что со всем этим покончено. И новому народу... надо показать то хорошее, что было, и хранить это хорошее только для этого народа. А в новых условиях жизни, где главное — новый народ, надо так же талантливо слушать, как в старой жизни, чтобы сотворить новое, ценное, большое. То, что не подслушано в душе народной, то, что не угадано в сердце народа, никогда не может быть долгоценным. Надо ходить и „слушать“ народ. Надо набираться творческих сил у народа. Надо созерцать народ всем творческим существом».

«Чтобы появились люди из самой среды народа, нужно время. Может быть, очень много времени. Для этого надо терпеливо создавать очаги, откуда они могут появиться. Для того чтобы творцами нового быта



были те, которые попали ко дню революции в старое искусство, надо, чтобы они поняли, как дурно люди жили до сих пор, как прекрасно то, что сейчас совершается у человечества, что всему старому — конец. Им надо полюбить новый народ».

И, наконец, Е.Б. Вахтангов пишет незабываемую страстную программную статью. Он не знает, как и где он ее опубликует. Он сейчас не думает об этом, но она отвечает его глубочайшей потребности высказаться. Самим заголовком статьи Евгений Богратионович обращается ко всем своим друзьям и товарищам по сцене:

«С ХУДОЖНИКА СПРОСИТСЯ!..

С художника спросится, когда придет гость,  
отчего он не наполнил светильники свои елеем.

В.Иванов, «По звездам»

Революция красной линией разделила мир на «старое» и «новое». Нет такого уголка жизни человеческой, где не прошла бы эта линия, и нет такого человека, который так или иначе не почувствовал бы ее. Люди, желающие остаться в старом и защищающие это старое (вплоть до оружия); люди, приемлющие новое и также защищающие это новое (вплоть до оружия); выжидающие результаты борьбы этих двух, так сказать «пассивно приспособляющиеся», — вот три категории (людей), резко оформленные резкой линией революции. Материальная, духовная, душевная, интеллектуальная же стороны жизни человеческой взбудоражены ураганом, подобно которому нет в истории земли. Вихрь его все дальше и дальше, все шире и шире раскидывает истребительный огонь. Ветхие постройки человечества сжигаются. Растет круг, охваченный пожаром обновления. А все еще есть наивные люди, чающие прибытия пожарной команды, способной погасить

огонь, веками таившийся в недрах народных. Все еще мерещатся им поджигатели, и все еще ждут они, когда же переловят этих бунтарей (поджигателей) и снова вернется былое благополучие (с белой французской булочкой). Хотя бы взяли на себя труд взглянуть на страницы книг, рассказывающих не историю царя, а жизнь многоликого существа, имя которого Народ. Это он своими руками возносит личность на вершины жизни, и это он несет гибель оторвавшимся от него. Это он вскрывает кратер своей необъятной души и выбрасывает лаву, веками копившуюся в грозном молчании. Вы принимали это молчание за недомыслие. Вам казалось в порядке вещей ваше крикливое благополучие рядом с его молчаливой нищетой. А вот он крикнул. Вот он прорезал толщу молчания. Крикнул в мир. И крик его — лава, крик его — огонь. Это его крик — Революция.

А когда идет она, выжигающая красными следами своих ураганных шагов линию, делящую мир на «до» и «после», как может она не коснуться сердца художника? Как может ухо художника, услышав крик в мир, не понять, чей это крик? Как может душа художника не почувствовать, что «новое», только что им созданное, но созданное «до» Нее, уже стало «старым» сейчас же после первого шага Ее? Если то, что создано в старом, прекрасно, то надо нести его в народ, ибо потому и перестал молчать народ, что это прекрасное всегда от него скрывалось, ибо сейчас он требует вернуть взятое у него же. У человечества нет ни одного истинно великого произведения искусства, которое не было бы олицетворенным завершением творческих сил самого народа, ибо истинно великое всегда подслушано художником в душе народной.

Когда приходит Революция — а она приходит тогда, когда истинно прекрасное во всех областях жизни становится достоянием немногих, — это значит: народ

требует вернуть ему его же. Художнику не надо бояться за свое творение: если оно истинно прекрасное, народ сам сохранит его и сбережет. Есть в народе эта необычайная чуткость. Долг художника сделать это.

Но это не все.

Если художник хочет творить «новое», творить после того, как пришла она, Революция, то он должен творить «вместе» с народом. 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 эта земля.

Только народ творит, только он носит и творческую силу и зерно будущего творения. Грех перед своей жизнью совершает художник, не черпающий этой силы и не ищущий этого зерна. Душа художника должна идти навстречу народной душе, и если художник прозреет в народе слово его души, то встреча даст истинно народное создание, то есть истинно прекрасное.

В голосе народном, где слышен вековой осадок кристаллов души народной, в этом драгоценном звучании веками отлагавшихся богатств человеческих чувств, действительно пережитых народом, в этом насыщенном вековой мудростью океане, где каждый видевший солнце оставил бессмертную часть себя, ту часть, которую он носил в себе и ради несения которой рожден был видеть солнце, здесь, в голосе народном, должен был учуять художник живой огонь своих устремлений к небу.

Если художник избран нести искру Бессмертия, то пусть он устремит глаза своей души в народ, ибо то, что сложилось в народе, бессмертно. А народ творит сейчас новые формы жизни. Творит через Революцию, ибо не было у него и нет других средств кричать миру о Несправедливости.

«Только на плечах великого социального движения истинное искусство может подняться из своего состояния цивилизованного варварства на достойную его высоту».

«Только Революция может из своей глубины вызвать к жизни снова, но более прекрасным, благородным и всеобъемлющим то, что она вырвала у консервативного духа предшествовавшего культурного периода и что она поглотила».

«Только Революция, а не Реставрация может дать нам вновь величайшее произведение искусства».

Так говорит Рихард Вагнер.<sup>14</sup>

Только Революция...

О каком же «народе» идет речь?

Ведь мы все — народ.

О народе, творящем Революцию».

Это пишется в годы, когда над молодым советским искусством тяготело наследие всяческих декадентских теорий.

Это пишется в годы, когда очень широкие слои русской художественной интеллигенции еще выжидательно относились к большевизму и старались сохранить свою внутреннюю обособленность, по крайней мере в вопросах художественной культуры.

Мысли Вахтангова были для его среды настолько прогрессивны, реально-революционны, что когда эту свою запись «С художника спросится!..» он показал некоторым ученикам, то среди них нашлись «друзья», которые отговорили его широко опубликовать это из боязни, «как бы кто не подумал, что он подлаживается к большевикам...». <sup>15</sup>

Эти зрелые мысли об исторической ответственности художника принадлежали человеку, прошедшему до конца весь путь интимно-психологического театра переживаний. Казалось бы, Вахтангов органически

сресся с этим театром и с кругом его идей, его мироощущением и ограниченными общественными интересами. Но нет, он взял из этого искусства только его лучшее — стремление к психологической правде, человечности, реализм, этические запросы — и смело пошел дальше, навстречу революции, навстречу народу. Шагнул с удесятеренными силами, раскрытыми и воодушевленными в художнике социалистической революцией. Отсюда и начинается формирование самостоятельных взглядов Вахтангова на театр, взглядов, в которых он, опережая современников, критически пересмотрел и преодолел многие влияния крупнейших по тому времени художественных направлений.

Осознав истоки новой правды искусства, новой правды театра, Вахтангов не торопится, как многие другие, выступить с многообещающими декларациями, и ему даже приходится выслушивать упреки в медлительности и в кажущейся неопределенности поведения руководимой им режиссерской секции ТЕО. Но осмотрителен и нетороплив он потому, что не хочет быть поверхностным, не хочет ошибок в деле, которое ему становится всего дороже. И перед собой и перед ближайшими помощниками по секции — И. Толчановым, Б. Захавой, Н. Тураевым — он ставит прежде всего задачу глубоко осмыслить все условия (политические, общественные, организационные) работы в ТЕО. Он отказывается от государственного жалованья, пока оно не будет заслужено делом, и твердо заявляет:

«То, что мы так осторожны вначале и медлительны, вдесятерне окупится активностью в будущем... Нам ничего не стоит уподобиться любому формальному учреждению и завести у себя канцелярию. Но мы не хотим „служить“, мы хотим отдать то, что у нас есть, и то, что мы любим».

У Вахтангова есть, конечно, и некоторая робость перед новыми условиями, — но робость взыскательного к себе художника и гражданина, осторожность человека, который, отдавая все силы революционному народу, хочет быть до конца честным и правдивым и не уподобляться тем, у кого видимости «работы» больше, чем творчества.

А поверхностная торопливость некоторых художников вызывает у него не только брезгливость, но и твердый отпор.

Он обрушивается со статьей на тех, кто, выходя навстречу огромной проявившейся в народе потребности в театральной культуре, в серьезных театральных знаниях, легкомысленно публикует свои неглубокие и неверные представления о «системе» К.С. Станиславского. И в то же время в записной тетради он набрасывает свой строгий, последовательный план изложения «системы» Константина Сергеевича. Глубокую серьезность этого плана, оставшегося в дневниках, мы можем теперь оценить по достоинству, сличая его с книгой К. Станиславского «Работа актера над собой».

## Еще хотя бы два года!

*Между двух миров  
О, я хочу безумно жить:  
Все сущее — увековечить,  
Безличное — вочеловечить,  
Несбывшееся — воплотить!*

*А. Блок, «Ямбы»*

Революция разделила мир на «старое» и «новое». На «до» и «после». Как же быть художнику, который целиком, всеми вершинами своего творчества и всеми его корнями был в старом, но страстно стремится к новому?

Как быть Вахтангову, когда он почувствовал, что «новое», только что им созданное, но выношенное до революции — «Чудо св. Антония», «Росмерсхольм», — стало «старым» тотчас после своего рождения?

В 1918 и 1919 годах Вахтангов, жадно «слушая революцию», глубоко переосмысливает все итоги своего театрального опыта. То, что теперь интуитивно и сознательно вызревает в нем, ему трудно выразить в нескольких словах. Это целая творческая программа, тем более бурно развивающаяся, чем быстрее Вахтангов начинает приступать к ее осуществлению.

Революция требует прежде всего определенного отношения людей к действительности. Но достаточно ли определенно, сознательно, последовательно театры, режиссеры, актеры выражали свое отношение к тому, что показывали на сцене? А главное, показывая что бы то ни было, достаточно ли определенно они выражали при этом свое отношение к жизни, окружающей их в

этот день, в эти годы?.. Правда, русское актерское искусство своей душевной силой и своим неостанавливающимся развитием больше всего обязано артистам, отдавшим ему свои незаурядные гражданские чувства, — вспомним Щепкина, Мартынова, Ермолову и многих, многих других, — но до сих пор актеры в массе, главным образом стихийно-эмоционально, не всегда критически воспринимали то, что было заложено в роли, в пьесе. Можно ли таким способом выразить с достаточной ясностью и полнотой свое отношение к процессам, происходящим в современности? Очевидно, нет...

Крайним воплощением такого пассивного направления в искусстве был натурализм, серые однообразные «бытовые спектакли». Основной порок натуралиста в том, что он не видит жизнь в ее развитии. Он видит жизнь как данность, где все существует постольку, поскольку оно существует; независимо от того, отмирает оно или рождается и развивается, для натуралиста все одинаково существует. Скользя по видимой поверхности явлений, натурализм не помогает активно, глубоко разбираться в их сложном содержании. Он по своей природе, я бы сказал, принципиально бездумен. Поэтому художник-натуралист и не художник вовсе. Он не автор. По простоте душевной он застенчиво отворачивается от авторской задачи художника, не хочет разобраться в противоречиях действительности, оценить их, выразить свое собственное критическое к ней отношение, свою мысль, свою точку зрения, если она даже у него и есть... Он хочет жить без особых хлопот и осложнений. Не брать на себя никакой ответственности за существующее.

Вахтангов всегда был врагом натурализма. Теперь он особенно ясно видит: чем настойчивее время требует от художника, чтобы он не только сам глубоко понял и



оценил действительность, но и помог народу решительно перестраивать ее, тем враждебнее искусству бескрылая философия натурализма. Она становится очевидным тормозом на пути развития нового искусства, которое должно быть рождено революцией.

Это первый вывод Вахтангова.

В годы возникновения Московского Художественного театра были широко распространены на сцене штампы, уродливая, внешняя театральность, рутина, нестерпимая фальшь и пошлость. «Художественники» начали с борьбы за очищение театра. Они боролись за правду и чистоту человеческих переживаний на сцене. И вместе с тем очищали от штампов психологию актерского творчества.

Но случалось, что спектакли Художественного театра не были свободны от натурализма. Рядом с взлетами большой мысли и прогрессивным общественным служением порой уживалось стремление сделать актера нейтральным и как бы объективным фотографом человеческих типов, характеров, переживаний. В таких случаях театр стремился образы-типы, созданные актерами, уподобить научно-экспериментальному слепку с жизни, какою она представляется нашему непосредственному чувственному опыту, без решительного, смелого анализа общественных явлений, без последовательной защиты художественными средствами каких-либо философских и политических идей. Актеры Художественного театра на этот раз приучались играть психологически точно, но порою мелко: изображать главным образом течение частных случаев жизни, не стремясь к созданию крупных и ярких, обобщенных художественных образов. Это одно из противоречий во внутренней жизни коллектива мхт.

Однако, отлично сознавая, что в действительности дело не только и не столько в индивидуальных переживаниях людей и различии их натуры, не в драматической сшибке характеров и страстей самих по себе, а в глубинных процессах, происходящих в обществе, Художественный театр всегда стремился играть прогрессивную роль в общественной жизни. И хотя свою миссию театр осуществлял, можно сказать, порой на тормозах, и даже иногда со старых, либерально-интеллигентских позиций (вспомним борьбу Горького с появлением реакционной достоевщины на сцене МХТ), его спектакли, если судить о них по намерениям, были посвящены служению народу, демократическим идеалам... Сегодня в этих вопросах надо быть прозорливее и решительнее, надо определеннее выразить все свои ощущения, все мысли, всю критику старого мира с новых (это главное!) позиций, которые даны революцией, на которых стоит народ-победитель, народ, творящий революцию.

Это второй, еще более важный вывод.

В театр пришел новый зритель. В первые полтора года после Октября билеты не продавались, а раздавались бесплатно по заводам, фабрикам, учреждениям. В залы вошли люди в кожаных и суконных куртках, в шинелях без погон, в платках, треухах, в сапогах и валенках. Как справедливо выразился К.С. Станиславский, зрители, «первобытные в отношении искусства». Станиславскому в его театре пришлось начинать с самого начала, учить зрителей сидеть тихо, не разговаривать, садиться вовремя, не курить, не грызть орехов и семечек, снимать шапки, не приносить закусок и не есть их в зале. Актерам было трудно. Два или три раза доходило до того, что по окончании акта, настроение которого сорвала толпа

еще не воспитавшихся зрителей, Константин Сергеевич принужден был выходить перед занавесом и обращаться к присутствующим с воззванием от имени артистов, поставленных в безвыходное положение. Но такие трудности хоть и не сразу, но решительно изживались. Произошло преобразование зала — хотя декретов по этому поводу не издавалось и газеты об этом не писали. Зрители стали за четверть часа до начала усаживаться тихо и благовоспитанно на свои места, с непокрытыми головами, хотя в зале было прохладно. Революционная Москва, сжатая кольцом военной блокады, оказалась на голодном пайке.

Когда читаешь воспоминания о том времени самого К.С. Станиславского, бросается в глаза, что, по скромности и деликатности, он забывает об одном обстоятельстве: о своей силе и славе артиста, о безмерном уважении к нему всего народа России. В других театрах администраторы еще долго надрывались, увещевая новую публику вести себя воспитанно, но то были *другие* театры и *другие* администраторы. Никогда не забуду, как в те же годы однажды при мне застыл потрясенный переполненный зрительный зал Художественного театра, когда Константин Сергеевич вышел перед занавесом и, волнуясь, просил у публики извинения за опоздание на несколько минут с началом. Что-то не ладилось по вине театрального рабочего, а Константин Сергеевич просил всех нас простить театру невольную задержку, он искренне принимал вину на себя, как и положено руководителю, и в то же время говорил от лица всего коллектива театра... Собравшиеся в зале, видя страдание этого благородного седого красавца, готовы были простить кого угодно. Больше того, все мы почувствовали себя так, словно мы сами во всем виноваты, так было нам больно за него и стыдно за неполадки, вызванные недостаточным уважением к

театру. А когда в другой раз Станиславский обращался к народу с выстраданной просьбой вести себя культурнее, это, подобно вспышке молнии с раскатами грома, мгновенно распространилось далеко за пределы театра и действовало на людей не слабее декретов. Ведь за этим стояло все прекрасное дело Художественного театра в культурной жизни России. Зрителям в треухах, кожанках и валенках оно было далеко не безразлично, при всей малограмотности этих людей. Даже напротив: дело Станиславского было им нужнее, чем иному грамотному, и они знали это.

Гораздо сложнее и труднее было актерам найти общий язык с сознанием этих людей, играя в 1917—1919 годах в прежних приемах, по сути дела с прежними чувствами и мыслями, прежний репертуар...

Да, конечно; нужны новые мысли, новая определенность вместо либерального благодушия.

Но можно ли добиться такой определенности, если форма спектакля, форма созданного актером образа расплывчата, субъективна, случайна или стихийна? — задает себе вопрос Вахтангов. Конечно, нет. Необходимо найти в каждом спектакле форму четкую, ясно и резко выраженную, подчиненную единой цели спектакля, единой мысли, его направляющей. Режиссер и актеры имеют в самом театре неисчерпаемые, никем еще до конца не использованные средства, чтобы создавать такую форму...

Чтобы театр стал действенным, активным, чтобы он применил все средства для воздействия на сознание зрителя, — а этого требует революция! — надо театру вернуть театральность, надо использовать весь арсенал его оружия — не только переживание, мысль, слово, но и движение, краски, ритм, выразительность жеста, интонаций, изобразительную силу декораций, света, музыки — все бесконечное разнообразие театральной техники, которым Вахтангов уже владеет, а еще больше

то, которым, он знает, можно еще овладеть, открывая, изобретая все новое и новое во время работы.

Это третий вывод.

Требование театральности? Это что же? Отступление от психологического реализма? От учения Станиславского? Ничуть! 29 марта 1919 года Вахтангов пишет Станиславскому горячее письмо:

«Дорогой Константин Сергеевич, я прошу Вас простить меня, что я тревожу Вас письмами, но мне сейчас так тяжело, так трудно, что я не могу не обратиться к Вам. Я напишу о том, о чем никогда не говорил Вам вслух. Я знаю, что земные дни мои кратки. Спокойно знаю, что не проживу долго, и мне нужно, чтоб Вы знали, наконец, мое отношение к Вам, к искусству Театра и к самому себе.

С тех пор как я узнал Вас, Вы стали тем, что я полюбил до конца, которому до конца поверил, кем стал жить и кем стал измерять жизнь. Этой любовью и преклонением перед Вами я заражал и вольно и невольно всех, кто лишен был знать Вас непосредственно. Я благодарю жизнь за то, что она дала мне возможность видеть Вас близко и позволила мне хоть изредка общаться с мировым художником. С этой любовью к Вам я и умру, если бы Вы даже отвернулись от меня. Выше Вас я никого и ничего не знаю.

В искусстве я люблю только ту Правду, о которой говорите Вы и которой Вы учите. Эта Правда проникает не только в ту часть меня, часть скромную, которая проявляет себя в театре, но и в ту, которая определяется словом «человек». Эта Правда день за днем ломает меня, и если я не успею стать лучше, то только потому, что очень многое надо побеждать в себе. Эта Правда день за днем выравнивает во мне отношение к людям, требовательность к себе, путь в жизни, отношение к искусству. Я считаю благодаря этой

полученной от Вас Правде, что Искусство есть служение Высшему во всем. Искусство не может и не должно быть достоянием группы, достоянием отдельных лиц, оно есть достояние народа. Служение искусству есть служение народу. Художник не есть ценность группы — он ценность народа. Вы когда-то сказали: «Художественный театр — мое гражданское служение России». Вот что меня увлекает, меня — маленького человека. Увлекает даже и в том случае, если мне ничего не дано сделать и если я ничего не сделаю. В этой Вашей фразе — символ веры каждого художника...

...Я прошу дать мне 2 года сроку на создание лица моей группы. Позвольте принести Вам не отрывки, не дневник, а спектакль, в котором проявится и духовный и художественный организм группы. Я прошу эти два года, если я буду в состоянии работать, чтобы доказать Вам истинную любовь мою к Вам, истинное поклонение Вам, беспредельную преданность Вам».

Это — клятва на верность гражданской совести художника.

Это — клятва на верность *единству* морального, этического, идейного содержания театра с *жизненной правдой*, единству, знамя которого высоко поднял Станиславский.

Вместе с тем это клятва на верность постоянному беспокойству художника, постоянным поискам нового содержания и новых форм спектакля — знамя этих поисков так же высоко поднял Станиславский, неутомимый исследователь искусства театра, экспериментатор, открыватель новых и новых художественных путей.

Если сразу же после революции Художественный театр и Станиславский еще не создали новаторских ярких спектаклей, проникнутых духом современности, ее идеями, мыслями, драмами, катастрофами, ее борьбой, то это не потому, что театр психологического

реализма отжил свой век, а потому, что искренние, серьезные артисты не хотят поспешно приспособляться к новому и халтурить, а хотят органически *сделаться* художниками обновленной России, народными художниками великой революции.

Стоя убежденно на позициях жизненной правды, на позициях психологического реализма, Вахтангов не боится обогатить реалистический театр изобразительными приемами, найденными художниками-импрессионистами, экспрессионистами, поклонниками эксцентризма, любителями откровенно условного театра и «театра представлений». Новый реализм должен вобрать в себя все художественные находки, если они того стоят, использовать всю многокрасочную палитру искусства, подчиняя все единой цели: глубокому раскрытию правды жизни в революционных целях. Повести искусство театра вперед, опираясь на психологический реализм, на единственную верную основу, с тем чтобы осветить новое содержание духовной жизни общества и его людей.

Весь секрет реалистического театрального мастерства в том, чтобы ведущей, все определяющей в нем каждое мгновение была правда жизни. Ей должно быть подчинено все многообразие средств, красок, приемов. Нельзя просто «сложить» вместе приемы искусства психологического реализма и приемы «театра представления». В искусстве ничего не складывается по правилам арифметики. Впрочем, не только в искусстве.

Театр психологического реализма призван рассказать о глубоком, сложном процессе переживаний, о движении мысли, о поступательном развитии и изменении душевного мира. Каким бы многообразным и противоречивым ни был этот сложнейший процесс, его нельзя путать ни с чем другим. И нельзя придавать равное значение движениям человеческой души и

подсобным средствам изображения, скажем декорациям, костюмам и внешней технике актера, всему тому, что играет подчиненную роль, примерно как кони подчиняются всадникам. А если «коням», то есть средствам представления, дать равные или, еще хуже, преимущественные права, они, чего доброго, взовьются и понесут по-своему, куда им приспичит, что, между прочим, частенько и случается в «театре представлений», в театре, по сути дела, формалистическом. Спектакль без властного, ведущего начала глубокой психологической правды, кроме всего прочего, неизбежно будет лишен и внутреннего единства, художественной цельности, он утратит органичность, ясную форму, чистоту стиля, единство внутреннего языка. Авторские чувства и мысли в нем неминуемо пойдут вразброд — вернее всего, что он потонет в декадентстве, в стилизаторстве, в кокетстве и развалится, как Вавилонская башня.

Главное на сцене — реальный живой человек, правда чувств, правда его мыслей и поведения в предлагаемых реальных обстоятельствах. А самое главное в театре — сопереживание массы зрителей с этим действующим, живущим человеком, а в конечном счете — сопереживание и единомыслие с автором.

Ни на мгновение нельзя пренебрегать этой главной задачей, слагающейся из множества небольших, частных, детальных задач.

Тут Вахтангов делает к банальному пониманию «системы» К.С. Станиславского существенную поправку. Многие усилия работающих по «системе» делались ради преодоления якобы «неестественного» самочувствия актера на сцене. Они имели целью то, что вообще недостижимо: полное слияние личности актера с личностью изображаемого героя. Сам Вахтангов добивался этого слияния — до предела! — в «Росмерсхольме». Но понял, что актер все-таки всегда



остается актером, что он должен не повторять действительность, а образно отражать ее; жить в образе героя, а не «быть» им, что невозможно.

Поправка Вахтангова состоит в утверждении, что обычное «ненормальное» состояние актера на сцене, по существу, для него нормально, а для театра естественно. Больше того, собственно оно-то и становится источником творчества, источником искусства. Без этого противоречивого состояния не было бы и искусства. Здесь таится не только неизбежная, но и плодотворная особенность театра, движущая сила его развития. Нет, не слияние, не отождествление актера с героем, а своеобразное противоречивое *единство* актера и образа героя!

Это, может быть, самый неожиданный четвертый вывод.

Так Вахтангов пришел к правильному пониманию того противоречия в актерском искусстве, которое многие артисты прежде тщетно пытались обойти, вместо того чтобы сознательно сделать его плодотворным принципом художественных побед.

