Захава Б. Е. **Вахтангов и его Студия** / Предисл. В. А. Филиппова. Л.: Academia, 1927. 155 с.

*Вл. Филиппов*. Предисловие 3 [Читать](#_Toc360457351)

От автора 4 [Читать](#_Toc360457352)

**Часть первая**

**Глава первая. Зарождение Студии**

«Усадьба Ланиных» 7 [Читать](#_Toc360457353)

Первая встреча 12 [Читать](#_Toc360457356)

Первые прикосновения к искусству 12 [Читать](#_Toc360457357)

Первый «провал» 17 [Читать](#_Toc360457358)

**Глава вторая**

Конец скитаниям 21 [Читать](#_Toc360457359)

«Честное слово» 21 [Читать](#_Toc360457361)

Новые правила приема в Студию 22 [Читать](#_Toc360457362)

Театральное воспитание. (Школа К. С. Станиславского) 23 [Читать](#_Toc360457363)

Парадоксальное утверждение школы «переживаний» 25 [Читать](#_Toc360457364)

Воспитание этическое. (Школа Л. А. Сулержицкого) 27 [Читать](#_Toc360457365)

«Ради чего» 29 [Читать](#_Toc360457366)

Студийные «праздники мира» 30 [Читать](#_Toc360457367)

Студийные вечеринки 32 [Читать](#_Toc360457368)

Требования «студийного такта» 32 [Читать](#_Toc360457369)

«Богатые и счастливые» 35 [Читать](#_Toc360457370)

Студийный организм 37 [Читать](#_Toc360457371)

**Глава третья**

Вахтангов и война 39 [Читать](#_Toc360457372)

Опыты 40 [Читать](#_Toc360457374)

Ювелирная работа и опасность обезличивания 42 [Читать](#_Toc360457375)

«Новая полоса» 43 [Читать](#_Toc360457376)

**Глава четвертая**

«Чудо св. Антония» (Первый вариант) 47 [Читать](#_Toc360457377)

Сценическая «вера», как основа театрального искусства 50 [Читать](#_Toc360457379)

«Волнение от сущности» 52 [Читать](#_Toc360457380)

«Идти от себя» 55 [Читать](#_Toc360457381)

«Мысль» 56 [Читать](#_Toc360457382)

Боязнь обезличивания 57 [Читать](#_Toc360457383)

«Артистичность» 58 [Читать](#_Toc360457384)

**Глава пятая**

Февральская революция 60 [Читать](#_Toc360457385)

Тяготение к романтизму 61 [Читать](#_Toc360457387)

«Исполнительные вечера» 63 [Читать](#_Toc360457388)

Выход из подполья 66 [Читать](#_Toc360457389)

**Часть вторая**

**Глава шестая**

Вахтангов и Октябрь 67 [Читать](#_Toc360457390)

Идея «Народного театра» 71 [Читать](#_Toc360457393)

«Народный театр» Театр.‑Музык. Секции Моск. Сов. Раб. Деп. 73 [Читать](#_Toc360457394)

«Школа — Студия — Театр» 75 [Читать](#_Toc360457395)

Вахтангов нарасхват 77 [Читать](#_Toc360457396)

План работ в ТЕО 80 [Читать](#_Toc360457397)

Болезнь Вахтангова 83 [Читать](#_Toc360457398)

**Глава седьмая**

Внутренние нелады 87 [Читать](#_Toc360457399)

Два письма Е. Б. Вахтангова 88 [Читать](#_Toc360457401)

Раскол Совета 93 [Читать](#_Toc360457402)

Добро и зло 96 [Читать](#_Toc360457403)

Развал студии 101 [Читать](#_Toc360457404)

**Часть третья**

**Глава восьмая**

Возрождение 103 [Читать](#_Toc360457405)

Опыты в области трагедии 107 [Читать](#_Toc360457408)

Новые театральные лозунги 110 [Читать](#_Toc360457410)

**Глава девятая**

«Чудо св. Антония» (Второй вариант) 115 [Читать](#_Toc360457412)

Мастерство 118 [Читать](#_Toc360457414)

«Театральный реализм» 125 [Читать](#_Toc360457415)

Вахтангов и Станиславский 126 [Читать](#_Toc360457416)

Вахтангов и Мейерхольд 131 [Читать](#_Toc360457418)

**Глава десятая**

«Принцесса Турандот» 133 [Читать](#_Toc360457419)

Принцип импровизации 136 [Читать](#_Toc360457421)