Теперь уже культ личных переживаний будет служить актеру только до известного предела, после которого начинаются более сложные вопросы создания образа, оправдания образа — словом, «жизни образа». Вахтангов возвращает театр к основе всякого искусства — к образу, к образному мышлению художника (драматурга, режиссера, актера).

Так искания Вахтангова приобрели новую ясную последовательность и цель и вместе с тем цельность. Он понял, как будет рождаться новое искусство.

И ринулся теперь в работу с удесятеренной жадностью и страстью, с огромной настойчивостью, с нечеловеческой энергией. Его снова и снова подхлестывает мысль, что он может не успеть, не закончить, умереть... Его мучает разрушающая

организм болезнь, но он не сдаётся. Дни и ночи учит, репетирует, ставит одновременно и в бывшей мансуровской студии, и в студии «Габима», и в студии МХТ свои лучшие спектакли, принесшие ему мировую славу.

Почти в одно время, в течение двух лет, он создает постановки «Свадьба», «Чудо св. Антония» (второй вариант), «Эрик XIV», «Гадибук» и «Принцесса Турандот». Попутно работает еще над рядом менее крупных вещей.

Только не сдаваться! Успеть! Ответить на запросы революции (как велика ответственность перед ней, перед народом!). Высоко поднять знамя любимого искусства, отстаивать честь русского, теперь советского театра. Не отдыхать и не успокаиваться. Работать как можно больше и как можно лучше. Быть сразу во всем и везде, одновременно осуществлять целый ряд замыслов, начинать, завершать и снова начинать множество дел, пока есть еще хоть капля сил...

## «Свадьба» и «Пир»

— Гран рон, сіль ву пле!

А. Чехов, «Свадьба»

Как из прорвавшегося мешка, вываливаются на сцену распорядитель танцев, жених, невеста, гости... Под бестолковые, резкие, дребезжащие звуки расстроенного пианино отплясывают, кружатся, встречаются, расходятся, сходятся и, подхваченные вихрем, мчатся в азартной кадрили вокруг свадебного стола...

— Веселее! Веселее! — командует Вахтангов. — Распорядитель! Плохо работает воображение. Ваш «гран рон» мне осточертел. Вы не знаете текста роли. У шафера неисчерпаемый запас фигур. Он славится этим на всю Таганку.

— «Петит корбей — маленькая корзиночка!..» «Сквозь ля порт — ворота!..» «Летуаль — звездочку!» — выкрикивает шафер Николай Горчаков уже охрипшим голосом. И снова летят в бешеном танце персонажи чеховской «Свадьбы».

Вахтангов репетирует четвертый час подряд. Он добивается, чтобы за внешним, показным азартом этого в миниатюре вселенского мещанского пляса чувствовались мертвое, наглое бездушие, страшная пустота.

Он заново прочел Чехова. Опоэтизированная задушевность и сопереживание, с какими в Художественном театре были поставлены «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад», разумеется, вообще не уместны в остросатирической одноактной «Свадьбе». Тем более сегодня, после Октябрьской революции, было

бы совсем не вовремя в какой бы то ни было мере смягчать резкость чеховского рисунка. Его сатирическое острие в «Свадьбе», словно скальпель хирурга, вскрывает типичные для мещанства закоулки души. По-прежнему светятся между строк грустные глаза Антона Павловича. По-прежнему его пьеса написана во имя человеколюбия. По-прежнему нас глубоко ранит его боль. Но на этот раз особенно громко раздается горький смех Чехова. Смех, разящий наповал, гневный, бичующий.

Кто действует в «Свадьбе»? Вахтангов подсказывает молодым актерам, пробуждая фантазию:

— Евдоким Захарович Жигалов, отставной коллежский регистратор, подвыпивший старичок в длинном сюртуке, с бородкой, только кажется добродушным и безвольным. За его защитным, податливым приспособлением к любым оказиям, за его манерой прикидываться простачком надо угадать взяточника, жадного до наживы обывателя, безжалостного к чужой беде. Его супруга Настасья Тимофеевна постоянно озабочена, как бы в чем-нибудь не прогадать. Слезлива. Глупа. Злоязычна. Наивысшее проявление ее темперамента — это свара, скандал. Дочка Жигаловых невеста Дашенька больше всего любит всласть поест. Ко всему остальному равнодушна, даже к жениху. Жених Эпаминонд Максимович Апломбов, оценщик ссудной кассы, скучнейший унылый субъект. Сквалыга. Долбит тещу придирками, упреками из-за приданого, как бормашина долбит гнилой зуб. Дашеньке, несомненно, предстоит такая же участь в семейном раю. Развязный, словоохотливый агент страхового общества Нюнин готов заговорить кого угодно, лишь бы выдоить у того деньги, страховку. Телеграфист Ять — должно быть, разочарованный неудачливый сердцеед, возможно, один из тех ловеласов, о ком писал Блок: «И каждый

вечер за шлагбаумами, заламывая котелки, среди канав гуляют с дамами испытанные остряки». Ять увивается вокруг Анны Мартыновны Змеюкиной — тощей акушерки в ярко-пунцовом платье, пустой балаболки с претензиями, всерьез уверенной, что она неотразимо обаятельна и вся мужская половина человеческого рода немеет от восторга у ее ног. Шафер, распорядитель танцев, одержим азартом полководца на мещанских пьяных вечеринках, царь и бог кадрили, а в сущности пустое, крикливое существо, как и все другие. Харлампий Спиридонович Дымба, «иностранец греческого звания по кондитерской части», после первой же рюмки приходит в полное «растворение чувств». Он ощущает себя в этой компании — в самом изысканном, по его мнению, обществе — на вершине блаженства.

На первых порах Вахтангов не требует у исполнителей резкого рисунка. Он предлагает вжиться в характеры и в возникшие на свадьбе обстоятельства. Всегда и везде надо идти от непосредственной правды жизни, надо почувствовать себя в ней как дома. Затем он начинает последовательно вести молодых исполнителей к умению из всей массы характерных черт и черточек действующих лиц выделить главные черты, индивидуальные для каждого, но такие, которые наиболее определяют тупое и злое существо мещанства вообще. Начинается работа над художественными образами. Над образами заостренными, обобщенными, укрупненными. Ради чего? Чтобы подчеркнуть в них комическое начало? Создать веселое комическое зрелище?

Да нет же! Сегодня больше чем когда-либо его увлекает задача, ведущая глубже: показать *трагический быт*. Раскрыть трагичность существования такой жизни, с которой сжились Жигаловы, Апломбовы, Змеюкины... В комическом раскрыть житейскую

трагикомедию. Посмеяться над миром мещанства, но посмеяться с горечью и глубоким негодованием, чтобы такая жизнь не могла больше повториться, чтобы отвергнуть и прогнать ее, как кошмарное наваждение, как бред вчерашней ночи, после которой непременно должно наступить утро нового дня...

Последовательный переход от воспитания в духе театра непосредственных переживаний к театру острой и крупной сценической формы ей дается сразу. Для этого нужно время. Нужно приобрести особые навыки. Но время не ждет! Его мало осталось и у Вахтангова. Он хотел бы поторопить исполнителей, но сдерживает себя, чтобы они ко всему пришли органически, а не наскаком. Он исподволь подводит их к новому ощущению театра. На одной из репетиций вдруг колокольчиком останавливает неистовую пляску и восклицает:

— Великолепно! Вот так вы будете каждый раз останавливаться, как только я позвоню. Но в те минуты, которые я вам буду давать на роздых, вы обязаны каждый переглянуться с теми, кто будет находиться справа и слева, и *подумать*, — резко подчеркнул он. — «Все, что я вижу вокруг, — люди, предметы, комната, да и я сам, — существует ли? Или мне все это только кажется?» Понятно?

Актеры отвечают неуверенно:

— Как будто бы и понятно...

— Ну, а если что и непонятно, то поймете позже, — спокойно продолжает Вахтангов. — Главное, между двумя кусками танца по моему сигналу остановиться, почти неподвижно замереть, в какой бы позе кто ни оказался, посмотреть на партнера и *подумать*, а затем снова броситься в танец! Так, мол, надо! Так принято! Так бывает на свадьбах! И нечего тут долго думать! Пляши!

И снова грянула кадрили.

После следующего колокольчика один из участников восторгается:

— Это замечательно, когда все останавливаются! Получается такой застывший символ, вроде гоголевской сцены в финале «Ревизора». Гротеск!

Вахтангов вскипает:

— Ну вот, я только того и ждал, чтобы кто-нибудь вклеил мне это слово. Я ищу правильное самочувствие, стараюсь практически подвести вас к конкретному пониманию чеховской «Свадьбы»... Интересно посмотреть, какие все эти попрыгунчики, обыватели, когда танцуют, и какие они, когда на несколько секунд очухиваются, приходят в себя от бессмысленного, но обязательного свадебного ритуала! И вот уже почти увидел... Я вас заставляю жить, думать именно в эти секунды остановок, а мне говорят: «застывший символ», «гротеск». А где это вы видели в театрах настоящий гротеск?.. И откуда у вас сложилось такое впечатление от элементарного упражнения на ритм и самочувствие?!

Восторгавшийся оправдывается:

— Но вы сами часто говорили, что гротеск — это высшая форма сценического выражения.

— Говорил и утверждаю. Так что же? Вместо того чтобы искать содержание чеховской «Свадьбы», эти молодые люди вообразят, что им надо играть какой-то гротеск? А молодые режиссеры начнут упражняться в таких «гротесках»?.. А ведь гротеск — это не приемчик, а итог долгих упорных поисков, чтобы ярко передать конденсированное содержание данного произведения. Это предел выразительности, точно найденная форма для сценического воплощения самой глубокой, самой сокровенной сущности содержания, то есть сущности того, о чем рассказывает драматург, и собственной мысли актера и режиссера.

Гротеск! Как мечтал о нем сам Вахтангов! Он приближался к гротеску в образе Текльтона и в образе

Фрезера, никогда не позволяя себе упрощать, вульгаризировать задачу. А эти молодые люди готовы превратить гротеск не только в дежурный прием, а попросту в легкую забаву и набить себе на ней руку...

Чтобы удержать их от этого, он даже пускается на хитрость, говорит, будто для Чехова гротеск не обязателен потому, что Чехов не Гоголь. Он делает все, чтобы удержать их на единственно верных позициях жизненной правды. Острая сатирическая сценическая форма спектакля «Свадьба» рождается из его бережных рук неторопливо. И все же зеленые актеры порой срываются в сторону поверхностного «театра представлений», играют некую схему. А иные еще недалеко ушли от наивного театра непосредственных переживаний. Это естественно: все тут неопытны. Кроме прежних участников расколовшейся студенческой студии, теперь в руках Вахтангова и совсем новые молодые люди.

Он требует от всех прежде всего найти «зерно» каждой роли, из которого, по учению К.С. Станиславского, вырастает все остальное...

В целом понемногу складывается, пусть еще несовершенный, если судить по большому счету, молодежный спектакль, в котором с увлечением делают любопытную заявку способные и просто талантливые люди, тем особенно интересные, что у них все в будущем.

Вот с начесом «бабочкой» на лоб, во фраке с растопыренными фалдами, явно взятом напрокат, крутя замысловатые фигуры кадрили, лихо отплясывает распорядитель танцев — Николай Горчаков. Он мечтает стать режиссером и, как эхо, записывает все, что услышит от Евгения Богратионовича...

Вот за свадебным столом бросает ехидную реплику: «А по моему Езгляду, электрическое освещение одно только жульничество», — не предвидя, какой



развернется, из этого скандал, папаша Жигалов, с чахлой бородкой и усами, опущенными уныло вниз, — Борис Щукин. Этот лобастый, мешковатый новичок в студию Вахтангова пришел из драмкружка железнодорожников-любителей в Кашире. Он успел уже побывать младшим офицером на австро-германском фронте. Помалкивает. Слушает. Весь внимание. Ничем не похож на других. Не спешит блеснуть и поразить учителя, как иные чемпионы на короткие дистанции. Неторопливо, надежно накапливает что-то. Смущен тем, что из-за своего провинциализма, что ли, отстал в понимании гротеска и всяческих «измов». Но каждый раз он приносит на репетицию что-то живое, какую-нибудь характерную черточку, метко наблюденную в жизни. Лепит характер Жигалова органично, естественно, так же как на первых репетициях вначале лепил грека Дымбу. Приступая к «Свадьбе», Вахтангов спросил: «А Щукин что может сыграть?..» — «Все», — сорвалось у того. Тогда Вахтангов сказал: «Ну, играй грека». И Щукин принялся было основательно, как разминают тесто, разминать роль грека, наблюдая айсоров, уличных чистильщиков обуви. А теперь Жигалов получается у него еще убедительнее. Незаурядная притягивающая сила жизненной правды крепко сидит в этом трудолюбивом стайере.

Вот новый грек Дымба — Рубен Симонов. Этот сын щедрой на художественные таланты, темпераментной Армении пришел к Вахтангову из Шаляпинской студии. Он сыграл там отчаянно-мелодраматическую роль в спектакле «Революционная свадьба», исполнители рвали страсти в клочья, публика должна была «рыдать». Сидя среди зрителей, Вахтангов в самый патетический момент беззвучно расхохотался одними огромными сияющими глазами и шепнул соседкам о Симонове: «Будет замечательным комедийным

актером». В роли грека-кондитера в «Свадьбе» Рубен ожил. Великолепно найдены им движения во время русской кадрили. Он топчется бестолково, танцует бог весть что и даже не может попасть в такт. Чтобы так легко, артистично жить в своем пластическом и ритмическом рисунке «не в такт» целому, нужно обладать безупречным чувством ритма. Такой же своеобразный изящный контрапункт по контрасту с русской речью нашел Симонов в бессвязном восторженном монологе подвыпившего Дымбы. «Я могу говорить такое... которая Россия и которая Греция».

Вот остроумно-фальшиво поет пришедшая из Мамоновской студии Елизавета Ляуданская романс «Я вас любил, любовь еще, быть может...». Только человеку с врожденным артистизмом можно было поручить роль Змеюкиной, в которой при иных данных так легко превратить пошлость героини в пошлость исполнения. Реплики Змеюкиной: «Мне душно! Дайте мне атмосферы! Возле вас я задыхаюсь», — требуют от актрисы сразу и чувства правды, и художественного вкуса, и юмора, и меры, и таланта чуть-чуть эксцентрического. Иначе это будет не Чехов... Вот и другие новички в студии и «старые», оставшиеся в ней мансуровцы: Ксения Котлубай — режиссер «Свадьбы», Татьяна Шухмина — злая, сварливая скандалистка госпожа Жигалова, Борис Захава — матрос Мозговой, Иван Кудрявцев — Эпаминонд Апломбов и др.

Тут колючий, пронизательный Иосиф Толчанов — прощелыга, жулик Нюнин, с достоинством объявляющий, наконец, о прибытии давно ожидаемого генерала, без которого свадьба не свадьба... Тут, наконец, и сам мнимый генерал Ревунов-Караулов, мягкий, с большим чувством доброго юмора молодой Осип Басов.

Образ Ревунова-Караулова Вахтангов строит на резком контрасте с мещанским паноптикумом.

Смущенный торжественным приемом, этот нечаянно попавший на свадьбу гость, лишенный наглого апломба, присущего мещанам, поэтически влюбленный в морскую службу, захмелев, неожиданно утомляет всех собравшихся многословными воспоминаниями о флоте, а затем, когда до его сознания доходят слова Настасьи Тимофеевны: «Генерал, а безобразите... Постыдились бы на старости лет!» — он трогательно-чистосердечно отводит неуместные почести, а вместе с тем и претензии: «Я не генерал...»

Летят оскорбления: «Ежели не генерал, то за что же вы деньги взяли?..», «Позвольте, однако... Вы ведь получили от Андрея Андреевича 25 рублей?»

Человек, «как кур в ощи́п», попал в руки подхалимов, обернувшихся шакалами, тупых, злых мещан. Тут раскрывается до конца драматическая тема. Вахтангов требует от Басова, чтобы тот изо всех сил души произносил горячий монолог незаслуженно униженного честного человека.

И заключительную фразу: «Человек, выведи меня! Че-ло-ве-ек!» — Басов поднимает до крика, переходящего в вопль, полный боли и гнева, Грозное обобщение разрывает ткань мелкого бытового правдоподобия и потрясает. Возникает ощущение, что капитан зовет на помощь Человека с большой буквы. От имени задыхающегося, душевного, глубоко раненного простого гражданина он призывает вывести людей из этого кошмарного общества свинных рыл, защитить поправное человеческое достоинство и честь.

Забавный скандал, происшедший на мещанской свадьбе, перерастает в трагическое событие. «В „Свадьбе“ есть „Пир во время чумы“, — записывает Вахтангов. — Эти зачумленные уже не знают, что чума прошла, что человечество раскрепощается...»

Чеховская «Свадьба» в его руках открыто, сатирически-подчеркнуто разит психологию обывателя,

обличая пошлость его душевного мира. Приемы постановщика на этот раз подобны обнаженной шпаге в бою.

Кое-что неизбежно остается в игре актеров сыроватым, схематичным. Режиссер не может сделать больше того, на что способны исполнители. Кое в чем упрощенно прямолинейны, схематичны приемы самого Вахтангова, ищущего новых, бьющих в цель, резких театральных форм и ярких красок. Это происходит в годы, когда Владимир Маяковский «шершавым языком плаката» вылизывает «чахоткины плевки» и яростно, наотмашь, дерется в «Окнах РОСТА» с многочисленными внешними и внутренними врагами молодой советской власти; в годы широкого распространения театральных однодневок-«агиток»; в годы, когда обнаженная агитационность и плакатность не считаются пороком и на сцене, — не может быть порочным обнаженное, злободневное, необходимое оружие. Одним словом, некоторая упрощенность вахтанговской «Свадьбы» объясняется так же веяниями дня.

В то же время Евгений Богратионович много говорит ученикам о Чехове. Повторяет, что у Чехова главное не лирика и не комическое, а трагизм. Если русская интеллигенция безвременья искала у Чехова незлобивости, примиренности, то это может служить характеристикой лишь этой части интеллигенции, а не Чехова. После же Октябрьской революции художник не имеет права на такое разрешение чеховских пьес. Чехов болел за русскую культуру и прозревал будущее. Он понимал, что окружавшее его общество: эти нравы, этот быт, безыдейность, мертвечина, люди в футляре, страна в футляре — должно быть взорвано. И каждая вещь у Чехова наполнена громадной взрывчатой силой.

Это не модная «перелицовка» классика на «революционный лад». Конечно, театр должен служить

современности, учит Вахтангов, «но сможет найти современность только тот театральный художник, который стремится к созданию вечного. Для создания вечного мало чувствовать только сегодняшний день: нужно чувствовать грядущее „завтра“. Но тот, кто ищет только завтрашний день и не ощущает того, что являет собой „сегодня“, тот бессилён в создании „вечного“. Для создания „вечного“ нужно чувствовать сегодняшний день в наступающем „завтра“, а это „завтра“ ощущать в сегодняшнем дне. Никогда не создаёт „вечного“ тот художник, который подчиняет свое творчество требованиям моды, говорит Вахтангов, ибо всякая мода — пошлость, пока она не прошла. Театр, ежегодно меняющий моду, естественно, остается пошлостью.

Тупой, косный, реакционный мир российского буржуазного прошлого вызывает теперь у Вахтангова не сострадание, а враждебное, беспощадно критическое отношение. В свете революции и зарождения новой, социалистической жизни Вахтангов увидел отношения людей глубоко, в их исторической перспективе. И прежде всего увидел в сегодняшнем смертельную борьбу двух миров — нового со старым, — борьбу, ведущую человечество к счастливому «завтра».

Коллектив студии Евг. Вахтангова в обновленном составе заново набирает силы. И Вахтангов снова начинает верить этому молодому коллективу — из него, может быть, в будущем поднимутся ростки его собственного нового талантливое новаторского театра.

В воображении Вахтангова роятся замыслы. Он задумал в один вечер со «Свадьбой» показать в совершенно новых сценических приемах «Пир во время чумы» А.С. Пушкина. Он рассказывает ученикам:

— Большой стол... За ним лицом в зрительный зал сидят пирующие. Горят факелы. Они освещают только лица. Фигуры актеров в темных костюмах почти

сливаются с черным бархатом. Лица, кубки, скупые жесты, сосуды с вином, факелы — вот и все. Не надо никакой пестротой зрелища отвлекать зрителя от пушкинского чеканного стиха. Никакой суеты. Все внимание на слове, на полном мужества внутреннем ритме стиха, на вызове, который бросает Чуме Пушкин в монологе председателя:

Есть упоение в бою,  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъяренном океане,  
Средь грозных волн и бурной тьмы...

Вот почему в один вечер два пира! В «Свадьбе» зачумленные, покоровшиеся Чуме обыватели, ее слуги, ее рабы. А в пушкинской драматической поэме вызов гордых людей, утверждение мощи свободной человеческой воли, прославление жизни и ее радостей, чего никакая Чума сломить не может. Торжествует Человек. Сила духа выводит людей из состояния рабства, освобождает, именно она провозвестник новой жизни. Эта тема особенно волнует сегодня Вахтангова, пронизывает множество начинаний, отрывков, миниатюр, над которыми он работает с молодежью.

Художник на пиру жизни славит ее, слазит Человека.

## Второе «Чудо св. Антония»

*Кто там шагает правой?  
Левой! Левой! Левой!*

*Вл. Маяковский, «Левый марш»*

В сентябре 1920 года студию Вахтангова принимает в свою семью Московский Художественный театр под именем его Третьей студии. Той же осенью студия перебирается из Мансуровского переулка в полуразрушенный пожаром, пустовавший особняк на Арбате. А через год происходит торжественное открытие театра студии. На афише — М. Метерлинк, «Чудо св. Антония».<sup>16</sup>

Снова «Чудо св. Антония»?.. Да. Но в новой режиссерской редакции. Она разительно отличается от прежней, сделанной им до Октябрьской революции.

В почтенных буржуа, героях пьесы Метерлинка, Вахтангов видит теперь мир мертвых. В самом деле, разве герои «Чуда св. Антония», недовольные воскрешением из мертвых своей тетушки, сами не духовные мертвецы! С точки зрения нового, освобожденного человека они целиком в прошлом — в мире алчности и наживы, тупости, лицемерия, мелких страстишек, уродливых чувств. Они испугались возвращения тетушки к жизни потому, что этим отодвигается момент, когда они поделят между собой наследство, растащат по своим норам ее деньги, мебель, платья, кольца, серьги... Вот почему они возмущены бестактным поступком св. Антония. Вот почему они обращаются за помощью в полицию.

Не против ли них, не против ли этого отвратительного, душного мира собственников и стяжателей направлен «истребительный огонь революции»?

И Вахтангов, тот Вахтангов, который раньше глядел на этих алчных и тупых буржуа с мягкой улыбкой и требовал от актеров только «умиления» по поводу смешных недостатков Ашиллерей и Гюставов, теперь обрушивается на героев пьесы с сарказмом, гневом, разящей насмешкой.

Вахтангов хочет смотреть на мир глазами своего зрителя — революционного народа. И это освобождает самого Вахтангова и придает ему силы. Он дает волю своей искренней ненависти и отвращению к лицемерной и бездушной буржуазии. Психологическая комедия начинает звучать у него, как трагический фарс. Актерам надо не только психологически правдиво показать этих Ашиллерей и Гюставов: надо и ясно определить их общие классовые черты. Надо выразить свое отношение к ним.

Уже нельзя выявлять содержание внутренней жизни так, как оно выявляется, бессознательно и стихийно. Теперь всем руководит сознание, во всем требуется мастерство, точность, чеканная форма. Вахтангов добивается во втором варианте «Чуда» изумительной ритмичности и пластичности актерского исполнения. Только когда все уже сделано, актер может импровизировать (движения, жесты, интонации) в точном соответствии с найденной формой данного спектакля, не иначе.

Этому умению актера развивать в себе импровизационное самочувствие (в уже сделанной роли) должно предшествовать чувство «сценизма», то есть способность чувствовать себя свободно и естественно на сцене в особой художественной атмосфере данного спектакля, в его форме, его стиле,



его ритме, и одновременно способность остро ощущать то, что чувствует и переживает зритель.

Вахтангов учит, что всякая идея требует своей формы выявления. Идея и форма каждой театральной постановки неповторимы, так как они рождаются из взаимодействия пьесы, современности и данного художественного коллектива, а жизнь этого коллектива и требования современности непрерывно изменяются при каждом новом изменении в жизни общества.