Обращение с аксессуарами 142 [Читать](#_Toc360457422)

Сценическая площадка 143 [Читать](#_Toc360457423)

Открытие театра 146 [Читать](#_Toc360457424)

Последние репетиции Вахтангова 148 [Читать](#_Toc360457425)

Последняя победа 149 [Читать](#_Toc360457426)

# **{3}** Предисловие

Богатейшие выдержки, собранные из дневников и писем Вахтангова, записей из его бесед со Станиславским, (работ с Сулержицким), из протоколов занятий его в Студии, в большей своей части впервые публикуются в книге «Вахтангов и его Студия». Благодаря этому многое по-новому освещается в творчестве того театрального деятеля, которому — казалось — будет суждено создать театр, соответствующий грандиозности революционной эпохи. Опубликование указанных рукописей вскрывает и художественную личность Вахтангова, принципы и методы его, как театрального педагога, режиссерские его замыслы и тот путь, которым он пришел к Октябрю (когда его деятельность достигла наивысшего расцвета).

Изложение не дает критического анализа фактов, связанных с возникновением, ростом и утверждением Студии. Пиетет, связанный с именем учителя столь велик, что несмотря на «погодную запись», сближающую данную книгу с летописью, ближайший соратник Вахтангова — Б. Е. Захава не всегда эпичен и объективен. Тем не менее — а, может быть, именно благодаря этому — перед нами работа несомненной ценности, ценности субъективного документа в двух отношениях значительного: и как материала для характеристики самого Вахтангова и как показателя того отношения к нему учеников (ибо книга — результат коллективной обработки материалов актерами его театра), которое сквозит в каждой строчке текста, характеризуя безграничную веру их в непререкаемую ценность заветов их вождя.

Пятилетний путь театра весь, несмотря на отдельные промахи и отклонения, был пройден под лозунгами, выдвинутыми Вахтанговым, и юбилейный год дал театру возможность выполнить свой долг перед памятью его вдохновителя. Если мы и теперь еще не имеем «Книги о Вахтангове» (Вахтангов ведь значителен и вне театра его имени), то публикуемая работа значительно облегчает ее появление.

«Вахтангов и его Студия» с большим интересом прочтется и посетителем театра, и практическим работником любого театрального направления, и театроведом. Деятели же «Театра имени Вахтангова», помнящие основное его учение о трех факторах, определяющих форму спектакля — «автор, *современность* и театральный коллектив», не могут не пойти вперед в дальнейшие годы своей творческой работы.

*Вл. Филиппов*

# **{4}** От автора

Не будучи профессиональным литераторов, с волнением и даже некоторым страхом принимался я за свою работу. Но в то же время я думал: должен же, в конце концов, кто-нибудь из учеников Е. Б. Вахтангова взять на себя задачу рассказать о том, чему и как учил Евгений Богратионович своих учеников; я думал, что если мне удастся правдиво и просто рассказать о том, чему я сам был свидетелем, то будет сделано нужное и полезное дело.

В изображении личности Е. Б. Вахтангова, в описании его взглядов, стремлений, увлечений и т. п. я стремился к одному: к максимальной *правде*. Поэтому и решил не бояться того, что здесь что-нибудь может показаться тому или иному читателю недостаточно важным, порой слишком сентиментальным, а иногда, может быть, даже легкомысленным. Я думал, что если я ничего не скрою из того, что знаю и помню, то рассказ мой, в конце концов, сделает понятными читателю те чувства восторга, любви и преклонения, которые умел вызывать к себе покойный учитель среди многочисленных своих учеников и друзей. Если же читатель, кроме того, на основании этой книги, уяснит себе, насколько трудным, сложным и тернистым является тот путь, который ведет к образованию театра, то автор в основном будет считать свою задачу исполненной.

Поскольку Е. Б. Вахтангов был учеником и последователем К. С. Станиславского, мне в этой книге, естественно, пришлось коснуться некоторых основных элементов учения К. С. Станиславского. Однако, считаю необходимым особо указать, что, во-первых, изложение некоторых взглядов К. С. Станиславского было предпринято мною *исключительно* ради более полной характеристики отдельных моментов в работе и творчестве Е. Б. Вахтангова и, что, во-вторых, взгляды К. С. Станиславского изложены в этой книге в том виде, в каком они были восприняты мною от Евгения Богратионовича; при этом незначительный размер книги позволил мне коснуться в этой области только того, что казалось мне наиболее важным для характеристики работы Вахтангова в тот или иной период времени. Таким образом, ни на какую точность и полноту изложения «системы» К. С. Станиславского настоящая книга претендовать не может.

{5} Товарищам моим, ближайшим ученикам Евгения Богратионовича — А. А. Орочко, П. Г. Антокольскому, О. Н. Басову, И. М. Толчанову, по поручению Студии имени Евг. Вахтангова принимавшим участие в редактировании этой книги и своими указаниями давшим мне возможность избежать ряда ошибок и упущений, приношу мою глубочайшую благодарность. Такую же благодарность приношу и всем другим товарищам, в той или иной форме помогавшим мне в работе, в особенности К. И. Котлубай, В. В. Куза и Л. П. Русланов. Особую благодарность приношу вдове покойного учителя, Надежде Михайловне Вахтанговой, помогавшей мне разобраться в материалах, оставленных Евгением Богратионовичем.

*Б. Захава*

# **{7}** Часть первая

## **{9}** Глава перваяЗарождение Студии

В ноябре 1913‑го года группа студентов в количестве пяти человек решила создать в Москве «Студенческую драматическую Студию»[[1]](#footnote-2).

Во всех высшие учебных заведениях Москвы появилось объявление, приглашающее студентов и курсисток записываться в члены новой организации. В объявлении было указано, что «занятиями Студии будут руководить артисты Московского Художественного Театра» и что от каждого поступающего в Студию требуется: «а) серьезное идейное отношение к делу и б) полное подчинение дисциплине Студии».

Учредителями новой организации была избрана из своей среды «приемная комиссия» в количестве трех человек. На обязанности членов этой комиссии лежало основательное знакомство с каждым желавшим поступить в Студию. Члены комиссии, в длительных беседах с каждым записавшимся студентом, выясняли, зачем, ради чего и почему он хочет посвятить свой досуг театральному искусству, и затем, после длительного обсуждения, сообща выносили свой окончательный приговор. Те немногие счастливцы, которые удостаивались положительного решения комиссии, не попадали, однако, сразу в число полноправных «действительных» членов Студии, а пока зачислялись только в число так наз. «членов-соревнователей», имевших лишь совещательный голос на общих собраниях молодого коллектива.

Следует отметить, что вновь поступавшие не подвергались пока никакому театральному испытанию. Они экзаменовались лишь со стороны своих «личных качеств». Инициаторы нового дела не хотели, чтобы их организация подходила под общий тип распространенных в то время «любительских кружков».

{10} «Любительщине» была объявлена решительная война: те, кто шел в Студию для того, чтобы развлечься, «провести время», пощекотать свое тщеславие, не принимались в Студенческую Стадию, а если кто-либо и ухитрялся обмануть проницательность «приемной комиссии», то, все равно, долго удержаться в Студии не мог.

Так создалась группа студенческой молодежи (средний возраст членов этой группы равнялся 18 – 19 годам), если и не блещущая артистическими дарованиями, то, по крайней мере, состоящая из серьезных молодых людей, безусловно культурных, любящих большое настоящее искусство.

«Любительские спектакли» — и связанная с ними столь заманчивая для многих молодых людей возможность «поиграть на сцене» — не интересовали членов этой группы. Они также не думали вырабатывать из себя и профессионалов театра: они хотели пока лишь познакомиться с существом и законами подлинного, большого и трудного искусства.

Все они, разумеется, были горячими поклонниками и ценителями Художественного театра. Искусство мастеров этого театра стало для молодых театралов мерилом подлинности всякого театрального творчества. Все они были решительными врагами не только «любительщины», но и всякого профессионального штампа, всякого трафарета и рутины, всякого театрального провинциализма (хотя бы и на столичной сцене). Это были, поистине, настоящие, без всяких кавычек, — *любители театрального искусства*.

В январе 1914‑го года состоялось первое общее собрание учредителей и принятых ими «соревнователей», на котором и было решено пригласить для руководства занятиями Студии артиста Студии Художественного театра Евгения Богратионовича Вахтангова. Е. Б. Вахтангов был в то время совсем еще молодым режиссером, получившим, правда, уже некоторую и, притом, лестную для себя известность в среде московских театралов после постановки «Праздника мира» в Студии Художественного театра.

На том же общем собрании было решено, что денежные средства Студии будут составляться из ежемесячных взносов всех членов коллектива. Размер взноса устанавливался для каждого по принципу подоходного налога: каждый должен был ежемесячно вносить сумму, равную 5 % его месячного бюджета. Принимая во внимание, что прожиточный минимум тогдашнего студента равнялся приблизительно 30 руб. в месяц, минимальный взнос был установлен в размере 1 р. 50 к.