Какую же форму он находит для новой сценической редакции «Чуда св. Антония»? В каком направлении он использовал и отточил на этот раз все пластические и ритмические средства выражения, внешнюю характерность фигур, движения, жесты, гримы, мизансцены, интонации речи? В чем особенность нового «сценизма», новой природы художественных образов этого спектакля? Новая форма органически рождается из отношения режиссера к той среде, в которой разворачивается действие. Если прежняя ласковая улыбка обернулась сарказмом, мягкая ирония — бичующим злым смехом, бытовой лукавый анекдот стал поводом для злой общественной сатиры, то, конечно, уже неуместны прежние приглушенные, все смягчающие тона. Новую форму можно снова определить как стремление к гротеску. Но потребность в гротеске появилась у Вахтангова не от каких-либо реминисценций, а прежде всего от самого непосредственного ощущения современной действительности. Можно сказать, что гротеска требовало от художников время, особенности мироощущения в годину острой классовой борьбы. Повторяю: Вахтангов мог постоянно видеть вокруг разнообразные приемы гротеска, порой пусть плакатного, несколько примитивного, широко распространенные у нас в то время в революционной сатире: в литературе, газетных и журнальных рисунках,

на сцене самодеятельных театров, в революционном фольклоре. Вахтангов никому не подражал, он шел в этом случае от тех же народных, стихийно проявлявшихся источников, как черпал из них, например, и Владимир Маяковский, прибегая к гротеску в своих пьесах, политических стихотворениях, боевых «Окнах РОСТА».

Вахтангов обнажает существо конфликта и глубокое различие между представителями двух лагерей, столкнувшихся в пьесе Метерлинка. С одной стороны, человечность, душевная чистота, нравственное превосходство служанки Виржини и ее союзника, явившегося в ответ на ее молитвы Антония Падуанского. С другой — семейная свора буржуа с ее прислужниками: лакеем, пастором, врачом, комиссаром полиции. Два духовных мира резко противостоят один другому. Каждый из них требует своих средств для правдивого, яркого изображения.

Виржини, простодушная, бескорыстная труженица, старая женщина с щедрым чистым сердцем, в исполнении Ксении Котлубай привлекает симпатии зрителей не только непосредственной жизненной достоверностью, но и скрытой нравственной силой, — она в каждом слове, каждом движении несет очень важный мотив спектакля, помогает воплотить его идею.

Вскоре становится ясно: это наивная Виржини, по простоте душевной, себе в помощь придумала святого. А Метерлинк, грустной шутки ради, взял да и показал, к чему привело бы осуществление ее фантазии, Виржини создала св. Антония по своему образу и подобию и еще наделила его качествами, которых недостает ей самой, чтобы противостоят бездушному миру буржуа. Дело не только в том, что св. Антоний способен творить чудеса, о чем мечтает бедная Виржини. Дело еще и в том, что сама-то она в жизни слишком приучена к послушанию, слишком привыкла к безропотному подчинению.

Взгляните теперь новыми глазами на все, что, к полному удовлетворению Виржини, происходит вокруг Антония. Вероятно, нечто подобное она давно рисовала в своем воображении:

Г ю с т а в. Зачем вы здесь?

С в. А н т о н и й. Я хочу воскресить вашу тетку.

Г ю с т а в. Как?! Воскресить мою тетку? *(К Виржини.)* Он совсем пьян. Зачем ты егопустила? *(Теряет терпение.)* Вы начинаете мне надоедать. Гости ждут. Вот выход, послушайте, поскорее!

С в. А н т о н и й. Я выйду, только возвратив ей жизнь.

Г ю с т а в. А! Вот как! Хорошо! Мы посмотрим! *(Зовет.)* Жозеф!

Виляя фалдами фрака, ловко держа на полусогнутой руке поднос с куропатками, влетает бойкий, вышколенный лакей Жозеф — Рубен Симонов. Получив приказ выпроводить непрошеного гостя, Жозеф пробует урезонить Антония вежливым предложением выйти вон. Антоний молчит. Возмущенный Жозеф пытается ловким приемом выбросить святого за дверь, но отлетает от него, отброшенный невидимой силой. Негодуюя, Жозеф повторяет попытки. Все тщетно! К лакею присоединяется Гюстав. Вдвоем они хватаются за веревку, опоясывающую святого, и селятся оттащить его к порогу. Антоний — Завадский, высокий, худой, стоит непоколебимо; его взгляд устремлен туда, где за стеной в комнате лежит покойница. Разъяренный Жозеф в азарте упирается плечом в живот пришельца. Сзади на лакея наваливается толстенький господин Гюстав. Но ничто не действует. Ноги Жозефа и Гюстава скользят, как по льду, оба сопят, кряхтят, у них вырываются междометия и возгласы. Оба делают отчаянные усилия. Все тщетно! Наконец, выбившись из сил, обескураженные, пораженные необъяснимой

мощью Антония, они усаживаются передохнуть на ступеньки. Каким счастьем светятся добрые смеющиеся глаза Виржини!

Самой-то ей никогда не хватало храбрости, чтобы послушаться и дать такой отпор. После этого между нею и Антонием устанавливается еще более доверительное взаимопонимание. Антоний продолжает выполнять ее волю. Это действует ее второе «я», обладающее огромной душевной силой, о которой она могла только грезить. Юрий Завадский вновь создает образ отнюдь не потустороннего святого, недоступного познанию. Напротив, его Антоний скромный, застенчивый человек, как это и свойственно сознанию Виржини, весь чрезвычайно реальный. Артист только еще отчетливее, чем в первом варианте «Чуда», дает теперь понять самим характером общения с Виржини, что Антоний — могучий нищий бессребреник, — в сущности говоря, отображение ее души, плод ее фантазии, ее нравственного идеала. И вот с большой силой, воинственно и властно повелевает Антоний, простерев руку к покойнице: «Возвратись и встань!» Это законченное воплощение мечты Виржини об освобождении от рабской униженности, о смелой борьбе с жизнью и со смертью.

На этот раз в образах буржуа Вахтангов настойчиво требует сосредоточить внимание не столько на индивидуальных мотивах и мелких, пусть даже характерных черточках, сколько на типическом, социальном явлении: на лицемерии, стяжательстве, корыстолюбии, нравственном уродстве. И он ищет резких средств изображения, язвительных штрихов. Все дело теперь в том, чтобы найти достойную меру гиперболизации, играя крупно, подчеркнуто выразительно.

Вот как лепит, например, Борис Щукин образ кюре. Пышный живот (толщинки). Круглые плечи (накладки).

Прикрытые веками глаза, чтобы удобнее было скрывать свои намерения (особый грим). Подчеркнутые скулы и сильные челюсти (снова грим). При всей своей грузности этот кревоугодник, сластолюбец, бабник, елейный прообраз Гаргантюа, стремится быть изящным, грациозным в движениях (графическая пластичность и отточенность движений, требующая особой техники). Говорит медоточиво, высоким, профессионально приспособленным, вкрадчивым голосом с теноровым тембром. Лицемер до мозга костей, он, конечно, склонен к велеречивому многословию, это чувствуется даже тогда, когда он краток. Ведь слова у него служат для того, чтобы скрывать свои мысли. Когда фраза чуть затягивается, он незаметно, неудержимо переходит на церковный речитатив, и оказывается, что этот ханжа, святоша вообще, может быть, не говорит, а поет. Распевает по привычке «так сладко, чуть дыша», как лиса в чайнии куска жирного сыра.

С титаническим упорством и трудолюбием, ранее невиданным в студии, — ведь тут еще недавно многие предпочитали самолюбование дилетантов — работает Щукин над освоением образа, предложенного ему Вахтанговым и дорисованного собственной фантазией. И все же нет у Щукина необходимого чувства свободы на сцене. Образ кюре он считает своей неудачей. Молодой актер, основательно приучивший себя — а он все делает основательно — жить на сцене в традициях непосредственной житейской естественности и очень дорожающий этим, с трудом входит в образ гиперболизированный. С новыми требованиями режиссера у него не прекращается сложный внутренний конфликт. Щукин не торопится спорить, не выбалтывает ничего о своих мучениях, хотя чувствует себя несчастным. Он хочет только учиться. Трудно в походе — легко будет когда-нибудь в бою. Но на этот раз он вышел на сцену, чувствуя, что далеко не всегда

достаточно органично, естественно живет в нарисованном образе, а порой «играет образ», и зритель видит: между шкурой кюре и актером «можно просунуть палец». А это было уже тогда, в его юности, не по-щуйкински... Конечно, имело значение и то, что Щуйкин никогда близко не наблюдал живых кюре, не пил с ними чай, образ кюре оставался для него несколько отвлеченным, условным.

«Так что же, — спросит иной читатель, — Вахтангов шел в этом случае от заданной формы?» Уже встречаясь с таким подозрением и предвидя, что оно может повториться, я спросил позже об этом Бориса Васильевича.

— Никогда! — воскликнул он. — Я никогда не видел Вахтангоза преследующим форму, требующим что-нибудь от формы. Он всегда приходил к форме, он всегда сочетался с формой — это да. Бесформенным он не был никогда. Но он всегда шел от вскрытия содержания, а по дороге облакал его в форму. Уже от того, как он врывался вглубь, раздвигал кусок какой-то, сцену, он уже этим рождал тут же и форму. Но никогда у него не было предвзято формального подхода.

Что же касается внутренних противоречий в коллективе, ставящем пьесу, то меня всегда удивляло старание, с которым многие искусствоведы и мемуаристы обкрадывают жизнь артиста и жизнь театра, изображая все в виде идиллии и сплошных успехов, достающихся как будто по мановению волшебной палочки — «задумано — сделано». В этих описаниях, полных благоговения при блистательном отсутствии реальности, успехи театрального коллектива сами летят великим актерам в рот, как галушки гоголевскому Пацюку. Действительность не имеет ничего общего с такими наивными сказочками. Внутренняя жизнь любого театра и артиста — всегда борьба, преодоление драматических противоречий,

творческие мучения, непрерывное сражение в толковании каждой роли и пьесы в целом, в создании спектакля. В этом и прелесть театра, в этом его природа. Без этой борьбы-творчества профессиональное призвание артиста и театрального коллектива — бессмыслица. На их долю оставались бы худосочие, паралич, смерть. И чем сильнее творческое напряжение мысли, чем щедрее отдача сердца — ими славен и велик Станиславский, ими неповторимо богат и прекрасен Вахтангов, — тем горячее борьба, сложнее сражение, обильнее многообразие противоречий, которые преодолевает театральный коллектив и каждый его участник.

Каким же предстает спектакль «Чудо св. Антония» во втором варианте перед московским зрителем? Острый графический рисунок изображения сразу приковывает внимание к необычному выразительному «образу спектакля». Как бы парализованные внутренней мертвенностью, словно видения в кошмарном полусне, двигаются черные (в доме траур), сатирически подчеркнутые силуэты буржуа, четко контрастирующие со светлыми тонами фона, мебели, венков, зажженных свечей на стенах. Уродливые фигуры, отталкивающие профили. Одинаково автоматические движения мгновенно сменяются немymi застывшими скульптурными группами («Запечатленное мгновение, остановись!»)...

Вспоминается язык картин и рисунков Гойя, Домье, Валлотона. В этом холодном мире мертвых движутся по иному, своим естественным законам два живых, теплых, отзывчивых существа: Виржини и Антоний... По закону контраста с необычайной наглядностью раскрывается основная мысль спектакля: разоблачение духовного убожества и безнравственность мертвого буржуазного мира. Есть ли в этом рисунке некоторая схематичность? Да, безусловно, есть. Но она здесь — одно из

обнаженных художественных средств для выявления замысла режиссера. Этот недвусмысленный замысел складывается из стремления резко выразить новое революционное понимание глубокой правды жизни, а вместе с тем, в частности, из желания оторваться от бытового «мещанского» театра (он вызывает в ту пору у многих особенное негодование своей ограниченностью; она оценивается, как синоним пошлости), из экспериментального поиска новых средств выразительной театральности. Спектакль вызывает живейший интерес молодостью и новизной. В обновленном «Чуде» привлекает яркий художественный талант экспериментирующего режиссера. Вахтангов становится «впередсмотрящим» в отечественном театре. От него с возрастающей надеждой ждут новых художественных открытий.

Но Вахтангов не удовлетворен. Сделав второй вариант «Чуда», он уже задумывается над третьим, так как чувствует, что волнующая его тема противопоставления человечности мертвому, механическому и сатирически осмеянному миру буржуа разрешена схематично и не окончательно избавлена от налета метафизичности и мистицизма, идущих от автора.

Но если окончательно уничтожить замысел писателя, склонного к мистике и символизму, то что останется от пьесы и какой смысл ее вообще ставить? Так снова и снова режиссер возвращается к мыслям об иных пьесах и об ином, новом их разрешении — ближе к современности, к мировоззрению нового, массового зрителя.



## «Эрик XIV» и Иван Хлестаков

*Чтобы не бледным заревом  
искусства  
Узнали жизни гибельной пожар!*

*А. Блок*

С балкона Моссовета, на глазах у актеров Первой студии, В.И. Ленин, напутствуя отряды молодой Красной Армии, обращается с призывом отстоять обновленную Отчизну от рвущихся к Москве армий контрреволюции. Вставшие под ружье рабочие и крестьянские пареньки, дружно держа ряды, маршем уходят на вокзалы... А студия в эти дни превращена в средневековый дворец. В нем мечется несчастный, страдающий шведский монарх.

Вахтангов репетирует драму Стриндберга «Эрик XIV» с Михаилом Чеховым в главной роли.

Тягостна судьба короля и человека, раздираемого конфликтами, которые он не в силах преодолеть.

«Эрик... — пишет Е. Вахтангов. — Бедный Эрик. Он пылкий поэт. Острый математик, чуткий художник, необузданный фантазер — обречен быть королем. Честолюбие короля зовет его протянуть руку через море к Елизавете Английской, сердце которой занято графом Лейстером. И рядом ищущая выхода, мятежная душа художника приводит его в таверну „Сизый голубь“, где он встречает дочь простого солдата, сердце которой занято прапорщиком Монсом... Ему нужен друг, он ищет его среди знати и приближает к себе аристократа Юлленшерна, ибо это „человек прежде всего“. И рядом, в той же таверне „Сизый

голубь“, обретаает гуляку Персона, негодяя, который кончит на виселице, и делает своим советником, ибо „он друг, он брат, он хороший человек“. Разослав приглашения всей придворной знати на свадебную церемонию, он лично приглашает и прапорщика Монса с его бедными родственниками. Знать отказывается, и он велит созвать нищих с „Водосточной канавы“ и уличных развратниц из кабака.

Совсем как евангельский царь.

Но вот он бьет их ногами и клеймит «сволочью». Когда же Юлленшерн хочет остановить чрезмерно разгулявшийся народ, он — милостивый — не позволяет трогать «этих детей». Пусть они веселятся...»

Образ Эрика внутренне трагичен. Причину метаний и мучительных страданий Эрика Вахтангов хочет увидеть прежде всего в противоречиях самой королевской власти. Человеческие качества Эрика только обостряют его положение, его трагедию, его гибель. Он уничтожает самого себя тем быстрее, чем тоньше его чувства.

«...Надо поступить не в ущерб закону и праву», «Я не хочу убивать с тех пор, как со мной мои дети», «Война всегда бесчеловечна», «Что говорит по этому случаю закон» — вот его слова на каждом шагу его странной жизни. И сейчас же, без колебаний, он, подкупает, предлагает убийство, зовет палача, даже отстранив его, сам берет меч, идет убивать и убивает...».

«...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...»

«...То гневный, то нежный, то высокомерный, то простой, то протестующий, то покорный, верящий в

бога и в сатану, то безрассудно-несправедливый, то гениально сообразительный, то беспомощный и растерянный, то молниеносно решительный, то медленный и сомневающийся.

Бог и ад, огонь и вода. Господин и раб — он, сотканный из контрастов, стиснутый контрастами жизни и смерти, неотвратно должен сам уничтожить себя. И он погибает.

Простой народ вспоминает притчу о евангельском царе, придворные трубы играют траурный марш, церемониймейстер относит оставленные Эриком регалии — корону, мантию, державу и скипетр — Следующему, и этот Следующий в ритм похоронной музыки идет на трон.

Но за троном стоит уже палач. Королевская власть, в существе своем несущая противоречие себе, рано или поздно погибнет. Обречена и она».

Деспотическая, монархическая форма правления рано или поздно гибнет в силу своих внутренних противоречий — такова, по Вахтангову, тема пьесы.

Разорванное сознание короля, его метания и мучения — неизбежное следствие невозможности примирить чаяния «простого» народа с привилегиями дворян и с самой природой абсолютизма, когда господствует произвол личных настроений монарха. Эта невозможность выступает тем ярче, чем душевнее и поэтичнее капризная, израненная душа короля и чем больше он нуждается в человеческом общении, дружбе, любви.

Подводные рифы талантливого произведения Стриндберга видны довольно отчетливо.

Во-первых, драматическую проблему управления жизнью народа и государства драматург рассматривает не столько с позиций народа, сколько с точки зрения психолога, интересующегося главным образом клиническим исследованием внутреннего мира

монарха. Такой угол зрения, естественно, ограничивает и режиссера, направляя его в область достаточно зыбкую, субъективистскую. Во-вторых, условная, экспрессионистическая атмосфера всей пьесы вновь толкает исполнителей к отвлеченному философствованию в духе этого модного на Западе идеалистического направления в искусстве, с его крайним индивидуализмом и уходом в искаженные представления о действительности.

Как относится Вахтангов к этим рифам?

Ему кажется, что драматическое содержание «Эрика XIV», далекое от конкретной, бытовой исторической правды, но, как он думает, психологически правдивое (глубоко правдив же Шекспир, несмотря на то, что его драматическая поэзия явно приподнята над бытовой действительностью и не является точным слепком с нее), хорошо, между прочим, тем, что дает возможность преломить все положения пьесы — внешне и внутренне, идя от современности. Иными словами, Вахтангов надеется в этот спектакль вдохнуть дух современности, философию современности, новое острое ощущение противопоставления монарха народу и обреченности монархизма. При этом он либо не отдает себе отчета в том, что идеализм, субъективизм, экспрессионизм Стриндберга, мягко говоря, не вяжутся с подлинным духом новой философии в Советской России, не видит существенных, более того, антагонистических противоречий между поэтическими созданиями художника-экспрессиониста и художника с реалистическим мировоззрением, либо надеется магией театра в процессе работы преодолеть эти противоречия. Такой образ мыслей характерен в эти годы для многих русских деятелей искусства...

Нет, Вахтангов ни на один шаг не хочет отступить от исходных положений Станиславского. Он только

стремится развивать эти принципы в духе, отвечающем новым потребностям времени. Он утверждает и настойчиво повторяет:

— До сих пор студия, верная учению Станиславского, упорно добивалась овладения мастерством переживания. Теперь, верная учению Станиславского, ищущему выразительных форм и указавшему средства (дыхание, звук, слово, фраза, мысль, жест, тело, пластичность, ритм — все в особом театральном смысле, имеющем внутреннее, от природы идущее обоснование), — теперь студия вступает в период искания театральных форм. Это наш первый опыт в поисках сценических форм для сценического содержания (искусства переживания). Опыт, к которому направили наши дни — дни революции.

И каждое мгновение во время репетиций ему приходится вести сложную, настойчивую борьбу с драматургом, с актерами, с традициями и, наконец, с самим собой, с тем, как он работал раньше. Я присутствовал на последних предгенеральных и генеральной репетиции «Эрика»... Не знаю ничего прекраснее в жизни театра, чем эти так называемые «адовые» репетиции, когда мысль, энергия, все существо режиссера и актеров напряжены до предела в стремлении слить воедино и до конца непосредственную жизнь с производением искусства, вдохнуть исчерпывающую правду и естественность в каждое внутреннее и внешнее движение на сцене и придать сценическому действию совершенную, точную и тонкую художественную форму.

В Москве в зиму 1920/21 года кипит пестрая, трудная, напряженная жизнь. Шумит, дышит весь в движении большой город. Но кажется, его будни прозаичны, однообразны, они бледнеют по сравнению с тем, что происходит в студии...

На крохотной сцене вполголоса репетирует Михаил Чехов, остальные действующие лица только сопровождают его. Все существо Чехова необычайно сосредоточено на переживаниях Эрика, на быстром изменении его настроений, капризном движении мысли. В то же время Чехов весь чутко обращен к зрителю, прислушивается к нему, как бы беседует с ним, мысленно ловит его невысказанные реплики. Зритель один. Между ним и Чеховым туго натянутые невидимые нити. Этот зритель — Вахтангов. Какой же он умный, внимательный, чуткий, талантливый, вдохновенный зритель! Вот он прерывает репетицию и мгновенно подсказывает что-то одним-двумя словами, реже объясняя. Здесь понимают друг друга с полуслова. Иногда достаточно короткого жеста или интонации, чтобы мгновенно осветить очень многое, связать сложный ряд ассоциаций и чувств в единую цепь. Все дальше вглубь, все точнее и выразительнее раскрывается процесс мышления Эрика: как прихотливо и вместе с тем с неумолимой внутренней логикой в его сознании отражается происходящее в действительности, как он осмысливает то, с чем сталкивается, и как живо реагирует. Наглядная иллюстрация в действии, как душевная жизнь человека идет не по прямой линии, а со множеством отклонений, переливов, переходов, противоречий, с неожиданными взлетами и падениями...

Чехова, по самой природе его психической конституции, тянет перевести роль в план неврастенический, патологический, к чему располагает и Стриндберг. Вахтангов старательно направляет Чехова в иной план: к объективно логичному поведению, когда любые неожиданные капризы и внезапные порывы и решения Эрика оказываются ясно обоснованными, самое непоследовательное в нем оказывается убедительно последовательным даже для

здорового человека, оправданным железной, всем понятной логикой. Это различие очень существенное! Человек, впадая в истерику, действует, как в тумане, он не ведает, что творит. Решения приходят к нему по наитию, часто вовсе вздорные. Вахтангов добивается, чтобы предметом исследования был не клинический индивидуальный случай, а судьба монарха, неумолимо раздираемого непримиримыми условиями его положения. На месте Эрика мог быть, повторяю, любой другой, пусть совершенно здоровый человек, и с ним повторилось бы почти то же самое. Душевная изоциренность Эрика интересна Вахтангову не своей уязвимостью и расстройством, она интересна и ценна в спектакле, потому что помогает всем понять: на его месте непременно измучился бы и пришел к моральной гибели всякий, в ком *не утеряна живая* человечность.

Предметом искусства под руками Вахтангова становится не истерика (она вообще не предмет искусства), а подлинная человеческая трагедия. Трагедия короля, с одной стороны, и «простого» народа в государстве, возглавляемом деспотом, — с другой. Трагедия, обусловленная бесчеловечностью монархизма.

Репетиции Вахтангова захватывают всех участников именно потому, что они полны борьбы за преодоление противоречий в творчестве драматурга и столкнувшихся с ними навыков, сложившихся в мировоззрении и в индивидуальностях актеров. Идет борьба действительно за новое искусство.

Идет она и в Художественном театре. Здесь репетируют «Ревизора». К.С. Станиславский прочел гоголевскую комедию новыми, вечно молодыми глазами. Над ролью Хлестакова одновременно с ролью Эрика работает М. Чехов. Он спешит с одной репетиции на другую, подробно рассказывает Вахтангову, чего добивается от него Станиславский, и выслушивает

советы Вахтангова. Евгений Богратионович с увлечением помогает Чехову овладеть бессмертным образом гоголевского пустышки, фитюльки, ничтожного хвастуна. Вахтангов и Станиславский — союзники. Константин Сергеевич даже просит Евгения Богратионовича пройти с ним роль Сальери, которую он готовится заново сыграть в пушкинском спектакле Художественного театра. Нечего говорить, как заинтересовали Вахтангова репетиции один на один с таким актером, как Станиславский, возможность на практике вернуть любимому учителю все мудрое, что он получил от него в искусстве режиссера и актера. Станиславский, со своей стороны, признался, что, пригласив режиссером Вахтангова, он очень боялся: чего от него потребует Вахтангов? Ведь для них обоих это самая требовательная проверка на самих себе принципов и навыков «системы».

Быть может, самой яркой победой их художественного единomyслия в то время стал образ Хлестакова, созданный Чеховым. Талантливейший артист сумел воспринять все лучшее, чем дарили его в этой роли два гениальных режиссера, соревнующиеся в желании ответить новыми поисками в искусстве на новые ожидания зрителя.

Исполнением Хлестакова Чехов захватывал, восхищал, моментами просто потрясал нас. Это был подлинный гротеск, без скидок и без малейшего упрощения и вульгаризации! В каждую секунду интенсивной жизни на сцене совершенно реальный, абсолютно живой, естественный и непосредственный Иван Александрович Хлестаков, зарпортованный хвастунишка, вырастал в поистине гоголевский образ, вызывавший далеко идущие ассоциации с правителями прежней России, столичными чиновниками от малого до августейшего самодержца... Вот он, захмелев, начинает самозабвенно, самовлюбленно врать, переноситься в



нереальный, фантастический мир мнимого собственного величия и могущества, врет роскошно, врет грандиозно, вдруг сам пугается того, что он нагородил, но, видя, что городничий и прочие провинциалы верят ему, сам начинает верить всему, что натворила его фантазия, и снова с упоением врет, не зная удержу. А на деле ничего нет: ни грана правды, ни величия, ни могущества, ни здравого смысла. Фитюлька. Пустой, скудоумный, жалкий краснобай. Почти идиотик. Недолгое торжество его держится на недоразумении, на блефе, на игре испуганного воображения. Не так ли и русское самодержавие со всем сонмом власть имущих чиновников, опиравшееся на мираж, на хвостовство, на несуществующие в действительности «вечные права» и «устои», рассыпалось недавно в прах?

Вахтангов радуется за Художественный театр. Неиссякающий азарт артистической молодости Чехова — это его собственная молодость, победа Чехова — его принципиальная победа! Об этом он горячо говорит ученикам, провожающим его после репетиций по ночным улицам Москвы. Время ли спать? Время ли останавливаться? Время ли удовлетворяться чем бы то ни было? Революция продолжается, прекрасная, все обновляющая революция. Она растет, захватывая все области жизни. Время ли в искусстве повторяться?

Вокруг Хлестакова в спектакле Художественного театра далеко не все предстает в таких же крупных образах, ярких красках, со смелыми философскими и общественными ассоциациями. Однако даже не слишком посвященному зрителю видна борьба режиссера К.С. Станиславского с натуралистическими канонами мелкой бытовой правды. Моментами лица российских обывателей в спектакле как бы внутренне преображаются, появляются намеки на обобщенные, крупные образы — свиные рыла николаевского режима

с его невежеством, пороками, преступностью, Но только моментами... Трудно театру расстаться с вошедшим в привычку комнатным мериллом, с навыком сосредоточивать основное внимание на множестве подробностей мелкого правдоподобия, что идет порой в ущерб гоголевской яркости образов.

Вахтангов ведет с тем же борьбу в «Эрике XIV», пробуя резкие средства театральной выразительности. Из уютных комнаток бытового «Сверчка» он толкает студию к театру-трибуне, где эмоции, мысли, поступки обнажены, показаны «крупным планом», да\* же преувеличены.

Вокруг работы Вахтангова над «Эриком» мнения в самой студии разделяются: так необычны и резки внешние и внутренние линии, краски, движения, которыми режиссер начинает рисовать мертвый мир придворных и образ мечущегося короля...

Вахтангов лепит каждый жест, каждую мизансцену, как ваятель. Твердым и острым резцом властно, решительно и нервно высекает скульптурные фигуры... Премьера «Эрика XIV» состоялась в марте 1921 года.

Спектакль настолько неожидан и смел, форма его настолько отличается от всего, что было сделано до сих пор, что это равносильно попытке полного переворота в практике МХАТ и его студии. Когда студия накануне премьеры показывает «Эрика» К.С. Станиславскому, артисты ждут грозы. Вахтангов так волнуется, что не приходит, сказавшись больным. После заключительного акта актеры попрятались от Константина Сергеевича в своих уборных и не смеют выйти. Евгений Богратионович ждет приговора у телефона... Но Станиславскому спектакль понравился. Воспитатель Художественного театра принял эту форму, потому что нашел ее оправданной и наполненной яркими правдивыми чувствами талантливо игравших артистов.

М. Чехов изумительно тонко передал психическую неуравновешенность и внутреннюю полифоничность Эрика: внезапные искренние переходы и вспышки то гнева, то нежности; то высокомерия, то простоты; то покорности и веры в бога и в сатану, то отрицания всего; то ума и решительности, то беспомощности; то мягкого, детского чистосердечия и добродушия, то злобы, жестокости, лукавства; смеха и готового разразиться рыдания... Дальше за этим, за какой-то близкой гранью, могло начинаться только сумасшествие. Сознание измученного короля, раздираемое противоречиями личных чувств и противоречиями королевской власти, уничтожило само себя.

Король Эрик в пьесе неизбежно должен быть раздавлен теми конфликтами, которые определили его личную судьбу: конфликтом между желанием стать демократическим, добрым «отцом народа» и необходимостью опираться на феодальную знать и подчинять свои действия ее интересам, между верой в отвлеченное Добро (непреренно с большой буквы) и необходимостью делать зло, казнить и убивать; между стремлением к свободному проявлению личных душевных движений (главным образом потребности к дружбе и любви) и необходимостью подчинять каждое свое действие обязанности быть одиноким и жестоким правителем. Эрик не может до конца разрешить своих конфликтов ни со знатью, ни с народом (крестьянами), ни с близкими людьми. Гибель такого Эрика-человека на троне неизбежна. Трон стал для него эшафотом.

Но, увы, гибель короля, дерзнувшего быть человеком, показана не в реальных, убедительных конкретно-исторических условиях, а в отвлеченной, экспрессионистской трактовке.

К этой отвлеченности, которая так же, как и патологичность Эрика, немало отталкивала новых

зрителей, вела пьеса Стриндберга, вел вольно и невольно замысел Вахтангова...

Не проходит, а скользит по дворцу холодная королева-мать. С глубоко затаенными мыслями, властная и внешне бесстрастная, она тщетно охраняет незыблемость феодальных законов, подавляя в себе живые страсти и нежность к сыну. Подтекст скупой речи С. Бирман глубок и выразителен. Навсегда запоминается ее возглас, вырывающийся из искривленных губ:

— Э-э-эрик!

Это мир умирающих и мертвых, это царство смерти.

Статуарны бледные, как привидения, жители дворца, феодалы, придворные. Им решительно противопоставлены живые люди, простодушные представители народа, темпераментные, задушевные, сердечные Карин (Л.И. Дейкун) и солдат Монс (А.И. Чебан). Они обрисованы реалистически. Но для народной толпы Вахтангов не нашел и не искал жизненного разнообразия. Этого не было и в пьесе Стриндберга. Эти неуклюже вытесанные люди в грубых тяжелых одеждах, люди, простые в душевных движениях, как дети, с суровыми и грубыми лицами, глядящие исподлобья, мрачно, жестко и недоверчиво, выражают только одно — резкую противоположность народа дворцу и непримиримую ненависть к королевской власти.

Как ни скупо обрисован народ, само его присутствие рождает во дворце тревогу, жажду самосохранения и одновременно ощущение неотвратимой гибели.

Тревога растет. Почва у придворных уходит из-под ног.

«Перед отравлением Эрика его безумие спадает. Эрик переходит в созерцание, — пишет критик. — Он неподвижно застывает у трона, в то время как вокруг него нарастает движение — придворные сходятся,

встречаются, расходятся, все стремительнее чертят нервный узор тревоги, то прямой, то изогнутый под разными углами...»

Издали нарастает гул. Во дворце зловещая тишина. В центре сцены сходятся Эрик и прокуратор. «И вот, — пишет другой рецензент, — неслышно показывается крадущийся, словно катящийся, придворный. Он не останавливается на окрик короля. Это небывало, это неслыханно. И в этом одном уже бунт. Идет второй встревоженный придворный из противоположной кулисы. Благодаря системе площадок — небольших ступеней, подобно папертям на сцене, — создается впечатление текучих передвижений, подъемов, уходов, поворотов. Только тремя придворными, шушукающимися на центральной площадке, — в то время как четвертый проходит через всю сцену, словно на что-то решившись, словно куда-то спеша, — создается впечатление тревоги. Через секунду они расходятся по диагоналям в четыре разные кулисы. Дворец сразу пустеет. Четырьмя кулисами, четырьмя придворными, системой вкрадчивых, несуетливых движений Вахтангов населял дворец тревогой, пересекал его скрещенными линиями снующих людей. Группируя их кучками (шушукаются), проведя одного придворного мимо такой кучки (каждый за себя, спасайся, кто может) и разводя их всех по диагонали в разные углы (крысы разбежались), он за полминуты добился впечатления опустевшего дворца».

Вахтангов ищет в спектакле чеканной формы. Через самую форму, через каждую деталь, жест, позу, мизансцену он хочет донести до зрителя свою идею. И дает Эрику и придворным резкие экспрессионистические гримы (маски страдания) и стилизованные костюмы. Стрелы на короне, стрелы на мече, стрелы на одежде, на лицах, на стенах — это знаки одновременно и разящего оружия, которым

удерживается королевская власть, и тех молний, что разрушат дворец (поднявший меч от меча и погибнет)...

Этот замысел, потребовавший для своей реализации образных обобщений, символов, был, повторяем, отвлечен от конкретной действительности, метафизичен. И, как во всякой метафизике, в нем слишком большое место занимала схема. А в рамках этой схемы неизбежно должны были сталкиваться противоречия и в содержании и в форме. Чем последовательнее Вахтангов подчиняет все схематическому разделению действующих лиц на «мир мертвых» и «мир живых», чем резче он подчеркивает условную театральную форму для «мира мертвых», чем истеричнее, наконец, игра М. Чехова — Эрика, тем в итоге противоречивее спектакль и по своему стилю. В самом себе, в своей форме он отражает борьбу между взволнованным эстетическим, но еще абстрактным восприятием революции и традициями «Сверчка», традициями бытового психологизма (Карин — Л.И. Дейкун). Спектакль проводил грань между двумя мирами — «старым» и «новым», но ни для того, ни для другого Вахтангов еще не находил реалистического конкретного выражения.

В этом спектакле было больше ощущения революции как стихии разрушающей, а не созидющей, было больше понимания идеи революции как идеи главным образом критической по отношению к прошлому, но не идеи борьбы за будущее, за новое, освобожденное общество. А для большего не было оснований и в самой трагедии Стриндберга.

## **Почему душа сошла с высот!**

В жизнь Вахтангова студия «Габима» вошла еще в 1918 году, когда по дружескому поручению К.С. Станиславского он взялся руководить в ней воспитанием актеров.

«Габима» возникла за несколько лет до этого в Польше как небольшой театр, организованный Цемахом из актеров-профессионалов и молодых любителей. По-древнееврейски «Габима» — значит «сцена», «подмости». Спектакли «Габимы» ставились на древнем языке, который сохранился у евреев только как священная реликвия прошлого, как язык каббалы, талмуда и библии. «Габима» была орудием сионизма, средством буржуазно-националистической пропаганды. Но в самой природе этого театра со временем неизбежно обострялись глубокие противоречия. Евреи в массе не понимали его языка. В Польше под владычеством царской России развитию всякого еврейского театра постоянно чинились препятствия. Да и к тому же убогий репертуар «Габимы» и трафаретная полуремесленная-полулюбительская техника артистов мало способствовали ее успеху.

После Февральской революции, окрыленная перспективами, открывшимися для буржуазного национализма всех мастей, «Габима» перебирается из Белостока в Москву. Цемах в согласии с Гнесиным и актрисой Ровиной (основными организаторами «Габимы») обращаются за помощью к К.С. Станиславскому. Константин Сергеевич несколько раз беседует с Цемахом, разъясняя принципы театра переживаний. В результате руководители «Габимы» объявляют свой театр закрытым и труппу распущенной. Желаящим предложено на студийных началах

приступить к учебе, забыв на неопределенное время о зрителе. Часть уходит. Остается несколько человек.

От имени энтузиастов Цемах снова ищет помощи у Станиславского. Константин Сергеевич горячо рекомендует габимовцам в воспитатели лучшего из своих учеников, Евгения Вахтангова. Вахтангов принимает приглашение.

Летом 1918 года, отдохнув в Щелковском санатории, Евгений Богратионович много времени отдает «Габиме».

После знакомства отдельно с каждым учеником и первых этюдов по «системе» Вахтангов неожиданно посадил всех за стол.

— Читайте.

Были распределены четыре одноактные пьесы: «Старшая сестра» Шолом Аша, «Пожар» Переца, «Солнце» Канцельсона и «Напасть» — инсценировка рассказа Берковича.

— Не тонируйте.

— Как?

— Совсем никак. Читайте ровно. Спокойно. Как можно более просто.

— Спокойно?

— Да.

— А как же переживания?

Вахтангов улыбается.

— С переживаний нельзя начинать. Переживания нельзя играть. Они придут потом сами.

Чтение продолжается. Каждый ждет с любопытством и нетерпением, когда же к нему придет настоящее чувство. И кажется совершенно невыносимым не помочь ему: поднять бровь, сложить губы в гримасу, сделать характерный жест. Но режиссер останавливает:

— Зачем нужны эти штуки?



Чтецы долго не могут с собой справиться. Чтение за столом повторяется много раз. Эти страстные лирики, комики и трагики не умеют сдерживать наигранный темперамент. Но Вахтангов требует сначала чтения без всяких интонаций. Потом с негромкими естественными интонациями, но без жестов.

Каждая роль читается десятки раз. Шаг за шагом актеры начинают ощущать, как постепенно появляются «сами собой» человеческие движения и естественная мимика. «Система» Константина Сергеевича раскрывается на десятках и сотнях конкретных, всем понятных примеров.

Актеры начинают слепо верить Вахтангову. Теперь от него ждут одинаковых на все случаи жизни рецептов. Но он неожиданно делает резкое различие между пьесами.

«Старшая сестра» — обычная бытовая драма. Вахтангов добивается, чтобы ученики поняли сквозное действие, отдельные «куски» — главные и второстепенные, детально определили задачу каждой фразы, каждого слова в связи с состоянием героев и их взаимоотношениями с другими действующими лицами.

«Пожар» — трагическое произведение. Вахтангов обращает почти целиком все внимание на сквозное действие пьесы и каждого героя.

«Солнце» — лирическая вещь. На первый план выдвигается настроение героев. Ищется душевное состояние актеров, общее с «душевым состоянием пьесы».

«Напасть» — комический случай. Учитель больше всего обращает внимание на характер взаимоотношений героев, требует темпа и некоторого сатирического отношения к образам.

К концу постановки всего «Вечера студийных работ», месяцев через десять, актеры почувствовали себя режиссерами. Учитель казался колдуном — так

легко он анатомировал и делал ясными и разрешенными самые, казалось бы, сложные театральные проблемы.

Но неожиданно грянул гром. На стене в студии вывешено письмо Вахтангова:

«Я все чаще и чаще замечаю, что стремления большей части труппы эгоистичны и не имеют ничего общего с искусством. У меня начинает возникать нехорошее подозрение и растет вопрос: ради чего я так работаю и ради чего я должен сносить личные для меня оскорбления...»

Евгений Богратионович приучает учеников к мысли, что сцена — «священное место», где тщеславие и эгоизм не могут быть терпимы. Его благоговейное и требовательное отношение к театру не может не вызывать уважения даже у инакомыслящих, и все габимовцы чувствуют, что этот мастер и чудесный учитель бескорыстно помогает им создавать настоящее искусство.

Но среди габимовцев большинство более или менее тесно связано с буржуазией. Некоторые сами имеют на стороне денежные дела и не хотят терять времени на бесконечное и бесцельное, на их взгляд, вынашивание какого-то будущего театра, ускользающего от них, как мираж. Они стараются в одно и то же время служить искусству и мамоне. Другие выражают недовольство, что репертуар, над которым работает Вахтангов, не отвечает националистическим чаяниям...

С большим трудом Вахтангов доводит до конца работу над «Вечером студийных работ» в «Габиме». К мукам моральным присоединяются муки физические: снова обостряется подтачивающая его болезнь.

В октябре Евгений Богратионович, прикованный к постели, записывает: «30-го сентября 1918 года Константин Сергеевич смотрел репетицию в „Габиме“, а 8-го октября было открытие. Я болен. Не присутствовал.

Торжество было большое. Критика для „Габимы“ — отличная. Константин Сергеевич доволен.

Вот уже сдал «миру» 2-ю студию.

Дальше».

Накануне генеральной репетиции каждый актер «Габимы» получил от Вахтангова открытку с сердечной надписью. Габимовцы приняли это как благословение на выступление. Играли с большим подъемом, растроганные вниманием Станиславского, первыми афишами, билетами, публикой — всем, что для них означало день рождения серьезного театра.

Дальше судьба «Габимы» сложилась на время без Вахтангова. Другой ученик Художественного театра, Мчеделов, поставил у габимовцев трагедию Пинского «Вечный жид». Но Евгений Богратионович, как всегда, не хотел сразу порвать свои отношения с учениками. Способнейшая из учениц, колебавшаяся в выборе между сценой и семьей, получила от него письмо. В нем Вахтангов пишет:

«Подумайте хорошо над вопросом: любите ли Вы сцену настолько, чтоб служить ей, чтоб сделать это служение главным, самым важным в жизни своей, той земной жизни, которая дается только один раз? Или у Вас есть что-либо другое, ради чего Вы находите нужным жить, ради чего стоит жить... перед чем сцена (в форме осуществления идей „Габимы“ хотя бы) отходит на второй план...

...Если на первый вопрос Вы ответите утвердительно, если искусство сцены для Вас главное, то подумайте: отдаете ли Вы этому главному столько, сколько нужно для того, чтобы оно оправдало свое место в Вашей жизни? Главное всегда требует многого. Главное всегда требует жертв. Ради главного — все остальное. Отнимите главное, и все, что дополняло его — удобства жизни, любовь, книги, друзья, мир весь, —

становится ненужным, и человек чувствует себя лишним.

...Нельзя останавливаться, нельзя пропускать ни одного дня. Если я что-нибудь знаю, если у меня есть что дать другим, так этим я обязан громадной работе — ежечасной, — она у Вас на виду...

...Все можно вернуть, если упустите, но нельзя вернуть молодости, а молодость не надо тратить на преходящее...»

Через полтора года Евгения Богратионовича снова приглашают в «Габиму». Ему предлагают поставить пьесу такого содержания.

Молодой ученик религиозной школы при синагоге «ешиботник» Ханан, увидев красавицу Лею, дочь богатого купца Сендера, страстно полюбил ее. Но, как водится, отец выбирает для Леи богатого жениха и отказывает Ханану. Юноша ищет помощи в мистической каббале. Если не бог, то пусть сатана — как ни страшна Ханану эта мысль — помешает планам Сендера и поможет соединиться влюбленным. Ханан говорит товарищу:

— Талмуд холоден и сух, он приковывает к земле. А каббала ведет в верхние чертоги высочайших тайн, она поднимает завесу.

— Но путь опасен. Ведь он легко приводит к греху!

— А разве грех не создан богом? Какой грех самый страшный из всех и труднее всего побеждаем? Страсть к женщине. Но если этот грех очищать в огне до тех пор, пока в нем останется только искра чистоты, тогда он превращается в святая святых, в «Песнь песней».

Из уст Ханана льются ликующие звуки этой песни.

Лея заходит в старую синагогу, где поет Ханан.

— Здравствуй, Ханан, ты снова здесь?

— Да.

И это все. Лея с няней и подругой уходят.

Но юноша восклицает:

— Я победил!

Но тут же внезапное известие о помолвке Леи с другим лишает Ханана сил. Он ищет ответа и спасения в запрещенной книге ангела Разиеля и, сраженный, умирает. Прохожий закрывает его тело черным покрывалом.

Свадьба. Во дворе дома Сендера по обычаю приготовлен обед для нищих.

Пение и пляски в честь Сендера. Лея танцует с нищими. После всех схватила невесту и заставляет плясать с собой полусумасшедшая старая Дрейзл. Уже сорок лет как она не танцевала. Лея движется обессиленная. Все захвачены, все скованы друг с другом страшной пляской.

Лея падает в обморок. Нищие разбегаются. Девушка медленно приходит в себя.

— Как будто бы какая-то неземная сила меня подхватила и унесла далеко-далеко. Бабушка, няня, правда ли, что души тех, кто умер молодым, живут среди нас и окружают нас?

Вместо няни перед ней оказывается прохожий.

— Иногда бывает, что странствующая душа входит в тело живого человека, сливается с его душой и только в этом находит свое утешение. Это дибук.

Лея идет на кладбище пригласить на свадьбу свою покойную мать и Ханана.

Двор снова заполняют нищие. Их пир окончен. Они издеваются над скупостью толстосума Сендера. Раздается музыка венчания. Торжественно вводят невесту и жениха. Но когда жених Менаше хочет прикрыть лицо Леи, она отталкивает его.

— Не ты мой жених.

И из ее сердца несется голосом Ханана ликующая «Песнь песней» — в нее вселился дибук.

Сендер привозит Лею к цадику Азриелю в Мирополе. Просит изгнать дибука.

Когда Лея на вопросы цадика отвечает от себя, она слаба и беспомощна. Но когда она начинает говорить речью скрытого в ней Ханана, все ее слова звучат с необыкновенным упорством и силой.

— Я не выйду. Во всем мире для моей души нет более желанного дома.

Суд. Неожиданным истцом оказывается давно умерший отец Ханана. В молодости он и Сендер были друзьями и заранее обручили своих детей, если это будут мальчик и девочка. Суд приговаривает Сендера молиться за души Ханана и его отца и отдать половину имущества беднякам.

Но мертвый не должен быть среди живых. Лея должна выйти замуж за живого. От дибук требуют, чтобы он оставил Лею. Дибук не уходит добровольно. Тогда цадик предаёт его херему (анафеме).

Душа Ханана оставляет измученную Лею.

Рядом с собой, за пределами начертанного цади́ком круга, девушка слышит стоны.

— Кто тут?

В ответ несется «Песнь песней».

Силой любви Лея разрывает круг. «Песнь песней» звучит из двух существ. Лея падает мертвая.

«Почему, почему душа сошла с высот в низины?» — с тоскующей песней, начинавшей пьесу, закрывается занавес.

Это мистико-символическое соединение древних легенд, поэтических сказаний, религиозных верований и обычаев еврейского прошлого... Пьеса называлась «Гадибук», или «Между двух миров». Ее написал Анский (Раппопорт) на русском языке и отдал Художественному театру.

Пьесу хорошо принял К.С. Станиславский. Но потом она была им передана «Габиме». Еврейский перевод и значительную переработку пьесы сделал для «Габимы» поэт Бялик.

Пьеса увлекла Вахтангова. Ее постановкой он захотел создать поэтический, гневный и полный сострадания памятник уходящим формам еврейского быта и порожденным этим бытом верованиям и легендам — всему тому, говорил он ученикам, что «в нашей новой жизни уже не имеет под собой никакого основания».

«Почему, почему душа сошла с высот в низины?» — тоскуя, спрашивает Ан-ский. Автор скорбит по поводу социального неравенства. Его тема — душевная трагедия обездоленных. Ханан падает жертвой этого неравенства и религиозного мракобесия. Лея не в силах переступить черту, проведенную этим же неравенством. Но все же где-то в загробной жизни, как думают верующие, или в духовной абстракции, в мире высших идей справедливости, как может думать неверующий, души любящих, если их страстно влечет друг к другу, сольются, образуют единое целое.

Идеалистическая, мистическая идея составляет самое существо этой пьесы.

Текст перегружен этнографическими, жанровыми сценами, и, в сущности говоря, это не драма в обычном смысле, а громоздкий и малодейственный клубок легенд, обычаев и сентиментально-народнических сентенций. Автор, обвиняя архаический быт в косности, сам влюблен в этот быт и любит его им.

У Вахтангова нет этой любви.

Он шаг за шагом очищает основную драматическую тему от лишних сцен, выбирает в пьесе только то, что лаконично и ярко рисует духовный мир действующих лиц, сжимает четыре акта в три и по-новому рассекает внутреннюю жизнь пьесы, прослеживая интересующий его непримиримый антагонизм. Столкновение, по его мысли, происходит между двух миров, но не между небом (мистическими представлениями или пусть хотя бы поэтической абстракцией) и землей и не просто

между миром бедняков и богачей, а между живыми, реальными человеческими чувствами и судьбами, с одной стороны, и проклятым миром прошлого с его бытом, религией, законами — с другой. Человек не может жить, не может сохранить свою прекрасную душу в мире угнетения, уродства и страха — вот что хочет сказать Вахтангов.

И он начинает всему в пьесе искать жизненные объяснения. Объясняет происхождение характеров условиями быта, анатомирует поведение людей. Образы легенды он опускает на землю.

Ханан — это человек, требующий свободы для живых человеческих чувств. Любовью к Лее весь его духовный мир поднят до самой высокой степени воодушевления и чистоты. Ханан протестует против жестоких бытовых и религиозных оков. И юноша гибнет, как обездоленный местечковый Ромео, — так морально сгорают многие любящие, столкнувшиеся с бездушными законами отцов.

Ханан, человек сильной воли и мысли, окажется бессильным в борьбе за свое право на жизнь. Обессилен он религией. Лея же слаба. Только любовь к Ханану делает Лею мужественной, но тем неотвратимее и скорее наступает для нее развязка — смерть. Лея — это обреченная женственность, выросшая в душной теплице.

Няня Леи — материнство. У этой старушки служанки больше теплоты и глубокого понимания Леи, чем у всех родственников девушки, вместе взятых.

Степенный, самодовольный Сендер не потому подчинил себя всецело одному делу — накоплению золота и упрочению своего положения, что он от природы туп. Нет, он не был тупым, но стал бездушным, душевно неподвижным потому, что сделал себя рабом денежного мешка. Страсть собственника раздавила в



нем все непосредственное, человеческое. Золото опустошило и ожесточило его душу.

Страсть накопления золота — роковая, губительная сила. Куда бы золото ни врывалось, оно несет за собой унижение беднякам, моральное растрепывание собственникам. И Ханан и Сендер — его жертвы. И это оно сделало таким неподвижным, таким косным и надменным местечковое мещанство, торжественно присутствующее на свадьбе.

О чем говорят движения хасидов и нищих? Это уродливые, судорожные конвульсии людей, раздавленных, сплюснутых бедой и привитой им идеей рока, верой в мстительного Иегову. Движения этих людей уродливы потому, что люди эти несчастны и запуганы. Вахтангов угадывает природу местечкового еврейского жеста. Это физическое выражение страха и страдания.

В работе над «Гадибуком» воскресают старые споры Вахтангова с габимовцами.