Далее было решено, что полноправными членами коллектива пока являются только учредители, которые соответственно этому получили название «действительных членов Студии». {11} Дальнейшее пополнение состава действительных членов должно было производиться через *единогласное* принятие в свою среду того или иного «соревнователя» всеми действительными членами. Действительные члены составили вместе, таким образом, руководящий орган Студии, который тогда назывался «Собранием действительных членов», в дальнейшем был переименован в «Большой Совет Студии», а еще позднее стал называться «Центральным органом Студии».

Дальше возник вопрос: с чего, собственно, должна начаться деятельность Студии? — помещения для занятий Студия не имела, ежемесячные взносы не могли составить достаточно крупной суммы, чтобы можно было наладить правильно функционирующую школу, — как быть? Решили приготовить спектакль. Однако, главной задачей Студии продолжали считать работу *учебную.* Поэтому, решено было, что пьеса, над которой будут работать, явится лишь как бы *предлогом* или *поводом* для учебной работы, а, если, в результате этой работы родится спектакль, который можно будет показать, то окажется выполненной и вторая задача: спектакль даст возможность поставить школу на прочный финансовый фундамент.

### «Усадьба Ланиных»

На первом же общем собрании один из членов Студии предложил познакомиться с только что напечатанной в одном из «толстых» журналов пьесой Бориса Зайцева «Усадьба Ланиных».

Пьесу прочитали, и всем стало ясно, что удалось найти именно то, чего так хотелось, о чем каждый втихомолку мечтал.

Пьеса была написана в тех чеховских тонах, к которым привыкли и которые так полюбили воспринимать с любимой сцены Художественного театра. «Эта пьеса, — пишет впоследствии 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 она одна из шести усадеб, расположенных на берегу колдовского озера в имении Сорина. И здесь, как говорит одно из действующих лиц 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‑го 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 {12} 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».

### Первая встреча

Итак, вопрос был решен: «Усадьба Ланиных» была принята к постановке и вскоре состоялась, наконец, долгожданная встреча молодого коллектива со своим будущим руководителем.

Собрание происходило на частной квартире одной из студиек. Празднично одетый, молодой, красивый, с ястребиным профилем, с большими ласковыми и проницательными голубыми глазами, — бодрой и энергичной походкой вошел Евгений Богратионович к новым своим ученикам.

Стали читать пьесу в присутствии Вахтангова. После второго акта он остановил чтение и к превеликой неожиданности и полному недоумению собравшихся подверг полупрочитанную пьесу резкой и беспощадной критике: пьеса лишена действия, лишена театральности, нет динамики, слишком много разговоров, и т. д. и т. д.

Трудно описать тот взрыв протеста, который обрушился на голову бедного Евгения Богратионовича. С едва заметной усмешкой в ласковых глазах, с чуть уловимой иронией — с той самой знаменитой вахтанговской иронией, которая впоследствии заискрится в «Принцессе Турандот», — слушал Вахтангов отчаянную защиту столь полюбившейся молодым людям «Усадьбы».

Наконец, Евгений Богратионович объявил, что он сдается. Он вынужден был признаться, что он не ожидал такого единодушного и страстного увлечения; он надеется теперь, что это увлечение и любовь к пьесе восполнят ее недостатки.

### Первые прикосновения к искусству

Дальнейшие собрания были посвящены распределению ролей. Каждый студиец мог выставить свою кандидатуру на любую роль; ему давалась возможность попробовать себя, и затем все вместе обсуждали кандидатов и сообща отдавали предпочтение {14} тому или иному, — разумеется сохраняя за Вахтанговым право veto.

Здесь следует упомянуть об одном эпизоде, сыгравшем, как мне кажется, значительную роль в дальнейшей жизни Студии. На одну из женских ролей заявили свои кандидатуры две студийки: одна из них входила в группу учредителей, т. е. была «действительным членом», — и, притом, очень активным и ценным в организационном отношении, — другая же была в группе «соревнователей». После пробы той и другой большинство высказалось в пользу только что принятой «соревновательницы». Однако, Вахтангов взял под свою защиту первую претендентку, полагая, что нельзя отказать в художественной работе члену коллектива, который является одним из инициаторов самого создания Студии и даже в группе учредителей играет далеко не последнюю роль.