Кто такой цадик Азриель? Святой? Нет, это обыкновенный человек. Он только спокойнее других, потому что глубже их понимает некоторые вещи. И он очень хорошо знает свою слабость. Ему даже жалко себя. Но он считает, что не имеет права разрушать веру в свою святость, иначе распадется окружающая его человеческая масса — хасиды. Этой верой он должен поддержать в других слабые человеческие силы. Артист Варди принимает замысел Вахтангова, и в его исполнении Азриель оживает, как простой и жалкий в своей беспомощности человек. Но другой исполнитель роли Азриеля, Цемах, хочет всерьез изображать святого, цадика, творящего чудеса. На репетициях противоречия углубляются. Настроенные националистически габимовцы наконец-то получили свою библейскую пьесу. Неужели им теперь отступить?

Что же делать Вахтангову? Отказаться от пьесы? Нет, работа начата и будет им закончена.

Уже найден индивидуальный ритм каждого действующего лица. И постепенно этот ритм становится все более театральным, подчеркнутым. Он ложится в основу поэтической и музыкальной формы спектакля.

Новые находки родились из преодоления непонятности языка.

Евгений Богратионович как-то бросает актерам:

— Ну зачем вам этот древний язык, когда его не понимают зрители? — но улыбается и добавляет: — А впрочем, мы сделаем язык нашего спектакля понятным для всех!

Вахтангов добивается такой интонационной и ритмической выразительности, чтобы смысл каждой фразы не вызывал сомнений даже без слов и даже вопреки им.

Для тренировки он заставляет повторять какую-нибудь простую фразу, например:

— Будьте добры, налейте мне чаю...

А мысленно в это время сказать и так, чтобы собеседник это отлично понял:

«Я вас нежно люблю, и вы это чувствуете».

Или:

«Вы мне противны, убирайтесь прочь».

«О, как мне больно!»

«И вам не стыдно?»

И так без конца идет импровизация. Студия начинает походить на веселый сумасшедший дом. Темпераментные, возбужденные актеры мысленно спорят, объясняются в любви, делятся важными, волнующими сообщениями, а вслух произносят при этом только самые случайные слова, не имеющие ничего общего в данный момент с их мыслью и чувством. Евгений Богратионович беседует тем же способом, смеется, поправляет, объясняет, требует, чтобы речь

была мелодичной и сама мелодия выражала бы смысл, — даже одна чистая музыкальная мелодия без слов! Зато потом как наполненно начинают звучать реплики пьесы, каким свежим и весомым оказывается каждое слово, точно выражающее мысль и чувство!..

Вахтангов организует, направляет течение действия ритмом, почти математически рассчитанным рисунком движений, четкостью речи, наконец, обращается за помощью к музыке.

Вокруг рояля собирается вся «Габима». Композитор Энгель играет. Вахтангов начинает петь, актеры подхватывают хором. Пронесаются вереницей музыкальные образы синагоги, нищих, свадьбы, Сендера и ликующих Ханана и Леи. Пение увлекает. Образы песен становятся осязаемыми, как зримые видения.

Вахтангов приходит на репетиции собранный, напряженный. Но порой находит себя и других неготовыми. Тогда он просит рассказывать ему еврейские легенды. Садится за стол и слушает, окруженный актерами. Кто-нибудь начинает рассказывать. Другие продолжают. Проходит час, три, четыре часа. Света не зажигают. Одна легенда рождает другую. Вокруг стола создается осязаемая атмосфера легенды. Наконец Евгений Богратионович шепотом просит начать репетицию.

Обычно репетиции назначаются вечером. Евгений Богратионович приходит больной и усталый после другой работы. Иногда его подолгу ждут. Но бывает, что первый вошедший в студию еще днем ученик слышит в комнатах тихую музыку — звуки любимой армянской песни Евгения Богратионовича. За роялем согнулась худощавая фигура учителя. Приходят второй, третий ученики, собирается вся труппа. Вахтангов все сидит и импровизирует. Актеры рассаживаются по уголкам, на подоконники, на скамейки и на полу около

рояля. Сгущаются сумерки. За окнами в темноте брезжут огни. В комнате полумрак. Кто-нибудь, чаще всего актриса Элиас, запекает песню. И забывают о времени. Несколько часов длятся песни. Затем кто-то что-нибудь расскажет. Так проходит весь вечер...

Работа над «Гадибуком» подходит к концу. Традиционная «мхатовская» реалистическая форма спектакля внешне остается все еще прежней, хотя в жизни каждого образа пьесы уже произошли какие-то изменения, о значении которых актеры, а иногда и сам режиссер не вполне догадываются.

Наступил день, когда художник Натан Альтман приносит эскизы декораций и костюмов. Вахтангов их не принимает: это нарочитая условность, экспрессионизм, декадентство. Альтман приносит новые. Евгений Богратионович опять отвергает.

Репетиция прекращается. Режиссер и художник не хотят видеть друг друга. Наконец они встречаются вдвоем. Несколько дней спорят. Альтман делится с Евгением Богратионовичем своим критическим отношением к теме и образам пьесы, вновь и вновь говорит о трагической истории еврейского народа, о религии страдания, о жестоком и страстном еврейском искусстве, об искалеченных, несчастных человеческих лицах, которые смотрят на нас сквозь поэтические образы легенд. Вахтангов начинает иначе относиться к эскизам художника. Нет, это не уход от жизни, а, напротив, приближение к ее глубокой внутренней сущности. Это не декадентство! Вахтангов все больше понимает то, к чему он сам интуитивно шел, и начинает решительно пересматривать все заново. Его уже не удовлетворяет прежняя форма спектакля.

Он назначает репетицию. Приходит с Альтманом и молча смотрит на сцену. Актеры настороженно ведут первый акт. Все больше робеют и, наконец, вовсе

останавливаются: не было ни одного замечания, ни одного возгласа режиссера.

— Евгений Богратионович, почему вы молчите?

— А что вы делали?

— То, что вы нам показывали.

— Это не я, а какая-то бездарность вас учила. Смотрите, вот как надо делать.

Евгений Богратионович ринулся на сцену, и вдруг в его показе те же движения и слова приобретают невиданную остроту, резкую экспрессию, необычайную подчеркнутую выразительность.

— Мало играть образ, надо еще выразить отношение к нему! И — долой поверхностное подражание жизни. Театр имеет свой собственный реализм, свою собственную театральную правду. Театральная правда — в правде чувств, которые на сцене передаются с помощью фантазии и театральных средств. Все должно быть донесено до зрителя исключительно образными театральными приемами.

Движения доводятся до предельной выразительности. Хасиды объединены общей темой. Но один держит руки согнутыми в локте, с открытыми ладонями, с согнутым вправо корпусом, с головой, наклоненной к правому приподнятому плечу. Другой напряженно выпрямлен, голова откинута назад, руки придавлены к груди, ладони повернуты. Третий вытягивает руки вперед, как бы ощупывает воздух. Жесты резки, ритм конвульсивен. Это и есть искалеченные люди, которых, как художник, искал Вахтангов. Создается пластический памятник страшному прошлому еврейского народа. Таким, только таким, думает Вахтангов, может увидеть это прошлое современный освобожденный человек.

Это энергичный обличительный рисунок. Это раскрытие существа и формы проклятого мира Иеговы, мира страдания, мира золотого мешка и нищеты, в

котором трагически мечутся обреченные Лея и Ханан. Отчасти это рисунок второй режиссерской редакции «Чуда св. Антония» и «Эрика XIV», усложненный спецификой еврейской экспрессии и национального жеста. Символы и аллегории пьесы становятся понятными и оправданными. На сцене экстаз, а не натуралистическая обыденность переживаний. Этому будут соответствовать и изломанные косые линии декораций — то же выражение смятенности, страдания и непрочности ушедшего мира.

Как выражение горячего протеста и непримиримой борьбы с этим миром прозвучит страстная лирическая «Песнь песней» — песнь о любви и о порыве к счастью, — по резкому контрасту, как гимн красоте неумирающего человеческого духа, как его высокое поэтическое произведение, когда он на мгновение вырывается на свободу.

Давно вызревавшие у Вахтангова мысли нашли в этом спектакле яркое выражение. И пусть даже сам Константин Сергеевич смотрел на всю систему воспитания актера главным образом как на средства преодолеть противоречие между условностью сцены (игра перед публикой) и естественным самочувствием актера, пусть Станиславский изобретал сотни поразительных приемов, чтобы создать на сцене для актера и зрителя иллюзию реальной жизни... Разве не лучшим применением всего мастерства Станиславского будет жизнь актера в образе, созданном не фотографическим отражением повседневной жизни, но ее сложным художественным отражением с помощью фантазии?

Пусть актеры, играющие Лею, Ханана, хасидов, Сендера, почувствуют себя так, как «если бы» они были не только Леей, Хананом, хасидами, Сендером в реальной действительности, в таком-то местечке, но и как если бы они были этими героями не в жизни, а в

легенде, не в местечке, а в художественном мире обобщения. Теперь, когда актерами пройден весь путь реального житейского оправдания образов, можно не бояться надуманной абстракции и пустоты. Можно рискнуть жить на сцене образами легенды. И тут особенно придут на помощь музыка, ритм, еврейские мелодии, поэзия мифа, иносказание, символ.

Театру будет возвращен театр, в котором противоречие между условностью рампы и естественным самоощущением актера нужно не изгонять и не игнорировать, а сделать источником, из которого только и рождается настоящее искусство. Вахтангов смело опирается на диалектическую творческую природу этого противоречия, которое он сам ранее пытался всеми способами стереть и устранить.

Рождается театр огромного творческого взлета мысли и чувств, могучей фантазии и бесконечного разнообразия художественных форм.

Танец нищих во втором акте Вахтангов хочет довести до оргии, до трагикомического хоровода. Это трагедия и в то же время сатира. В каждом из нищих будут собраны все нищие, вся нищета, весь ужас нищенства. Горбатые, кривые, слепые, безносые, дуры, полусумасшедшие нищие — жертвы разрушительных сил социального неравенства и угнетения.

Одна из многих ночей. В три часа утра прерывается репетиция. Вахтангов может, наконец, ненадолго прилечь. Болезнь постоянно возвращается к нему и расшатывает нервы. Единственное лекарство, которым он облегчает страдания, — сода. Но не легко было в те времена достать соду в Москве! Разоренный, обнищавший город в блокаде. Москвичи голодают. Холод в домах, еле обогреваемых печурками-«буржуйками», сковывает. Леденеет кровь.

Актеры кончают поздний ужин. Он состоит из супа, в котором плавают отдельные зерна пшена. Раздается звонок — и в четыре часа утра продолжается репетиция до тех пор, пока Вахтангов не устанет. Он устает очень редко. Он настолько захвачен работой, что не чувствует, как протекает время.

Евгений Богратионович сидит, понурившись, в пальто, с бутылкой горячей воды, прижатой к боку. Его глаза обращены на сцену. Он строит, разрушает и снова создает. Свет все больше и больше проникает через закрытые ставни. Кто-то открывает их, и утреннее солнце врывается в комнаты.

Но актеры не идут домой. Они собираются вокруг режиссера, веселятся, копируют друг друга. Он сердечно смеется, глядя на них, неожиданно подходит к пианино и начинает играть армянскую песню. Все поют вместе с ним. Мотив печален. Но Вахтангов поет с воодушевлением, пение разносится по всему театру. Круг становится все теснее и теснее, актеры берут Евгения Богратионовича на руки и несут его по залам, по комнатам, по лестнице, по фойе, пока он не вырывается.

Его провожают домой — по пустынным утренним улицам, заваленным сугробами снега.

Первый акт уже готов, второй близок к завершению, но денег на окончание костюмов, макетов и декораций нет. Что делать?

Однажды вечером приглашаются в гости покровители студии «Габима» и несколько человек из художественно-артистического мира.

Гостям показывают отрывки первого акта. Читают стихи. Приглашенные выпили чай и съели все лепешки, которые были для них приготовлены, — пора приступить к делу. Гости не проявляют особой инициативы, и в зале воцаряется нудная тоска. Видимо, вечер не достиг своей цели. Напрасно актеры



надеялись и старались, напрасно раздували самовар и угощали чаем, сахаром. Тогда Вахтангов куда-то выходит и неожиданно возвращается в переднике, с белым платком через руку «а-ля гарсон». Каждому он подносит чай. За Вахтанговым то же делает и М. Чехов. Перед каждым гостем они снимают шапки и просят бросить «на чай». Настроение в зале меняется, один именитый гость хочет перещеголять другого, сыплются бумажки.

Но Вахтангов, собрав две шапки денег, этим не ограничивается. Он вскакивает на скамейку и объявляет американский аукцион. Продается в рабство М. Чехов; он с жалобным видом стоит рядом... Начинаются торги.

На другой день «Габима» покупает нужные материалы, и весть о «Гадибуке» разносится по Москве.

Когда готов второй акт, его также показывают как самостоятельное произведение. Проверка на зрителе помогает и режиссеру и актерам отделять спектакль. Многие уже найденные мизансцены уничтожаются и тут же на месте создаются новые.

В массовых сценах Вахтангов все настойчивее добивается отточенного, законченного единства жестов, ритма, движения. Почесаться, что было бы вполне «естественно» для нищих, кашлянуть и, жестикулируя, потоптаться на одном месте — все это, говорит Вахтангов, может быть, натурально в естественной жизни. И все это, может быть, хорошо для спектакля, построенного на натуралистическом принципе, но не для спектакля, который создан по принципу театральному. Все это мусор, который только мешает игре актеров и отвлекает внимание зрителя.

Если на сцене кто-нибудь начинает говорить, все остальные актеры должны застыть, чтобы даже случайным поворотом головы не привлечь к себе внимания зрителя. Такое застывание никогда не

покажется зрителю нарочитым, если актер найдет причину, которая органически необходима для его неподвижности.

— Не думайте, — говорит Вахтангов, — что этот театральный принцип я сам выдумал. Это не каприз и даже не открытие. Вы можете наблюдать это ежедневно в жизни. Присмотритесь к человеку, который подносит ко рту ложку с супом. Вдруг он прерывает свое движение, прислушивается к тому, что сосед ему рассказывает. Он страшно заинтересован, и все время он держит ложку на полпути и не проливает в это время ни одной капли. Бывают моменты, когда целые группы людей застывают, слушая и наблюдая то, что происходит рядом.

Юрий Завадский делает для «Гадибука» гримы и объясняет актерам:

— Если вами найдено острое выражение лица и если нищий не обычный попрошайка, которого мы встречаем на улице, но символическая фигура, которая представляет собой тысячи нищих, оборванных, покрытых коростой, то грим должен помочь вашему лицу тоже стать символическим, гротесковым. Эти люди, собственно говоря, маски.

— Мне нужны не еврейские танцы, — говорит Вахтангов, показывая. — Мне нужен танец нищих на свадьбе у богатого купца... Вы — хромой, вам неудобно танцевать. Танцуйте, танцуйте! — Показывает другому: — Вы слепой, вы ничего не видите, вы не умеете танцевать, вы не должны танцевать. И все же танцуйте, танцуйте! Мне нужен танец-протест, танец-крик.

В этом танце, словно в сорвавшемся с места и пришедшем в движение хоре древнегреческой трагедии, Вахтангов раскрывает социальную идею спектакля.

И он показывает невесте — Ровиной, как ей, словно утопающей в тине, выбираться из толпы бешено

пляшущих калек. Невеста, одетая в длинное белое платье с длинными белыми, словно заломленные крылья, руками, движется, защищаясь, ничего не понимая, теряя рассудок, в ужасе, только ощущая ненависть отверженных, наступающих на нее...

Вахтангов показывает, как ходят люди, проводящие всю жизнь в синагоге, как они спят, едят, как читают псалмы, разговаривают между собой, смотрят друг на друга, — и актеры видят перед собой настоящего ешиботника. Откуда Вахтангов знает это? Интуиция художника! Он показывает местечкового богача Сендера так, как будто вырос с ним. Иногда Евгений Богратионович шутя рассказывает, что габимовцы его настолько «задибуковали», что, когда он приходит от них к себе в бывшую мансуровскую студию, он начинает петь псалмы, или «Песнь песней», или вдруг запекает свадебную еврейскую мелодию.

Работа над третьим актом идет медленно. Вот еще одна ночь. Актеры снова и снова начинают репетицию с песни хасидов. Усталость берет свое, никому не поется. Вдруг раздается грозный окрик из ложи:

— Остановить репетицию, остановить!

Вахтангов выходит на сцену бледный.

— Очевидно, вам это не нужно? Для кого я это делаю? Тот, кто устал, сию же минуту оставьте сцену и никогда на нее не возвращайтесь! Разве так поют хасиды, когда встречают раввина?! Вы хотите мне сказать, что в такой песне они выражают свою веру?! Вот я вам сейчас покажу, как хасиды поют. Выстраивайтесь, и пусть войдет раввин.

Показывается раввин. Вахтангов стоит на лестнице, протягивает руку к раввину и поет. Его глаза полны экстаза, его голос патетичен, руки актеров сами тянутся за ним. Хор подхватывает. Голоса становятся одухотвореннее.

— Вот так, други, поют хасиды!

Актеры потрясены, стоят растерянные и пристыженные. Вахтангов устал, его ведут к ложе. Он просит, чтобы несколько минут помолчали.

Передохнув, снова командует:

— Аль хабама — на сцену!

Наконец 31 января 1922 года в «Габиме» большой праздник. В первый раз будет показан целиком весь «Гадибук».

Вахтангов, преодолевая боль, с похудевшим лицом, на котором выступают скулы и еще более увеличившиеся глаза, с трудом скрывает слабость и дрожь от болезни и напряжения. Но, чувствуя, как нервничают исполнители, он смеется и острит. Актеры стоя выслушивают последние замечания Вахтангова. Он говорит тихо, короткими фразами:

— Дети, запомните... Перед выходом не забудьте взять с собой свечу, а вы не стучите палкой... Я вам делаю последние замечания. Завтра меня уже с вами не будет. Я вас прошу, не забывайте, что сегодня большой день и для вас и для меня.

Он делает знак, чтобы те, кто не занят в начале акта, удалились со сцены, крепко пожимает актерам руки, желает успеха.

Люстра и бра на стенах в маленьком зале гаснут. Зал погружается в мягкий полусвет. Стихли разговоры. Вахтангов, чуть раздвинув полы занавеса, возникает перед публикой. Худой и бледный, он кажется высоким. Его глаза — сияющие глаза — и негромкий голос сразу приковывают к себе и вызывают мучительную тревогу. Всем ясно: перед нами человек, сраженный страшной болезнью, но охваченный состоянием, имя которому одно — вдохновение. Он коротко рассказывает о содержании и идее спектакля, о его художественной форме, и все мы покорены этим человеком. Могущество его необыкновенно. Ясность мысли поражает. Предельно естественный и душевный, он сам

воплощение легенды, живое присутствие среди нас высочайшего достоинства человеческой воли. Он говорит о «Песни песней» и сам весь как эта песнь. В зале его товарищи, ученики, учителя. Сердца сжимаются от боли. Может быть, многие здесь видят своего любимца в последний раз...

Зал погружается в темноту. Вахтангов садится к столику. Перед ним карандаш и белый лист бумаги. Становится совсем тихо. Раздается его негромкий голос:

— Начинать.

Вступает музыка; она тянется как будто издалека. Но вот к ней присоединяются голоса ешиботников. Они поют вначале без слов, тихо-тихо, вместе со скрипками. И не знаешь, где человеческий голос и когда поют струны. Медленно раздвигается занавес...

После первого акта Вахтангов приходит за кулисы — он смеется над актерами: вначале все настолько испугались, что стали даже зайками. Он говорит о зрителях:

— Ну, мы немного их согрели к концу акта. Теперь, дорогие мои, нужно их зажечь так, чтобы оторвать от мест.

Когда после окончания пьесы невидимый в темноте падает занавес и дается свет, в зрительном зале несколько мгновений не раздается ни звука. Никто не двинулся. Слышно только дыхание. Как после исполнения «Аппассионаты» Бетховена или «Патетической симфонии» Чайковского... Ощущение такое, как будто разбудили людей от видений.

Еще звучат в ушах мелодии, еще теснятся образы спектакля и не улеглись огромные пласты чувств и мыслей, им вызванных.

Когда гости расходятся, актеры, еще в гриме и костюмах, входят в зал, и тут только начинается студийный праздник. Актеры танцуют ликуя; они не

знают, как выразить режиссеру свою благодарность. Вахтангов отвечает на приветствия:

— Это еще ничего, это только проба, мы еще покажем, на что мы, актеры, способны.

Он оставляет свой портрет с подписью и вписывает в книгу «Габимы»: «Дорогие мои, где вы сейчас, не забывайте меня».

Кладет перо, хочет что-то сказать — и не может. Смертельная боль пронизывает его, и темная волна заликает лицо. Он отворачивается, чтобы актеры не видели его глаз. Все стараются скрыть слезы. Так стоят, как им кажется, несколько минут и чувствуют, что если настроение не изменится, то сейчас разразится общий плач. Вахтангов поворачивается, начинает смеяться и вышучивает каждого из актеров. Начинает острить и поругивать их за грустное настроение.

— Давайте лучше посмотрим, не забыли ли вы мою песню?

Садится к роялю, затягивает армянскую песенку. Актеры подхватывают. Звуки песни разносятся по театру, по всему спящему Нижнекисловскому переулку. Вахтангов не болен! Назло своей болезни, протестуя против неминуемой катастрофы, он поет все громче и танцует. Актеры за ним. При свете дня, освеженные и разгоряченные, согретые радостью, которой Вахтангов окрылил их, актеры несут его на улицу. Там он вырывается, целуется с каждым и уходит.

Критики писали о «Гадибуке»:

«Законнейшее чувство восхищения перед цельностью, завершенностью, законченностью замысла этого спектакля так велико, что не хочется спрашивать себя, очень ли своевременна и современна эта националистическая и мистическая пьеса. Спектакль в его целом прекрасен, нужен и современен. Религиозные песни, пляски нищих, жуткое веселье родственников и горе невесты — все это оказалось прекрасным поводом

для постановки, которым гениально воспользовался режиссер... Изощренное зрение, создающее превосходную четкость движений... поразительное богатство речевых интонаций, совершенно по-новому организованных музыкальнейшим вахтанговским слухом, который умеет в продолжение громадного спектакля создавать все новые тончайшие звучания. Вахтангов эмоционально заражается сюжетом своей работы и умеет нас заразить этим. Совершенно особая, взволнованная фразировка пения дает нам основание думать, что Вахтангов мог бы проложить новые пути в исполнении оперы. С другой стороны, танец нищих поставлен с таким полным фантазии мастерством, что оно заставляет видеть в Вахтангове своеобразного балетмейстера».

«Каждый жест, каждая интонация, каждое движение, каждый шаг, поза, группировка масс, каждая сценически-актерская деталь в своем изумительном мастерстве доведены до такого технического совершенства — предела, что с трудом представляешь себе что-нибудь превосходящее... Пластическая сторона актерского действия представляется каким-то синтезом, где найдено, в каждом отдельном случае иначе, из тысячи пластически-актерских решений единственное — самое верное, самое точное, самое абсолютное».

«Нищие, слепцы и уроды со скрюченными руками и искалеченными фигурами, чахоточные и полоумные горбуны, точно соскочившие с офорттов и шпалер Гойи, какие-то жутко-серые комки скорченных тел, копошащаяся масса полузверей, похожих на бредовые, кошмарные видения. Вахтангов двигает их и группирует в бесконечном разнообразии, придавая их ужимкам чудовищную, зловещую жуткость... Эта жуть особенно остро чувствовалась во время пения и плясок

с дребезжащими, диссонирующими вскриками и подвываниями».

«Перед нами театр в точном, чистом и освобожденном значении этого слова. Как и в античном театре, все три сценических искусства слились здесь между собой в один синтез: сладостно-поэтическое слово, как говорил Аристотель, пение и танец. При всей бытовой правде почти нет ничего прозаического».

«Гадибук» — это уже не спектакль, это сам театр, сама эпоха... Что же «Габима»? Театр революции? Нет. Но он вполне созвучен и соритмичен нашей современности. Этот театр слишком остро ощущает противоречие старого и нового...»

Вахтангов создал еврейский спектакль, еврейский театр, и поэтому в «Гадибуке» театральные приемы и театральная форма неотделимы от национальных особенных черт, даже в малом, — скажем, когда в моменты высшего эмоционального напряжения речь переходит в экстатическую напевность, а изобразительные жесты быстрых рук создают «целую симфонию пластических знаков, приходящих на помощь аргументам и оборотам мысли».

Но главное, что принесло «Гадибуку» мировую славу, — это могучее художественное выражение трагического существа прошлой жизни вообще, и особенно еврейского народа, — жизни прошлой у нас, но еще живой за рубежом, где она держит в мучительном плену миллионы людей. В трагическом содержании спектакля Вахтангов раскрыл глубочайшую лирику и острую боль человеческого страдания.

Один из критиков справедливо писал:

«Что же конкретно совершили Ханан и Лея? Они полюбили друг друга и, побеждая в любви, опрокинули наземь всю тысячелетнюю библию, талмуд, всяческие законы, проклятия общины и самого страшного бога. Нужно знать еврейскую среду, среди которой



разворачивается действие этой легенды, с ее религиозным фанатизмом, косностью и напряженнейшей мистической одержимостью, этих „хасидов“, неистовствующих в религиозных плясках и песнопениях, чтобы понять до конца разрушительность и революционность лирической стихии „Гадибука“, в токе человеческом и душевном растворяющей власть тысячелетий, власть живущих среди нас мертвецов».

Уже после смерти Вахтангова К.С. Станиславский в разное время дважды приезжал посмотреть «Гадибук». И оба раза в последнюю минуту спектакль приходилось отменять, потому что гас свет и МОГЭС на звонки отвечал, что испортился кабель, свет будет включен только через несколько дней.

— Два света не могут ужиться вместе, более слабый должен погаснуть, — сказал Цемах, выйдя полузагримированный из-за кулис приветствовать Константина Сергеевича.

Так Станиславский и не видел «Гадибука». МХАТ вскоре уехал на гастроли в Америку, а затем, и студия «Габима» покинула Россию, принеся «Гадибуку» за рубежом всемирную славу и оказав неотразимое влияние на многих деятелей искусства.

## «Принцесса Турандот»

1

*Да здравствуют музы, да  
здравствует разум!  
Да здравствует солнце, да  
скроется тьма!*

*А. Пушкин, «Вакхическая песня»*

Никогда не притупляется острота, с какой Вахтангов чувствует трагизм жизни. Но как ни мучает и ни подавляет художника трагическая тема, общая для всех его созданий от «Праздника мира» до «Гадибука», он бесконечно любит жизнь и радуется ей. Неизлечимая болезнь и предчувствие близкого конца делают эти чувства особенно жадными.

Он проносит свою горячую, солнечную любовь к жизни через все личные связи с людьми. И нередко это делает их отношения с ним трудными, полными явной или скрытой борьбы. Вахтангов много требует от себя и так же много требует от других, особенно от людей одаренных, талантливых. Один из таких — М. Чехов. Неврастеник и пессимист, человек неустойчивый, мистик и «профессиональный страдалец», Чехов привлекает Вахтангова своим талантом, но между ними постоянно идет война, то принимающая вид шутливой пикировки, то приводящая к глубоким расхождениям. Однажды Евгений Богратионович сказал:

— Миша, ты лужа, в которую улыбнулся бог.

«Улыбкой бога» Вахтангов назвал артистическую одаренность Чехова.

Душевная, духовная «лужа», утверждает Вахтангов, несовместима с благородным призванием таланта актера. «Лужа» и достояние народа, артистический талант, — смертельные враги. И если они оказались, как в клетке, лицом к лицу в одной душе, они ведут между собой борьбу не на жизнь, а на смерть. Победа будет одержана тем или другим. Вахтангов потому и любит театр так преданно и самоотверженно, что видит в нем могучую власть над душами зрителей и самих актеров. Никогда не перестает Вахтангова волновать и не становится в его руках банальной простая истина: театр помогает человеку подняться до самого вдохновенного, самого высокого проявления своих творческих сил.

Евгений Богратионович воспитывает актеров, как он воспитывает и себя, хорошо зная, что только тот актер, который всей душой приобщился к этому глубокому и светлому источнику, овладеет всеми ключами к тайнам и чарам театра. Такой артист и есть га действенная, активная сила, которая «ведет концерт», ведет вместе с собой и зрителя к вершинам духа, к высотам жизни. И вместе с воспитанием этой творческой силы Вахтангов прославляет ее. Пусть она займет свое достойное, равное место среди других творческих сил обновленной России. Утверждение могущества театра становится кровным делом Вахтангова особенно в последние годы его жизни. Этим он отдает революционной, обновленной Родине все, что может, что знает, чему научился...

В последние его дни жизнь и артистизм, жизнь и актерское творчество становятся для него окончательно нерасторжимыми. Одно без другого для него невысказано ни в далеком идеале, ни в повседневном существовании.

Видя смысл талантливого творчества актеров в служении народу, в проявлении высокого человеческого

достоинства и деятельной воли к жизни, Вахтангов до самых последних дней, даже перегруженный невероятной по трудности работой одновременно над постановкой нескольких пьес (в 1-й студии, в своей студии и в «Габиме»), измученный болезнью, не хочет и сам отказаться от выступлений на сцене.

Он играет Фрезера в «Потопе» в 1-й студии. Иногда ему становится очень плохо. Уже хорошо знакомая ему темная волна, вызываемая приступами боли, заливают его лицо. Но он всегда легко, приподнято выходит на сцену.

Бывают спектакли, когда, играя экспансивного подвижного Фрезера, он, сломленный болью, ложится на стулья, но публика не замечает его страданий. На одном из спектаклей Вахтангов потерял сознание. В другой раз у него не хватило сил доиграть до конца, и в середине спектакля его сменяет М. Чехов. Публика в этот необыкновенный вечер присутствует на состязании двух изумительных мастеров.

Игра Вахтангова в роли Фрезера потрясает. Фрезер жадно хочет жить. Потом Фрезер почти примиряется с близкой смертью, но последние часы и минуты стремится провести достойно, по-человечески. Он дает волю только самым лучшим своим чувствам и мыслям, в них он откровенен и смел до конца.

Однажды, провожая Евгения Богратионовича домой после прерванной репетиции, Чехов с удивлением слышит, как этот согнувшийся от боли, медленно и неуверенно шагающий человек думает и говорит об одном:

— Мишечка, как мне хочется жить! Посмотри, вот камни, растения, я чувствую их по-новому, по-особенному, я хочу их видеть, чувствовать, хочу жить среди них!

Но с каждым днем он меняется все больше и больше. Лицо желтеет. Характерная худоба проступает

на шее и заостряет плечи... В другой раз он подводит Чехова к зеркалу в студии.

— Смотри, — говорит он с надеждой, — видишь, каким сильным выгляжу я? Руки! Мускулы! А ноги какие сильные! Видишь?.. Дай мне руку, — он берет руку Чехова и заставляет прощупывать большую раковую опухоль в области желудка, — чувствуешь возвышение? Это шрам, оставшийся от операции. Так бывает. Ведь бывает? Правда?

В любви Вахтангова к искусству, к актерам, к жизни все сильнее звучит радостный и могучий мотив любви к народу, желания слиться с ним, творить вместе с ним.

И нет большего для него врага, чем актерское себялюбие и кастовость. Он давно уже вслед за Станиславским и Немировичем-Данченко говорит, что в театре не должно быть второстепенных или неважных людей, каких-то «обслуживающих». От актера до рабочего сцены, до гардеробщика — все должны нести ответственность за театр. И у каждого, даже самого «незаметного», человека Евгений Богратионович умеет вызвать и поощрить инициативу, полезную для коллектива, для создания спектакля, для создания театра. Люди вокруг Вахтангова постоянно замечают, что он ждет от них чего-то интересного, важного, самостоятельного. И, почувствовав благодаря Вахтангову свою ценность в коллективе, они отдают себя этому коллективу целиком, становятся уже не «служащими», а энтузиастами, готовыми всю свою жизнь посвятить театру.

Летом 1921 года студийцы, участники «Свадьбы», вернулись из своей первой гастрольной поездки по Волге и Каме. Молодые актеры, впервые сыграв большие роли, почувствовали себя зрелыми артистами и повели себя самоуверенно, с некоторой небрежностью. Евгений Богратионович назначает общую репетицию — «прогон», чтобы посмотреть, в

каком состоянии находится спектакль «Свадьба». Актеры с апломбом сыграли пьесу. Неожиданно для них Евгений Богратионович приходит в ярость. Он гневно обрушивается на учеников, говорит, что чванство ведет к гибели. Он говорит, указывая в окна на Арбат: сейчас поднялись толщи народа, «улица» стучится в двери театра. Новые силы идут в искусство. «Улица», то есть народ, сметет без следа таких вот зазнавшихся актеров.

Он говорит о театре больших страстей, больших чувств, об Искусстве с большой буквы. И предсказывает, что такое Искусство, такой Театр когда-нибудь станет обыденным явлением общественной жизни. Играть смогут все, кто чувствует себя способным. Платы в театре не будет ни за вход, ни за исполнение. Свободное искусство для свободного народа. Его носители овладеют великолепным мастерством, но узкий профессионализм исчезнет. Все талантливые будут играть, и каждый актер будет прежде всего гражданином.

И не только ради служения искусству Вахтангов работает одновременно во многих студиях. Это жажда общения с бесконечно разнообразными индивидуальностями и талантами, жажда познания человека, жажда художника, который растет вместе со своими учениками. Актеры его ревнуют. Каждой студии кажется, что он должен принадлежать только ей одной и больше никому. 3-я студия ревнует его к «Габиме». «Габима» ревнует ко всему на свете. 1-я студия ревнует к зеленой молодежи. Отпала, ничего не создав, студия О. Гунста — появилась Шаляпинская. Появились «Культур-лига», курсы, кружки, студии рабочей молодежи. Они возникают стихийно и все зовут к себе Вахтангова.

В один злосчастный день бывшие мансуровцы, сговорившись между собой, устраивают Вахтангову

«страшный скандал» по поводу его согласия начать работу в еврейской «Культурлиге». Они предъявляют ему ультиматум. Когда все ораторы исчерпали свои требования, Евгений Богратионович, ударив кулаком по столу, резко заявляет:

— А все-таки я с ними заниматься буду!

И, не говоря больше ни слова, уходит разгневанный. Он не является к ним несколько дней. Одумавшись, пристыженные, они умоляют его простить и вернуться. Когда он спустя некоторое время успокоился, они услышали от него:

— Неужели вы не понимаете, что не только я им нужен, но и они мне нужны? Я должен знать, что это за люди, — ведь это новые люди. Это дает мне новые силы. Я буду с ними заниматься, и не о чем говорить.

Эта любовь к людям и к жизни, стремление художника откликнуться на то, чем живет народ, толкают его от одного режиссерского замысла к другому и тут же заставляют отказаться — либо потому, что пьесы не удовлетворяют его, либо он не находит для них достаточно сильных исполнителей.

Евгений Богратионович делает запись в дневнике:

«О, как можно ставить Островского, Гоголя, Чехова!

У меня сейчас порыв встать и бежать сказать о том, что у меня зародилось.

Я хочу поставить «Чайку».

Театрально. Так, как у Чехова... У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется — это не лирика. Это или Пошлость, или Подвиг. Ни Пошлость, ни Подвиг никогда не были лирикой. И у Пошлости и у Подвига свои трагические маски. А вот лирика бывала Пошлостью».

Евгений Богратионович задумывает постановку «Неба и земли» Байрона.

Готовит «Гамлета».

Разрабатывает оригинальный план постановки «Плодов просвещения» без грима, в обычных будничных костюмах, как бы в одной из комнат дома в Ясной Поляне.

Намечает постановку «Фауста» Гёте, «Отелло» Шекспира, комедий Аристофана, подготавливает «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина, «Поклонение кресту» Кальдерона, «Маскарад» Лермонтова, «Правда хорошо, а счастье лучше» Островского, «Кот в сапогах» Тика, интермедии Сервантеса, хочет инсценировать Диккенса и Уэллса.

В жадных поисках новых современных пьес он набрасывается на «Лестницу на небо» В. Каменского и «Мыльные пузыри» Шкляра, но скоро охладевает... Слишком это слабо!

И вместе с тем он, не останавливаясь, ищет все новых форм. Его фантазия неисчерпаема, и волшебное мастерство не знает границ. Про него стали говорить, что, взяв в руки стул, он может сделать из него актера и из спичечной коробки — спектакль.

Еще весной 1920 года одна из учениц его студии работала над отрывком из «Принцессы Турандот» Шиллера. Евгений Богратионович заинтересовался пьесой. Осенью он включил ее в репертуарный план, рассказал ученикам свой замысел и поручил подготовительную работу с исполнителями Ю.А. Завадскому.

Надежды окрылили молодежь. Ученики читают стихи Шиллера, вживаются в образы романтических героев. Завадский делает эскизы для будущего пышного спектакля. Обдумываются костюмы.

План такой.

Еще поднимаясь по лестнице театра, зритель уже попадает в атмосферу сказочного представления: вестибюль, фойе и зрительный зал убраны в китайском стиле. Представление идет не только на сцене: оно



возникает неожиданно в разных местах зрительного зала — то здесь, то там, и зритель окружен фантастическим Китаем и разворачивающейся в нем трагической сказкой о капризной и жестокой, с холодным сердцем принцессе, по приказу которой рубили головы всем, кто домогался ее любви, но не умел разгадать три заданные ею загадки. Но настало время и для нее испытать мучения и счастье любовных чувств.

В начале 1921 года Завадский показывает подготовительную работу актеров Вахтангову.

Евгений Богратионович слушает шиллеровские стихи, молчит... и отказывается ставить эту пьесу.

— Ну кому сейчас какое дело до того, что одна дура не хочет выходить замуж?..

Он понимает, что всерьез играть сейчас эту трагедию нельзя.

Студийцы удручены. На «Принцессу» возлагалось столько надежд! Как быть?

Вахтангов неумолим: эта пьеса не имеет никакого отношения к революционной современности.

Но мысль о «Принцессе Турандот» не оставляет молодых артистов. Что ни говори, а есть в этой сказке лукавая правда, перекликающаяся с их собственными чувствами и судьбами. Проходят дни...

Поддаваясь единодушному наступлению на него студийцев, Евгений Богратионович начинает фантазировать:

— Ну хорошо... Что, если сделать так?.. (Я еще ничего не знаю. Может быть, скажу чепуху...)

Возникает новый увлекательный план.

Для Шиллера смысл пьесы был в том, что Турандот добивается права выйти замуж, когда и за кого захочет... Поэт боролся за право женщины на свободу чувства, за право на брачный союз не по расчету, а по любви. Для немецкого бюргерства и мещанства это

было равносильно бунту против сложившихся норм. Но как эта тема устарела для москвичей 1922 года! И уж если что-нибудь заставит тут современного зрителя не заскучать, так только хорошая театральная шутка, эстетическое удовольствие от веселой иронии и виртуозного искусства актеров.

Будем улыбаться и откровенно шутливо изображать переживания героев, как и подобает в остроумной фантастической пьесе.

Борьба за свободу чувства? Очень хорошо! Для актеров борьба за искреннее, чистое, глубокое чувство, идущее на сцене от всей души, будет на веки вечные иметь первостепенное профессиональное значение! Так давайте же борьбу за правду чувства и за право чувства прославим своими откровенно театральными средствами... Покажем, как живые человеческие страсти могут восторжествовать под смешными карнавальными масками, у буффонных, шутовских персонажей, созданных прихотливой фантазией сказочника, с какой неожиданной силой и красотой может заговорить о себе сама жизнь даже в подчеркнута комических, полных иронии ситуациях откровенно условного придуманного действия. Игра остроумия. Правда страстей в «игрушечном», невероятном представлении. Вечная борьба за чистоту морали, за душевную красоту человека на веселой искрометной актерской площадке, где каждое мгновение — игра и в то же время сама правда, каждое мгновение — неприкрытая выдумка и в то же время острая мысль и глубокое человеческое чувство. Одним словом, каждое мгновение — демонстрация мастерства художников-актеров, создание особой театральной поэзии...

Обнажим искусство театра так, чтобы не сама пьеса, а ее представление стало смыслом нашего спектакля. Чеканная дикция. Огонь и кровь в жесте, в

интонациях, в словах, в импровизационной легкости передачи. Никакой истеричности и неврастения. Смысл не в бытовых «оправданиях» психологического театра — все оправдано жизнью образа. Пусть зритель аплодирует театру, аплодирует актерам за их жизнерадостную игру, за их удивительное умение воспроизводить жизнь в условных образах шутки-сказки.

Ведь не что иное, как наслаждение от самой театральной игры, от замечательных человеческих талантов, лежит в основе как раз самых демократических, исконно народных, площадных видов театра. Балаган, цирк — очевидные тому доказательства. А разве старинная итальянская народная комедия масок не вызывала восторга зрителей, между прочим, и тем, что актеры обнажали пред ними свое мастерство, свой веселый труд?

Вахтангов угадывал, что стремление к «радости театра», к радости мастерства, к возвеличению искусного труда актера перекликается с настроениями нового зрителя после Октябрьской революции — зрителя, для которого освобождение и прославление благородного труда мастеров составляют народную гордость, так же как его борьба за искренние, благородные чувства.

Насколько Евгений Богратионович шел в «Турандот» не от буржуазного рафинированного «эстетства», а от чувства современности, видно хотя бы из того, что вначале он предложил актерам выйти на «парад» во «вступлении к спектаклю»: в кожаных куртках — рабочей прозодежде тех лет. И если вместо курток появились потом на сцене фраки и яркие разноцветные платья у актрис, то совсем не как приятная его сердцу принадлежность буржуазного салона, а только потому, что Вахтангов не нашел в быту других подчеркнута праздничных, торжественных костюмов.

В то же время замысел спектакля «Принцесса Турандот» полемически направлен против сентиментального страдальчества и нытья на сцене, против господствовавшего ранее мещанского натурализма, против сложившихся буржуазных традиций психологического театра.

И если в итоге в спектакле все же кое-что остается от «припудренности» и от «салонного» стилизаторства и манерности, то это в значительной мере привнесено и художником И. Нивинским, и музыкой Н. Сизова и А. Козловского, и коллективом исполнителей, и другими привходящими влияниями из окружавшей режиссера среды — влияниями, идущими от многочисленных, глубоко укоренившихся театральных традиций.

Первоначально, по мысли Вахтангова, сцена должна была представлять зал в полуразрушенном революцией особняке, с большим окном на заднем плане. За окном зима, снег, Арбат... Зрители не должны забывать, что спектакль окружен современностью, что это современные молодые актеры шутя, озорно разыгрывают представление «Турандот», в то время как жизнь идет своим чередом и ждет к себе актеров и зрителей сейчас же после того, как задвинется занавес и отзвучат последние аккорды.

Вахтангов отказывается от текста Шиллера и возвращается к варианту сюжета, разработанному итальянским комедиографом-фантастом Карло Гоцци. А во всю подготовительную работу и в стиль будущего спектакля вносит, как основной прием, импровизацию.

Актеры шутят — так пусть они не задумываются над исторически достоверными костюмами, а из того, что попадает под руку, мастерят себе маскарадные. Пусть так же будет составлен и оркестр. Пусть участвующие в пьесе маски Труффальдино, Бригелла, Панталоне, Тарталья, как им полагается по традиции

итальянского народного театра, импровизируют текст и находят для каждого спектакля новые остроты.

— Почему зрителю были близки актеры итальянской народной площадной комедии? Потому, что они были такими же людьми, как и сами зрители, их разделяла на площади только условная черта. И потому, что тут же на глазах у зрителей совершалось чудо человеческой фантазии, чудо искусства, человек на глазах превращался в артиста и артист — в героя пьесы. Вот это пленительное волшебство театра и положим в основу нашего спектакля. Пусть процесс мгновенного или последовательного перевоплощения в образ и будет «зерном» всего, что произойдет на сцене, а по ходу действия пусть актеры то и дело будут подчеркивать, что они артисты, что они люди, ведущие веселую артистическую игру. Но если они талантливые актеры, то горячие чувства героев в их исполнении должны захватить, потрясти зрителей!..

Покажем зрителю нашу изобретательность, увлечем его своим остроумием, музыкальностью, ритмом. Пусть наше вдохновенное искусство захватит его и он вместе с нами переживет праздничный вечер. Пусть в театр ворвутся непринужденное веселье, молодость, смех, импровизация, мгновенная близость к открытым человеческим чувствам и тут же ирония, юмористическое к ним отношение. Пусть это будет праздником нашей фантазии, нашей радости жить и творить — так предлагает Вахтангов.

— Зритель поймет нашу сказку, если мы дадим ему то, что ему нужно. А что ему сейчас нужно? Романтика! Полет мысли! Мечты о будущем! Оптимизм, юмор, вера в жизнь, вера в то, что и он, ну, скажем, подобно вышедшему из нищеты Калафу, преодолев все испытания и муки, добьется всего, чего хочет, разгадает все загадки, которые будет предлагать ему жизнь!

Увлеченные импровизацией исполнители «Принцессы Турандот», соревнуясь друг с другом в находчивости, придумывают множество свойственных веселому театру шуток.

Хан Тимур — Захава привязывает вместо бороды кашне. Головной убор у хана Альтоума — Басова сделан из абажура, скипетром хану служит теннисная ракетка, футбольный мяч заменяет державу. Головные уборы мудрецов сделаны из корзиночек для хлеба, суповых ложек, фотографических ванночек, салфеток. Скирина — Ляуданская приходит ночью к Калафу с пишущей машинкой вместо пера и чернильницы. Удирать из древнего Пекина Калаф — Завадский собирается со множеством современных чемоданов.

Но это не любительский суматошный карнавал или семейная вечеринка. В спектакле должно быть показано высокое профессиональное мастерство. И в конце концов это не стихийная импровизация, а умная, рассчитанная игра в импровизацию! Из десятков разных предложений для каждой сцены, для каждой детали выбирается одно, самое лучшее. Действие разворачивается в стремительном темпе и четком ритме. Каждый жест, каждое слово, каждый шаг, поворот, интонация оттачиваются, шлифуются, пока актеры не начинают делать все легко и непринужденно, с блеском и уверенностью, как бы импровизируя.

За этой легкостью не чувствуется актерского «пота». Но прежде чем научиться устойчиво ходить по наклонной площадке, установленной для «Турандот», Борис Щукин — Тарталья проводит на ней много бессонных ночей. Принцесса Турандот — Мансурова тысячи раз повторяет одно и то же движение, пока ей не удастся уверенно и непринужденно вскакивать на эту сцену, косую, как палуба поднятого волной корабля.

Вахтангов без конца заставляет актеров подхватывать с полу кусок материи, переставлять стул

и т. д. На сцене во время представления «Турандот» не должно быть мертвых вещей! Все должно оживать, и непременно под музыку, в определенном ритме... Совершенно исключительный мастер в этой области сам Евгений Богратионович. Чувство восторга и удивления охватывает его учеников — они видят, как кусок цветной материи становится живым в ловких, подвижных руках Вахтангова. Подброшенный им сверху, он летит в воздухе, описывая самые неожиданные фигуры, летит, и обнаруживается все заключенное в мертвом куске материи богатство фактуры, красок и движений; пойманная Вахтанговым на лету ткань начинает извиваться, точно живое существо, как будто не руки и не пальцы двигают ею, а сама она стремится вырваться из плена захвативших ее рук...

Специальными упражнениями актеров по ритму и игре с вещами руководит Рубен Симонов, работой над текстом ролей — Юрий Завадский, Ксения Котлубай и Борис Захава. Занятия голосом ведет М.Е. Пятницкий, руководитель известного народного хора.

Вахтангов требует, чтобы каждый актер учился искусно подчинять своей творческой воле, оживлять могуществом своего мастерства собственное тело, звук голоса, жест, слово и любое изображение человеческого характера и переживаний.

Он предлагает А.А. Орочко играть не Адельму, а итальянскую актрису, играющую Адельму. Будто бы она жена директора странствующей труппы и любовница премьера. У нее грязные рваные туфли, подвязанные веревкой, они ей велики и при ходьбе отстают от пяток и шлепают по полу. Всю жизнь она стремилась играть только трагические роли. Ходит огромными шагами и любит навязывать на свой кинжал и на платье банты. Говорит низким голосом.

Евгений Богратионович ведет актрису к этому образу не сразу и не от внешности.

У Адельмы есть монолог, обращенный к богине любви. Адельма умоляет даровать ей Калафа. Вначале Евгений Богратионович требует, чтобы А. Орочко говорила этот монолог, идя как бы от собственных переживаний, и искренне представляла себе какую-то богиню любви. Затем, когда это было актерски найдено, Евгений Богратионович на репетиции вдруг скомандовал:

— А теперь — богиня любви в зрительном зале!

Орочко начала говорить в зал монолог. Вахтангов зажег свет. Актриса остановилась. Трудно. Ей все видно в зале. Вахтангов требует:

— Вот я и есть богиня любви, мне и молитесь. От меня и зависит, будет у вас Калаф или нет... Расскажите зрителю...

А потом, когда и это было актрисой найдено, Вахтангов сказал:

— Ну, а теперь скажите этот монолог, как если бы вы были той вашей трагической актрисой, смешной комедийной женщиной.

Так рождается новое мастерство. Так, сохраняя правду актерских чувств, правду первоначальных переживаний, Евгений Богратионович ведет актеров от искусства переживания к обновленному, глубоко наполненному искусству «представления». От чувства — к образу. Вместе с тем рождается и стиль этого спектакля — иронический по отношению к психологическому натурализму.

В роли Турандот Вахтангов добивается раскрытия сложного психологического подтекста. Евгений Богратионович хочет, чтобы Цецилия Мансурова даже во фразах, которые как будто ничего не содержат, передала и удовольствие, и гнев, и озадаченность, и смех, и, главное, смущение оттого, что она влюблена в



Калафа. В глубине души у этой «бездушной» и мстительно-своенравной принцессы, которую легче всего было бы трактовать как холодную «куклу», раскрывается живой и гордый человек, готовый так же страстно, нежно и жадно любить, как страстно она ненавидит, — образ, полный энергии, живости и обаяния.

Труднее всего актерам, играющим роли масок старинного итальянского театра: Борису Щукину — Тарталье, Ивану Кудрявцеву — Панталоне, Рубену Симонову — Труффальдино, Освальду Глазунову — Бригелле. Им нужно не только играть в импровизацию, но и на самом деле импровизировать во время спектакля, импровизировать трюки и даже текст...

Евгений Богратионович воспитывает у исполнителей масок особое импровизационное самочувствие. Он учит, что оно происходит из чувства «сценизма», и требует очень большой смелости. Нужна постоянная готовность рисковать. Надо «не бояться идти на неудачу, на провал десяти острот, чтобы одиннадцатой покорить зрителя». Уметь мужественно перенести неудачу — залог удачи импровизатора.

— Откуда же взять творческое самочувствие актера? — в растерянности развел руками кто-то на одной из репетиций.

— Откуда?.. Откуда?.. — вспыхнув, переспросил Вахтангов. — А откуда все приходит — от призвания! От того, что репетиция — это праздник, а не урок! От смелости! От гордого сознания, что я художник! От того, что я наделен волей, темпераментом, юмором, голосом, великолепной дикцией! От того, что я знаю, чего я хочу в жизни! От того, что я владею законами сцены. От того, что я мастер театра, а не случайный любитель или родственник тетки моей тещи, протащившей меня всеми правдами и неправдами на

сцену. От того, что мне на сцене всегда легко, весело, радостно. От того, что я люблю зрителя, а не боюсь его!

И он разными способами помогает исполнителям «Турандот» обрести темперамент и творческое импровизационное самочувствие, необходимые для его замысла спектакля.

Как-то на репетиции Иосиф Толчанов уронил тон в монологе Бараха, когда тот неожиданно встречает после долгих лет разлуки своего воспитанника принца Калафа.

Раздался резкий окрик Вахтангова:

— Позор! Халтура! Долой со сцены!

И оглушительный свист... Вахтангов засвистел самым вульгарным образом, засунув два пальца в рот.

Тут и все присутствующие — а Вахтангов их предупредил: что бы ни произошло, они не смеют оставаться равнодушными зрителями, — зашумели, засвистели, кто во что горазд. Толчанов и Завадский — принц несколько мгновений стояли ошеломленные. И вдруг Толчанов вскочил на помост и, резко вскинув руки, отчаянно воскликнул, входя в роль:

— Увы — напрасно...

Из его груди рвались рыдания. Он захотел перебороть зрителя. Горячий голос его был полон мук.

— Хотел спасти Барах родительницу вашу...

Вахтангов крикнул:

— Плашмя на пол! Катайтесь по земле в трагическом отчаянии! Калаф, плачьте вместе с Барахом! Ведь ваша мать погибла!

Нет, не просто давалась исполнителям эта сказочка о капризной принцессе. Вахтангов добивался необыкновенной яркости и силы чувства.

У Цецилии Мансуровой «не шли» слова ее обращения к принцу, в которых Вахтангов требовал выразить одновременно и смущение, и гордость, и зарождающееся нежное чувство, и злость на себя, и

стыд оттого, что она не может этого скрыть, и обиду, и готовое вырваться признание, и желание понравиться Калафу, капризное невинное кокетство... Вахтангов спросил: «Не можете?..» — «Не могу...» — «Тогда садитесь на рояль!..» — «Как на рояль?» — растерялась она. Евгений Богратионович при всех подхватил ее и посадил на крышку рояля. «А теперь говорите!..» У Мансуровой от неловкости уши загорелись, глаза налились слезами, и ей захотелось убежать, скрыться от позора, а не то что обращаться с рояля к принцу. Произнести нежные слова стало еще труднее, чем раньше, но надо их произнести!.. Она обозлилась, собралась, заговорила, и голос вдруг приобрел все нежные краски.

Глаза Вахтангова заулыбались.

Он торопится. У него остается мало времени. Поэтому порой прибегает к таким приемам, каких в обычных условиях никогда себе не позволял. На репетициях то и дело происходят драматические взрывы.

Передаю слово (с небольшими моими комментариями) Николаю Горчакову. При подготовке спектакля «Принцесса Турандот» он заведовал постановочной частью, присутствуя на репетициях, вел записи.

Репетируют объяснение Адельмы, принцессы хорасанской, с принцем. Подчеркивая трагическое содержание этой сцены, Евгений Богратионович требует от Анны Орочко в роли Адельмы глубокого, могучего темперамента. Репетиция идет гладко. Присутствующим студийцам кажется, что Орочко отлично ведет сцену. И вдруг репетицию прерывает резкое вахтанговское «Стоп!».

— Это все, что вы можете предложить зрителю, Ася? — иронически спрашивает он в наступившей тишине.

— Я попробую еще раз...

— Пожалуйста!

Сцена заново начинается с первых движений и реплик. Студийцам-зрителям снова кажется, что играть лучше, чем Орочко, нельзя. Но Вахтангов чувствует — это для нее не «потолок», страстные слова монолога скользят где-то на грани с декламацией и повисают в воздухе между актрисой и зрителями, не потрясая их. Текст течет по привычному, раз навсегда размеренному руслу. Нет, в Адельме нужно разбудить другое!

— Стоп! — прерывает он снова.

Тишина становится пугающей. Убийственно звучит повторный вопрос Вахтангова, произнесенный холодным, бесстрастным тоном:

— Теперь это был предел вашего темперамента?

Орочко молчит.

— Так, значит — все! — подводит Вахтангов итог. — Все! — повторяет он. — Нет, значит, в нашей труппе трагической актрисы. Что я говорю — трагической! Нет просто приличной драматической актрисы... Ну, что ж делать! Придется отказаться от нашей затеи. Играть эту сказочку на одном юморе и режиссерских трюках да на лирической инженерюшке принцессе и сладко-прекрасном принце нельзя. Это получится монпансье, а не трагикомедия! Нет Адельмы — нет основания в пьесе! Объявляю репетиции по «Турандот» законченными. Побаловались, и будет. Завтра скажу об этом Константину Сергеевичу и Владимиру Ивановичу.

Студийцы застыли, чувствуя, что он не шутит. Вахтангов поднимается со своего места.

— Самое обидное, что я верил вам, Ася... И сейчас еще верю... Но вы хотите «мастерить», вы бережете себя, хотите пройтись по роли на голосе, на своих отличных данных. Ради бога, делайте это в любом театре, я вам мешать не буду, наоборот, обещаю вас

завтра же устроить в Первую студию. Вы знаете, они уже не раз просили меня уступить вас...

Голова гордой Адельмы, сидящей на ложе Калафа, склонилась. Она отвернулась. Плечи ее задрожали от беззвучных рыданий.

— Поплачьте, поплачьте, может быть, легче станет! — безжалостно иронизирует Вахтангов и, отшвырнув ногой стоявший подле него стул, направляется к выходу.

Орочко, обливаясь слезами, вскочила и в полном отчаянии протянула к Вахтангову руки:

— Нет, нет, я буду, я хочу... Не уходите!

Вахтангов резко повернулся и указал тростью на Калафа — Завадского.

— Да не мне, не мне! Ему это говорите! — крикнул он. — Быстро! Ему! — он даже хлопнул плашмя тростью по рампе, к которой уже подбежал.

И у Орочко сквозь настоящие слезы вырвался горячий, бурный, полный мольбы и призыва к любви и к мести, полный грозного предостережения и вместе с тем разбуженной глубокой женственности трагический монолог, обращенный к Калафу:

В цепях презренных рабства пред тобой  
Дочь хана хорасанского Адельма,  
Рожденная для трона, а теперь  
Несчастливая, ничтожная служанка...

Студийцы слушали потрясенные... Так покоряют внезапно ворвавшиеся в школьные экзерсисы властные эмоциональные аккорды музыки, переносящей нас в совсем иной мир чувств и звуков, восходящей куда-то в духовной мощи бетховенских симфоний и вагнеровских героев... Вот о чем мечтал Вахтангов. Он хотел сплести

воедино в «Турандот» трагедию и безоблачное веселье, площадную шутку, высокую лирику, юмор и пафос...

И ради этого на репетициях повторялось бесконечно вахтанговское: «Еще раз! Еще раз!..» Пробудив все силы темперамента молодых артистов, Вахтангов неизменно добивается, чтобы их самочувствие стало свободным, радостным, праздничным, творчески-вдохновенным, легким... чтобы таким оно в конце концов перелилось в души зрителей.

Таким, только таким должно стать настоящее искусство актера! На всю жизнь запомнила Анна Орочко, как когда-то, еще на крохотной сцене в Мансуровском переулке, в роли Франсуазы в драматической миниатюре Мопассана «В гавани» она горько рыдала и заставила плакать зрителей, а Вахтангов ворвался к ней за сцену, глубоко заглянул в ее счастливые глаза, просиял и сказал:

— Вот теперь знаю: будешь актрисой!.. Актер должен играть все, испытывая наслаждение, все: и горе, и слезы, и печаль, и радость, и отчаяние.

Репетиции Евгения Богратионовича начинаются обычно между десятью и двенадцатью часами вечера и длятся нередко до самого утра. Вахтангов делит свои ночи между «Гадibuком» и «Принцессой Турандот» — обе пьесы ставятся одновременно. Дни же его заняты в 1-й студии.

Больной, пересиливая боль, скрючившись, в дохе, он ведет репетицию. Он требует от участников «Принцессы Турандот» фантазии, радости и заразительного веселья, такого веселья, чтобы горячей волной переплеснулось через рампу и захватило зрителей. И не только требует — он сам создает это искрящееся молодое вино жизни на сцене. А старшие ученики уже знают страшный приговор консилиума врачей — приговор, который скрывают и от остальной труппы и от самого Евгения Богратионовича: дни его

сочтены, он уже больше не успеет поставить ни одного спектакля, не сыграет ни одной новой роли.

Вот он хватается рукой за бок. Боль искажает его лицо.

Но он не хочет, не хочет, чтобы кому-нибудь было неприятно на него смотреть. Он делает вид, что ему не плохо, что он только играет в болезнь. Он играет так же весело и театрально, как все, что делается сегодня на репетиции его остроумной, солнечной «Турандот». Прижимает к боку бутылку с горячей водой, пьет соду. Он делает над собой усилие, сбрасывает доху и выходит на подмостки показать актерам мизансцену, движения, танец. Он движется так легко, словно у него никаких болей нет.

И, поняв волю своего учителя, его старшие ученики делают все, чтобы не создавать вокруг него паники и уныния. Они смотрят ему прямо в глаза и стараются быть непринужденными и веселыми, шутить и улыбаться, наполнять театр музыкой, песенками, танцем, не затихающим ни на минуту движением.

У Евгения Богратионовича началось воспаление легких.

С 23 на 24 февраля, с головой, замотанной в мокрое полотенце, с температурой 39 градусов, он ведет репетицию — общую и световую. Работа со светом затягивается далеко за полночь. От непрерывного мигания болят глаза. Но Евгений Богратионович во что бы то ни стало хочет сегодня закончить: он должен собрать спектакль в одно целое. В четвертом часу, когда актеры уже совершенно измучены, раздалась его команда:

— Ну, а теперь вся пьеса — от начала до конца.

Поднялись протесты. Евгений Богратионович улыбнулся.

— Ничего, ничего, соберитесь.

Начали. Это было единственный раз, когда он видел свою «Турандот» всю подряд, в гриме и в костюмах.

Провожая студийцев домой, он шутил:

— Наши зрители, те, кто далеко живет, уже собираются на спектакль, а мы еще только снимаем гримы.

У него нет сил двинуться. Он звонит домой, чтобы его не ждали до утра, ложится в кабинете на диван.

Вахтангов, больной, одинокий, переживает страшные минуты. Он знает, что в театре он один. Никто его не услышит. Сцена с декорациями «Турандот» погружена в темноту. Горят только дежурные лампочки. На площадку недвижно легли косые черные тени. Спят в вышине переплеты колосников. Сливаясь с сумраком, молчат софиты, падуги, «сукна» — свидетели всего, чему отдал Вахтангов жизнь, немые друзья его гения... Молчат «китайские» легкие балкончики, витые колонны, фонари, занавеси ханского дворца... Завтра вернется сюда волшебная жизнь, созданная фантазией Вахтангова...

Снова приступы боли. Евгений Богратионович начинает кричать. Его голос, его стоны разносятся по пустому театру.

С зимним рассветом Надежда Михайловна вышла навстречу по арбатским переулкам. Увидела извозчика. В санях лежал Вахтангов. Подъехали к подъезду. Евгений Богратионович оперся на руку жены, поднялся и, еле передвигая ноги, двинулся к дверям.

Извозчик иронически протянул вслед:

— Э-эх, барин... Плохи твои дела.

А режиссер, уже не вставая дома с постели, сочинял на другой день текст веселых острот для исполнителей масок: заикающегося Тартальи, говорящего на «рязанском арго» Панталоне, иронического скептика



Труффальдино, мрачноватого в своих шутках Бригеллы. Остроты безоблачны и искрятся юмором.

## 2

*Он весь — дитя добра и света,  
Он весь — свободы торжество!*

*А. Блок, «Ямбы»*

27 февраля 1922 года в переполненном зале на Арбате под звуки веселого праздничного марша четыре итальянские народные маски в шуточных ярких костюмах — Тарталья, Панталоне, Бригелла и Труффальдино — выходят перед занавесом, склоняются, приветствуя публику в почтительном поклоне, и звонко, дружно оповещают:

— Представление сказки Карло Гоцци «Принцесса Турандот» начинается!

Движения у них легки, полны грации. И особое обаяние в том, как музыкальный ритм безошибочно находит свое пластическое выражение. Вот все четверо надели живописные театральные головные уборы, и Тарталья — Щукин громко командует: «Парад!» Вместе с Панталоне он приоткрывает занавес и выпускает на авансцену вереницу женщин-актрис в вечерних платьях и вереницу мужчин-актеров в строгих черных фраках. Все участники спектакля, подхватив ритмическую «запевку» четырех шутников, торжественно идут в таком же безупречном темпо-ритме, каждое их движение слито с воодушевляющим маршем. Они держатся скромно, пожалуй, подчеркнута сдержанно. Бог знает, сколько волнения кроется за этой сдержанностью... Молодые актеры еще никогда не были в таком смятении.

Никто не может выключить из сознания, что Вахтангов больше не встанет с постели, что на днях он провел свою последнюю в жизни репетицию, последний раз поднимался на подмости. Все мысли обращены к нему. Он не в силах прийти, чтобы ободрить, как всегда делал, актеров перед выступлением. И нет ли величайшего оскорбительного цинизма в том, что они должны сегодня смеяться, острить, веселиться и веселить, когда он даже не может увидеть свое последнее произведение и в одиночестве умирает?

Но спектакль, рожденный из волшебных рук Вахтангова, начат по его приказанию. Сегодня Евгений Богратионович сдает «Турандот» миру и прежде всего Константину Сергеевичу Станиславскому. Отступить некуда. За чертой сцены у исполнителей жизни сегодня нет.

На торжественную генеральную репетицию приглашен весь состав МХАТ, двух его студий и студии «Габима». В зале и на сцене — почти все, с кем Е.Б. Вахтангов делил победы и поражения последних лет. Здесь его учителя, товарищи и ученики. Для одних после «Свадьбы» и «Чуда св. Антония», после «Эрика XIV» и «Гадибука» он стал признанным выразителем их давних затаенных замыслов; для других — вождем, который впервые открыл им широкие дороги, ведущие в искусство и в саму жизнь.

Вот участники представления выстроились во всю ширину сцены. Каждый занял свое место. Марш смолк. Притихший зал, кажется, слышит само биение сердец актеров, готовых к труднейшему испытанию... У некоторых на глазах слезы. В глубине зала слышались чьи-то подавленные рыдания. Завадский должен представить зрителям всех участников. Но перед этим он сегодня зачитывает письмо Вахтангова:

«Учителя наши, старшие и младшие товарищи! Вы должны поверить нам, что форма сегодняшнего

спектакля — единственно возможная... Мы искали для Гоцци современную форму, выражающую Третью студию в ее сегодняшнем театральном этапе... Мы еще только начинаем. Мы не имеем права предлагать вниманию зрителей спектакля в исполнении великолепных актеров, ибо еще не сложились такие актеры...»

Завадский, читая дальше, представляет публике основных исполнителей. Следуют фамилии художника, композиторов... «Оркестр образован из студийных сил... Здесь всякие инструменты, вплоть до гребешков... За правильность оркестровки ручаемся. И больше ни за что».

Медленно под звуки вальса раздвигается занавес, он тоже принимает участие в празднике, подхвачен его ритмом. А присутствующие в зале с невольной улыбкой узнают в музыке вальса вариацию песенки — мелодии из вахтанговского «Потопа», которую напевали люди, когда они объединились, захотев стать лучше и добрее друг к другу («Мы все должны быть вместе! Мы — единая цепь!»)... Труффальдино — Симонов отрывисто, по-цирковому командует: «Хоп!» — и актеры быстро и легко взбегают на площадку и подхватывают разбросанные на ней в продуманном «беспорядке» разноцветные детали костюмов и куски ткани. По команде Труффальдино, под музыку вальса ожившие лоскуты и ленты пурпурного, зеленого, сверкающего серебристого шелка, шарфы из белой и розовой кисеи плавно взлетают на воздух и волнообразно опускаются и взлетают вновь и вновь. Через две-три минуты актеры оделись, они подбегают к рампе и выстраиваются перед заинтересованной публикой. «Вот мы готовы!» — сообщает Труффальдино. Возникла новая детски-наивная мелодия, и хор участников запел:

Вот мы начинаем  
Нашей песенкой простой,  
Через пять минут Китаем  
Станет наш помост крутой.

Все мы в этой сказке  
Ваши слуги и друзья,  
Среди нас четыре маски —  
Это я!  
Я!  
Я!  
И я!  
Вам покажем,  
Как героя  
Полюбили  
Я!  
И я!

Заканчивая повторением куплета «Вот мы начинаем...» и т. д., артисты, ускоряя и ускоряя темп, убегают извивающейся вереницей за кулисы. Последним семенит мелкими шажками боящийся отстать от товарищей толстяк Тарталья, его по инерции заносит на поворотах, и от этого на лице у него комический испуг и отчаянное старание...

Выбегают цани — слуги сцены в синей прозодежде.

Под несмолкающую музыку — теперь это уже полька — они с помощью взлетающих матерчатых декораций быстро превращают опустевшую площадку в столицу Китая. В этом не может быть никакого сомнения, о том говорят крупные буквы «ПЕКИН» на декорациях. Цани исчезли. Появляется Барах, он напевает что-то напоминающее «Не счесть алмазов в каменных пещерах...» — арию Индийского гостя из «Садко» Римского-Корсакова. Выходит Калаф, и

начинается действие, полное ярких чувств, трагических и счастливых узнаваний, невероятного, прихотливого, но, по существу, вполне правдоподобного сцепления событий, судеб, случайностей, полное борьбы сильных страстей, злокозненных замыслов, хитроумия и человеческой находчивости, проявлений благородства и низости, ума и наивности, полное борьбы добра и зла...

Исполнители не сознают, играют ли они хорошо или плохо, но знают, что так бывает только раз в жизни, такой вечер никогда не повторится. И мысль о Евгении Богратионовиче, которая горем сковывала их, придает им теперь все больше и больше силы, легкости, уверенности. На сцене — подъем, солнечная, певучая, жизнерадостная игра. Она захватывает и зрителей. Актеры в зале и актеры на сцене живут общими чувствами.

Что это — игра в театр? Или сам театр — торжество театра в его подлинном, освобожденном, извечном содержании? Или игра в жизнь? А может быть, сама жизнь? Ее торжество? Ее талантливость? Ее радость? Ее благородство? Жизнь как искусство? Оптимистическое, веселое искусство жить?.. Как бы там ни было, счастливое искусство и счастливая жизнь чувств!

Зрители-актеры в зале хорошо знают, сколько ума, таланта, вдохновенной фантазии, остроумия и упорного, страстного труда надо вложить во все детали, во все интонации, краски, звуки, слова, движения, чтобы создать такой спектакль.

Шутники — четыре маски — то и дело пересыпают спектакль своими комментариями: «Завадский, не страдай так ужасно, а то я затоплю слезами всю сцену!..» — «Мон дье! Как она его отбрила!» и т. д., а также остротами на злобу дня, о московском быте и на международные темы. В зале — взрывы аплодисментов, смеха, растет увлечение...

К концу первого акта зрители уже полностью и безоговорочно сдаются в плен молодому театру и фантазии Вахтангова. Станиславский звонит по телефону Евгению Богратионовичу, успокаивает его, говорит об успехе. Но передать как следует свои впечатления по телефону ему не удастся, и в следующем антракте он едет на извозчике к Вахтангову на квартиру. Антракт затягивается. Зрители в театре ждут возвращения Константина Сергеевича. Они прошли за кулисы, смешались с исполнителями, обнимают счастливых «итальянцев», берут в руки предметы бутафории и реквизита «Турандот», забираются в оркестр, пробуют играть на гребенках. Многие исполнители центральных ролей, впервые переживающие радость большого успеха, ходят, как в радужном чаду.

А дома у Вахтангова высокий седой старик, любимый глава и воспитатель всех актеров Москвы, едва сняв шубу, остановился на пороге комнаты.

— Я с мороза... Только, пожалуйста, не волнуйтесь. Все идет прекрасно. Поздравляю вас... Актеры Художественного театра в восторге, — говорит он, согревая руки и пристально вглядываясь в исхудавшее лицо ученика.

— А вы, вы сами, Константин Сергеевич, принимаете нашу работу?

Они читают мысли друг друга. Станиславский присел возле постели.

— Принимаю. То, что я видел, талантливо, своеобразно и, что самое главное, жизнерадостно! — Он берет в свои большие руки горячую руку Вахтангова. — Не волнуйтесь. Вы себя не бережете... Берегите силы. Они вам еще понадобятся... А успех блистательный. Молодежь очень выросла.

— Вы им верите? — Вахтангов называет имена актеров и актрис. — Я требую, чтобы они по-

настоящему жили на сцене, плакали, смеялись...

За дверью Надежда Михайловна и Николай Горчаков, привезший Станиславского, запоминают каждое его слово.

— Любовь, ревность, радость и горе — это вечные чувства, зритель их хорошо знает. Они его заражают со сцены только тогда, когда актер ими по-настоящему живет. Вы многого добились от актеров... Сегодня вы нас покорили, победили...

Но есть правда, которой нельзя открыть дорогу. Станиславский говорит наперекор правде:

— Поправляйтесь скорее. И хорошо отдохните...

Несколько секунд они молчат. Еще раз взглянув глубоко в распахнутые глаза Вахтангова и пожав его руку, Станиславский встает. Голос Вахтангова удерживает его еще на какие-то секунды, наполненные, как часы общения перед разлукой:

— Так много еще надо сделать!..

Станиславский с Горчаковым едут обратно в театр. Молчат. Константин Сергеевич высоко поднял воротник и вобрал величественную голову в плечи. Его глаз не видно.

Вокруг в тишине раскинулась темная Москва. Она не освещается — не хватает тока. Сугробами высится скопившийся за зиму снег. Торопятся редкие прохожие. Только что отгремела гражданская война, дышать народу становится легче. Но голод, холод и разруха сжимают страну. Рассвет впереди — за многими пройденными и новыми испытаниями.

Станиславский входит в зал взволнованный, сосредоточенный. Спектакль сказки «Принцесса Турандот» продолжается, спектакль, рвущийся навстречу рассвету всем своим дыханьем, всем сердцем, всей музыкой чувств и игрой ума... Он идет с возрастающим подъемом, сочувствие зрителей окрыляет артистов.

По окончании провозглашенное в зале «Браво Вахтангову!» вызывает бурю оваций.

Станиславский захотел посмотреть оркестр. Музыканты вышли на сцену и сыграли перед публикой несколько музыкальных отрывков из «Турандот».

Константин Сергеевич обращается к студии с речью:

— За двадцать три года существования Художественного театра таких побед было немного. Вы нашли то, чего так долго, но тщетно искали многие театры!

Ночью участники «Турандот» идут с цветами к Вахтангову. Он знал уже обо всем от Надежды Михайловны. По его настоянию она в этот вечер была в театре. Когда она вернулась, Евгений Богратионович пожаловался на сердце. Вызвали врача. Уходя, врач сказал:

— Кризис воспаления легких миновал. Как жаль, что Евгений Богратионович не умер сегодня! Начинается его ужасное мучение...

А утром пришло письмо от наркома просвещения А.В. Луначарского. Выражая мысли всех, кто уже знал в Москве о состоянии Вахтангова, Луначарский писал:

«Дорогой, дорогой Евгений Богратионович! Странно я сейчас себя чувствую. В душе разбужен Вами такой безоблачный, легкокрылый, певучий праздник... и рядом с этим я узнал, что Вы больны. Выздоровливайте, милый, талантливый, богатый... Ваше дарование так разнообразно, так поэтично, глубоко, что нельзя не любить Вас, не гордиться Вами. Все Ваши спектакли, которые я видел, многообещающие и волнующие... Выздоровливайте! Крепко жму руку. Поздравляю с успехом. Жду от Вас большого, исключительного».



## Последние дни

*Лишь тот достоин жизни и  
свободы,  
Кто каждый день идет за них на  
бой.*

*Гёте*

За два месяца, тянувшихся до конца, которого ждали постоянно, не было дня, когда бы товарищи и ученики оставляли Евгения Богратионовича одного. Боясь, что людям тяжело видеть его состояние, Вахтангов никого не зовет к себе, но радуется каждому, пришедшему, расспрашивает, делится своими мыслями, подолгу не отпускает. Если случается ему ночью проснуться, то часто, как бы случайно, оказывается, что Ксения Котлубай и Борис Захава задержались, остались ночевать и теперь не спят. И вот снова зажигают свет, кипятят чай, затевают беседу.

Евгений Богратионович попросил перенести его в комнату с окном в переулок. Здесь больше солнца и слышен шум шагов на улице. Уже тает снег. Дребезжат колеса. Голоса прохожих звонче. Гомонят воробьи. Вахтангов вбирает в себя по-прежнему все, что видит, слышит, наблюдает, узнает от людей. И он требует, чтобы его лечили.

К нему ходят более десятка врачей и профессоров. Чтобы успокоить его, они обещают, как только он немного поправится и будет не так слаб, сделать ему операцию.

Жизнь!.. Вахтангов хочет провести свои последние дни так же празднично и достойно артиста и человека,

как он жил в лучшие свои часы. Он лежит, покрытый подаренным студийцами шелковым золотистым пледом, который ему очень нравится. Все домашние по его желанию надевают свои лучшие платья. В комнатах стоят цветы. Люди стараются вести себя непринужденно. У Евгения Богратионовича уже около года живут мать и сестра, приехавшие из Владикавказа. Отец умер в 1921 году; в последнее время он служил во Владикавказе в банке, переписывался с сыном, гордился его успехами.

Вахтангов острит, шутит, смеется, требует, чтобы после каждого спектакля «Гадибука» и «Принцессы Турандот» артисты сейчас же ночью рассказывали ему, как они играли, как проходил каждый акт.

Когда Александр Чебан говорит о растущем успехе «Турандот» у зрителей, Евгений Богратионович сознается:

— Знаешь, Саша, я этого не ожидал. Я думал, это только шутка.

Он спрашивает Анну Орочко, Юрия Завадского, Цецилию Мансурову и всех участвующих в спектакле:

— Ну как, не надоело еще так играть «Турандот»? Не приелась ли форма? Не заболтали текст? Вот я встану, нужно будет переделать.

Его беспокоит, что спектакль закоснеет, утратит свежесть, потеряет дух легкой импровизационности, иссякнет постоянное обновление, к которому он стремился, и «Принцесса» станет кокетливой «академической» дамой. Вахтангов прекрасно понимает, что этот спектакль может быть хорош только до тех пор, пока он без особенно серьезных претензий перекликается своей непосредственной жизнерадостностью с современностью. Режиссер даже с некоторым недоверием выслушивает рассказы о том, что эта его последняя работа оказалась необходимой больше, чем он сам предполагал. Евгений

Богратионович задумчиво слушает, как его товарищи говорят, что они видят в «Турандот» начало выхода молодого советского театра из состояния мучительных противоречивых поисков.

— Этот спектакль стоит между нами и будущим; это будущее — золотой век искусства, преодолевшего старую субъективно-психологическую трагедию, отраженную, например, в «Росмерсхольме».

Многие артисты МХАТ видят в «Турандот» не только очарование и радость самого непосредственного и счастливого актерского творчества, но и «маленькое пророчество у великого порога», за которым кончается трагедия одиночества и слепоты художественной интеллигенции.

А простые зрители судят проще. Они благодарны автору спектакля за то, что в год голода и разрухи отдыхают в театре, как будто сюда (так вовремя!) ворвались весна, молодость, веселье, освобождение и утверждение жизни — то, чем живет и вся страна.

«Легкое веселящее вино „Турандот“, — так пишут о ней критики. Спектакль вызвал множество откликов, их авторы еще в течение ряда лет будут возвращаться к первым, самым сильным впечатлениям. Многие, анализируя спектакль, приходят к выводу, что в нем найден синтез формальных достижений русского театра двадцать первого — двадцать второго года со всеми его бурными художественными новациями, а главное — глубокими исканиями, вызванными революцией. „Играя, смеясь и радуясь, ломает Вахтангов театральные формы и вновь складывает их в необычных сочетаниях; это не только „игра в театр“ — зоркость взгляда, торжество победителя, усмешка веселой мудрости, узнавшей значение и ценность подчиненного ему театрального мира...“ „Вахтангов стоит между нами и будущим; это будущее — золотой век через преодоление трагедии. Первый шаг на этом

пути — „Турандот“...“ „В „Турандот“ — любовь за смерть, любовь, смерть и победа... Вахтангов в „Турандот“ смеется от любви и победы и улыбается им шутливо, смеется навстречу смерти...”

«Спектакль-улыбка, спектакль-шутка неожиданно заставляет зрителей философствовать, — они уходят из театра взволнованные, размышляя о смысле жизни...» «Всегда творить — вот путь единственный и вот подвиг, конец которого — победа. Творить всегда, растить себя без пощады, а расти — великий труд. Он растил себя, растил вокруг себя...» Надо научиться «разгадывать загадки мира через искусство...». «...Эта зима была завершением революционного пятилетия, временем расчета и прощания, новых надежд и стремлений... Театр принял на себя мужество строить небывалые театральные формы и петь небывалые песни... искусство той зимы... было искусством перелома, итогов и мечтаний. *Но музыкой театра стала музыка революции*».

«Не было ни одной проблемы современной театральной формы, которая не была бы затронута и так или иначе разрешена спектаклем „Турандот“... Преодолев сценический натурализм... постановка „Турандот“ при всей своей театральнойности вся насквозь насыщена подлинной внутренней жизнью, до краев наполнена душой...» «Но между тем сказка оставалась сказкой, и... этот современный спектакль... внушал твердость веры... таково свойство Вахтангова — режиссера и художника: о самом настоящем и о самом глубоком говорить словами лукавыми, ускользящими и насмешливыми; но неверные и лукавые слова скрывают веру сердца, песнь любви, твердость знания...»

«Было бы легко, но неверно представить в качестве существа актерского исполнения „Турандот“ возрождение игры, как игры, простой „игры в театр“... „Турандот“ очистила актера, освободила от всех

предвзятостей и сделала внутренне готовым к восприятию более глубоких и более пронзительных слов; спектакль „Турандот“ заново утвердил театр...» «То совсем настоящий, захватывающий тон — подлинное, человеческое чувство, любовь, восторг, страдание, ужас, то тонкая актерская улыбка надо всем этим миром человеческих чувств...» «Представление все и нежно, и грустно, и светло, и радостно проникнуто и овеяно духом такой романтической театральности...» Говорили, что спектакль с его наклонной площадкой идет словно на палубе корабля, несущегося вперед по морским просторам, в бурю, «между двух берегов — покинутым и еще не обретенным...».

«Какой здесь отзвук или отражение той громадной кузницы, в которой театральная идеология, и практика, и техника куют новое искусство?» — спрашивает в книге почетных гостей студии В. И. Немирович-Данченко и отвечает: «Да, создатель этого спектакля знает, что в старом надо смести, а что незыблемо. И знает как! Да, тут благодарная и смелая рука действует по воле интуиции, великолепно нащупывающей пути завтрашнего театра. В чем-то этот м а с т е р еще откажется от призрачной новизны, а в чем-то еще больно хватит нас, стариков, по голове, но и сейчас нам „и больно, и сладко“, и радостно, и жутко. И моя душа полна благодарности и к самому мастеру и к его сотрудникам».

Успех «Гадibuка» и «Принцессы Турандот» наполняет квартиру Е.Б. Вахтангова и всех проходящих сюда радостью, объединяющим всех настроением праздника. Это сильнее зрелища мучительной агонии, сильнее чувства человеческого бессилия перед надвигающейся неотвратимой утратой, сильнее боли за умирающего, тем более что сам он полон жизни и, как всегда, мужественно борется с малейшим проявлением уныния в себе и в других.

Он занят мыслями о будущем. Он хочет предвидеть, каким должен стать, как будет развиваться дальше советский театр. В последних беседах с учениками Е.Б. Вахтангов называет искусство, к которому он стремится, «фантастическим реализмом», подчеркивая, что актер, воплощая на сцене правду жизненных чувств, должен воплощать ее *образно*, через преломление жизни в фантазии художника. Он говорит:

— Верно найденные театральные средства дают автору подлинную жизнь на сцене. Средствам можно научиться, форму надо сотворить, надо нафантазировать. Вот почему я это и называю фантастическим реализмом. Фантастический реализм существует, он должен быть теперь в каждом искусстве.

Станиславский абсолютно прав, утверждая: в то время как «...в жизни правда — то, что есть, что существует, что наверное знает человек. На сцене правдой называют то, чего нет в действительности, но что могло бы случиться...» Художественная фантазия заложена в природе театра, в самом его происхождении и в глубоком смысле его существования. Она прежде всего — в работе драматурга, иначе он не нужен. Затем она — в работе режиссера и актеров, иначе никому не нужны и они, и вообще не нужен театр... И еще: есть в жизни и на сцене правда большая и правда мелкая. Вахтангов предостерегает от мелкого и поверхностного копирования действительности, от натурализма, и равно от театральной мишуры и от увлечения приемами...

Вахтангов зовет учеников к постижению большой правды жизни и большой правды искусства — к большой жизни художника-артиста, как «чувствилища» своего народа.

Сам он нашел дорогу к людям. И поэтому так наполнение бьется его сердце, жаждущее любви, такой

прозорливой стала мысль, таким могучим и счастливым стало его дарование художника, сильное нравственным здоровьем, укрепившееся благодаря горячему темпераменту, рвущемуся общению с людьми, разделяющему тревоги и надежды общества, его печали и радости, постоянную борьбу... Но найдут ли дорогу к людям его ученики? Вахтангова мучает тревога за них. Будут ли достойны высокого назначения народного актера воспитанные им участники небольшого коллектива, строители молодого театра? Смогут ли они создавать новое умное, страстное искусство, покоряющее глубокой мыслью и богатством красок? Искусство, героическое по духу, прекрасное по форме? Хватит ли у них для этого рвения и таланта?

Кто поможет им исправлять ошибки, которые они, конечно, будут на первых порах совершать? Станиславский? Да, конечно, прежде всего надежда на его внимание, на его мудрость и сердечность. Можно надеяться и на внимание других «стариков» Художественного театра. Но не слишком ли они связаны с прошлым и привычным, со старыми театральными навыками? У молодежи должна быть своя дорога. Ее путь — новаторство, смелые искания... Откуда ей ждать совета? Мысли Евгения Богратионовича в последние годы часто обращаются к Мейерхольду. Этот смелый, шумный бунтарь привлекает его горячим и, несомненно, искренним стремлением служить революции, необыкновенным размахом фантазии, всегда новыми находками, ярким чувством театральной формы. Спектакли его спорны — это хорошо понимает Вахтангов. Многие в них идет от желания непременно бросить вызов, ниспровергнуть, немедленно совершить полный переворот во всем, что сложилось на русской и мировой сцене до него. Его азарт, запальчивость, нескромность многим часто мешают увидеть действительное значение

экспериментальных работ Всеволода Эмильевича для развития театрального искусства. Его часто и не без основания обвиняют в формализме. Но формализм Мейерхольда — это очень сложное явление и вовсе не трюкачество.

Всеволод Эмильевич обратился к большим идеям эпохи. И в эти годы он жадно прислушивается к голосу нового массового зрителя и даже стремится втянуть его не только в сопереживание с происходящим на сцене, но и в прямое открытое участие в театральном действии. Но стремление как можно ярче, сильнее передать основную идею спектакля часто приводило у него к тому, что идея начинает диктаторски навязывать себя сюжету пьесы и ее героям, не считаясь с их жизненным содержанием, отрываясь от конкретной правды жизни. Вовсе не безыдейный, а даже, напротив, заведомо тенденциозный замысел ищет себе условную, навязчивую, кричащую форму. Умозрительная программа художника, увы, становится важнее жизненной правды изображения... Кроме того, Мейерхольд, как записывает Вахтангов в дневнике, «совсем не знает актера... не умеет вызвать в актере нужную эмоцию, нужный ритм, необходимую театральность...».

Но все же главное в том, что Мейерхольд весь обращен к настоящему и будущему. «Каждая его постановка, — записывает Вахтангов, — это новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление». И недаром Мейерхольда окружает так много молодых учеников, среди них растут талантливые люди... Вахтангов очень прислушивается к тому, как оценивает Всеволод Эмильевич его работы. И между ними устанавливается взаимное притяжение.<sup>17</sup> Такое же притяжение испытывают и ученики того и другого. Некоторые даже хотели бы учиться у обоих... И



Евгений Богратионович часто поощряет это стремление. Но все же коллектив 3-й студии Художественного театра — Вахтангов это знает — должен пойти своей самостоятельной дорогой!.. Тревога за будущее своих воспитанников не покидает Евгения Богратионовича ни на минуту...

29 мая Надежда Михайловна позвонила в вахтанговскую 3-ю студию МХАТ:

— Приходите... скорей!

Евгений Богратионович умирал, окруженный своими учениками.

Передаю слово Борису Захаве:

«Глаза у всех прикованы к одному и тому же лицу. На исхудавшем лице — огромные, как факелы, глаза. В глазах трепещет мысль. Евгений Богратионович просит пить. Но нет, он не хочет, чтобы его поили. Он протягивает руку. Преодолевая смертельную слабость безмерным усилием, он сам берет стакан. Вот он крепко обхватил его пальцами. Кто из учеников Вахтангова не помнит эту сухую, эластичную смуглую руку с сильными подвижными пальцами? Минутку он держит стакан неподвижно, проверяя силу мышц, и потом быстрым, точным, четким и пластичным движением, как если бы он показывал на репетиции, как нужно на сцене обращаться с вещами, подносит стакан ко рту. Легкой тенью скользит по его лицу улыбка удовлетворения: он выполнил поставленную задачу.

Но вот он хочет что-то сказать. Язык плохо ему повинуется, его челюсти немеют, но он хочет говорить, и он скажет. Он привык бороться, ибо всякое творчество — борьба. Он привык преодолевать, ибо он художник. Снова нечеловеческое усилие — и наступающая немота побеждена. Медленно, слог за слогом, звук за звуком, старательно, как на уроке дикции, артикулируя губами,

не продвигаясь дальше, прежде чем не одержана окончательная победа над очередной согласной, Евгений Богратионович произносит несколько слов...»

Такова сила могучей страсти к преодолению, которая живет в Вахтангове. Она не покидает его и в последний его час. Ученики Вахтангова — свидетели его поединка со смертью. Это не переход в оборону человека, одержимого страхом смерти и судорожно цепляющегося за жизнь. Вахтангов и здесь остается верен самому себе, как художник. Он борется, как борется мастер со своим материалом, обретая радость, и гордость, и силу в каждом героическом преодолении. В этот предсмертный час Евгений Богратионович дает последний урок ученикам. Он учит их тому, как нужно умирать. И этот последний его урок так же прекрасен, как и все те волнующие часы его бесед и репетиций, когда он учил своих воспитанников искусству жить.

Да, это главное! Он всегда учил искусству жить.

Вахтангов мучительно борется со смертью, контролирует ясность своего сознания. Он прислушивается к шуму на улице...

— Проехала телега... Ага, понимаю.

Внимательно смотрит на учеников, узнает их. По временам теряет сознание. В бреду ждет прихода Л. Толстого. Еще накануне Евгений Богратионович воображал себя государственным деятелем, раздавал ученикам поручения, спрашивал, что сделано по борьбе с пожарами в Петрограде. Потом снова говорил об искусстве.

Перед самой смертью сознание вернулось к Евгению Богратионовичу. Он сел, окинул всех долгим взглядом, очень спокойно сказал:

— Прощайте...

И лег.

Это было вечером, в десять часов. В московских театрах шли спектакли. Весть о смерти Вахтангова

быстро облетела город. В Художественном театре и ряде других о кончине Евгения Богратионовича сообщили со сцены, и публика поднялась в молчании.

В Большом театре шел концерт в пользу голодающих Поволжья. Артисты разных театров в роли ресторанной прислуги обслуживали публику и собирали деньги. Весть сюда принес Б. Сушкевич... На него и других артистов 1-й студии МХАТ — онемевших, потрясенных горем — становится страшно смотреть, но все эти импровизированные «горничные» и «официанты» в слезах продолжают свое дело.

Ночью ученики одевают покойного. Утром принесли первые цветы — сирень от каких-то неизвестных людей, от зрителей. Днем гроб выносят из дому.

Весна. Талый снег. Ветер. Впереди быстро шагает К.С. Станиславский с развевающимися седыми волосами. Он не замечает, что несущим гроб приходится почти бежать, чтобы не отставать от него.

На столе в кабинете Вахтангова остался портрет Константина Сергеевича. На полях фотографии надпись:

«Дорогому, любимому Е.Б. Вахтангову от благодарного К. Станиславского...

...Милому, дорогому другу, любимому ученику, талантливому сотруднику, единственному преемнику; первому откликнувшемуся на зов, поверившему новым путям в искусстве, много поработавшему над проведением в жизнь наших принципов; мудрому педагогу, создавшему школы и воспитавшему много учеников; вдохновителю многих коллективов, талантливому режиссеру и артисту, создателю новых принципов революционного искусства, надежде русского искусства, будущему руководителю русского театра».

Гроб колышется на руках молодых актеров. На ногах у Вахтангова туфли из «Принцессы Турандот».

Его несут в студию.

На другой день — похороны на кладбище Новодевичьего монастыря. Чуть ли не все артисты Москвы окружают могилу.

К.С. Станиславский, когда гроб засыпали землей, просит оставить его одного на кладбище.

...Он сидел у могилы, пока не смерклось...

Раздумывая над главной темой и над целью творчества Евгения Вахтангова, нельзя не вспомнить строки А. Блока:

В последний раз — опомнись, старый мир!  
На братский пир труда и мира,  
В последний раз — на светлый братский пир  
Сзывает варварская лира!

## **Основные даты жизни Е.Б. Вахтангова**

*1883, 1 февраля* — Родился во Владикавказе.

*1894, август* — Зачислен во Владикавказскую гимназию.

*1903, май* — Окончил Владикавказскую гимназию.

*Август* — Зачислен на естественный факультет Московского университета.

*1904, 15 августа* — Первая режиссерская работа на любительской сцене — спектакль Владикавказского студенческого кружка в городе Грозном «Больные люди» («Праздник примирения») Г. Гауптмана. Роль Вильгельма.

*1905, 12 января* — Первая режиссерская работа в кружке Смоленско-Вяземского землячества Московского университета. Спектакль «Педагоги» О. Эрнста в городе Вязьме. Роль учителя Флаксмана.

*9 октября.* Женится на Надежде Михайловне Байцуровой.

*1906, 29 июня* — Спектакль музыкально-драматического кружка Владикавказского студенческого общества «Сильные и слабые» Н. Тимковского. Режиссер спектакля и исполнитель роли Георгия Претурова.

*15 декабря* — Спектакль драматической группы студентов Московского университета «Дачники» М. Горького. Роль Власа.

*1907, 1 января* — Родился сын Сергей.

*Июль — август* — Напечатаны очерки Е.Б. Вахтангова во владикавказской газете «Терек».

*1908—1910* — Студенческие спектакли и концерты в Вязьме, Сычовке, Гжатске.

*1909, август* — Поступил в школу драмы А.И. Адашева.

*1910, 27 декабря — 1911, 29 января* — Поездка с Л.А. Сулержицким в Париж.

*1911, 12 марта* — Окончил школу драмы А.И. Адашева.

*15 марта* — Принят в Московский Художественный театр.

*Август* — Начал вести занятия по «системе» К.С. Станиславского с группой молодежи МХТ.

*23 сентября* — Первая роль в МХТ — цыган в «Живом труппе» Л.Н. Толстого.

*1912, 15 июня — 7 (?) августа* — Летний отпуск в Швеции.

*1913, 15 ноября* — Премьера пьесы Г. Гауптмана «Праздник мира». Первая режиссерская работа в 1-й студии МХТ.

*23 декабря* — Первое собрание студенческой драматической студии с участием Е.Б. Вахтангова.

*1914, 17 марта* — Роль Крафта в пьесе Л. Андреева «Мысль» в МХТ.

*26 марта* — Спектакль студенческой драматической студии «Усадьба Ланиных» Б. Зайцева.

*24 ноября* — Премьера «Сверчка на печи» Ч. Диккенса в студии МХТ. Роль Текльтона.

*1915, 26 апреля* — Первый исполнительный вечер в студенческой драматической студии.

*14 декабря* — Премьера пьесы Г. Бергера «Потоп» в студии МХТ. Режиссерская работа Е.Б. Вахтангова. В последующих спектаклях играл роль Фрезера.

*1916, декабрь* — Второй исполнительный вечер в студенческой драматической студии.

*1917, март* — Студенческая драматическая студия переименована в Московскую Драматическую студию под руководством Е.Б. Вахтангова.

*1918, 23 апреля* — Премьера пьесы Г. Ибсена «Росмерсхольм» в 1-й студии МХТ. Режиссерская работа Е.Б. Вахтангова. Исполнял роль Бренделя.

*15 сентября* — Первое представление пьесы М. Метерлинка «Чудо св. Антония» в студии Е.Б. Вахтангова.

*8 октября* — Открытие еврейской студии «Габима». Режиссерская работа Е.Б. Вахтангова «Вечер студийных работ».

*17 декабря* — Открытие Народного театра.

*1919, 23 марта* — Напечатана статья Е.Б. Вахтангова «Пишущим о „системе“ Станиславского».

*1920, сентябрь* — Постановка «Свадьбы» А.П. Чехова в студии Е.Б. Вахтангова (первый вариант).

*13 сентября* — Студия Е.Б. Вахтангова включена в состав Московского Художественного театра и переименована в 3-ю студию МХАТ.

*1921, 29 января* — Премьера второго варианта «Чуда св. Антония» в 3-й студии МХАТ.

*29 марта* — Премьера постановки Е.Б. Вахтангова «Эрик XIV» А. Стриндберга в 1-й студии МХАТ.

*Сентябрь* — Второй вариант «Свадьбы» А.П. Чехова в 3-й студии МХАТ.

*13 ноября* — Открытие театра 3-й студии МХАТ на Арбате, 26. Спектакль «Чудо св. Антония».

*1922, 31 января* — Премьера постановки Е.Б. Вахтангова «Гадибук» С. Ан-ского в театре-студии «Габима».

*27 февраля* — Генеральная репетиция «Принцессы Турандот» К. Гоцци в 3-й студии МХАТ.

*28 февраля* — Премьера «Принцессы Турандот».

*29 мая* — Скончался в 9 часов 55 минут вечера.

## **Примечания**



**1**

Слово «красное» было вычеркнуто цензурой. Оно вписано рукой Вахтангова в газетную вырезку, хранящуюся в его комнате-музее.

А не в начале 1910 года, как написано в биографической статье П. Антокольского, в редакционных комментариях к книге «Е. Вахтангов. Дневники и письма» и как было указано во втором издании книги Б. Захавы «Вахтангов и его студия».

**3**

Вахтангов позже играл в «Гибели „Надежды“ роль Дантье.

**4**

Ныне Советская площадь с памятником Юрию Долгорукому.

**5**

Пляска мертвеца (*франц.*).

**6**

Находился на месте, где ныне бассейн для плавания.

Одной из последних капель, по-видимому, были идейные разногласия, споры в философском плане, когда М. Чехов в качестве художественного руководителя театра «МХАТ 2-й» упорно настаивал, чтобы в репертуар была включена написанная им в откровенно теософском духе сказка. Директор театра Е.П. Херсонская, старый член партии, долго безуспешно отговаривала его от этого намерения, стремясь использовать все средства товарищеского убеждения, чтобы сохранить Михаила Чехова для советского театра. Позже, во время заграничных скитаний, его высказывания в печати по вопросам философии искусства были пропитаны мистицизмом и говорили о последовательном религиозно-идеалистическом мировоззрении.

Роль Бренделя исполнял сам Вахтангов, экспромтом заменивший заболевшего Л.М. Леонидова.



**9**

Открытие было отложено и состоялось 15 декабря.

Вахтангов готовил театрализованное массовое действие для торжеств 7 ноября.

**11**

Байрона.

Э. Верхарна.

Театральный отдел Наркомпроса.

Вахтангов цитирует статью Рихарда Вагнера «Искусство и революция».

Статью «С художника спросится!..» нам удалось впервые опубликовать через два года после смерти Е.Б. Вахтангова в газете «Известия ВЦИК» № 121, 29 мая 1924 года. Ее опубликование было встречено с огромным интересом. «Хорошая сенсация» — так был озаглавлен один из первых откликов в печати («Жизнь искусства»). Она стала своего рода программным документом для деятелей революционного театра.

И концерт с участием К. Станиславского, А. Южина, М Чехова, Е. Вахтангова и других.



Автор этой книги слышал от В.Э. Мейерхольда выражение горячего убеждения, что именно Вахтангову, если бы тот остался жить, суждено было стать выразителем лучших идей Станиславского и самого Мейерхольда, вождем и надеждой советского театра.