Тут выступила сама виновница возникшего разногласия и заявила, что она снимает свою кандидатуру, так как при распределении ролей, по ее мнению, не должны приниматься во внимание никакие соображения помимо интересов будущего спектакля; она полагала, что никакие ее заслуги перед Студией вне художественной области не могут создать для нее каких-либо преимуществ в плане художественном.

Этот, на первый взгляд, незначительный эпизод дал, однако, должное *театрально-этическое* направление дальнейшей жизни коллектива. В то же время и Вахтангов увидел, что в группе, с которой ему предстоит работать, есть люди, «*любящие искусство больше, нежели себя в искусстве*» и, потому, способные жертвовать своими личными интересами ради интересов целого.

Когда все роли были распределены, началась работа над пьесой. Театральное содержание пьесы Вахтангов вскрывал следующим образом, — он говорил: «Основное, что нужно сыграть в этой пьесе, — это *опьянение*, опьянение от весны, от воздуха, от аромата только что распустившейся сирени… Все, что происходит в пьесе, является результатом этого “опьянения”. Начинается оно с восторга, с чувства радости и счастья; потом все начинают ощущать, что запах сирени дурманит головы; потом опьянение достигает высшего напряжения: становится душно, делается дурно; потом наступает гроза; раскаты грома становятся все сильнее и сильнее; наконец, — последний оглушительный удар, и снова брызнуло солнце; становится легче, “опьянение” проходит, дышится легко, свободно: атмосфера разрядилась, и радуга снова примиряет с жизнью обитателей усадьбы»[[2]](#footnote-3).

{15} Вахтангов не пошел по пути «сколачивания» любительского спектакля; он, действительно, сделал работу над пьесой предлогом учебы и воспитания: постепенно перед учениками раскрывались, обнаруженные К. С. Станиславским, великие законы и тайны актерского творчества. «Я — ученик Станиславского, — говорил Вахтангов, — смысл своей работы у вас я вижу в том, чтобы пропагандировать и распространять учение Константина Сергеевича».

Однако, по мере того, как перед учениками раскрывались законы театра, все более и более беспомощными начинали они себя чувствовать, ибо все шире и глубже становилась пропасть между реальными возможностями каждого и тем, что он начинал требовать от себя в качестве задания.

Но в то же время было так радостно прикасаться к живым источникам подлинного искусства; уроки Вахтангова были так увлекательны, что часы казались минутами, и целые ночи проходили совсем незаметно. А работали подолгу: иногда до рассвету.

Все дело было в том, что, знакомясь с существом театра, молодые люди знакомились с существом искусства *вообще*: вечные основы театра, раскрытые К. С. Станиславским, являются в то же время корнями всякого подлинного искусства. Почвой же, в которой сокрыты корни подлинного искусства, является *сама жизнь*. Так, через искусство ученики Вахтангова приходили к познанию явлений и законов реальной человеческой жизни.

Тот, кто прошел эту школу Вахтангова и актером не сделался, не станет все же сожалеть об истраченном времени, как потерянном бесплодно: он навсегда сохранит воспоминание о часах, проведенных на уроках Вахтангова, как о таких, которые воспитали его для жизни, углубили его понимание человеческого сердца, научили его участливому и деликатному прикосновению к человеческой душе, раскрыли перед ним тончайшие рычаги человеческих поступков.

Те, кто работал над «Усадьбой Ланиных», а также и сотни (я не преувеличил: именно — сотни) тех, которые прошли через руки Вахтангова впоследствии, но в театре не удержались, все же с бесконечной благодарностью вспоминают часы и ночи Вахтанговских уроков. Сколько их, во всех концах нашей страны, — инженеров, учителей, юристов, врачей, ученых экономистов, и пр., — прошедших через руки Вахтангова! Все они могли бы засвидетельствовать, что пребывание в Вахтанговской школе оставило неизгладимый след на человеческой личности каждого из них и предопределило многое на их жизненном пути.

Вахтангов это знал и потому не смущался тем, что многим из его молодых учеников заведомо не суждено было остаться {16} в театре; он был доволен тем, что имеет завидую возможность сделать радостными и счастливыми весенние годы пришедших к нему молодых людей…

Вот почему так щедро Вахтангов растрачивал свои силы, вот почему он так любил приходить на эти уроки «к студентам», вот почему он так, казалось бы, безрассудно и нерасчетливо дарил им свои ночи, свой темперамент, блеск своей фантазии, искры своей мысли…[[3]](#footnote-4)

А между тем, неизлечимая болезнь, которая так рано свела Вахтангова в могилу, уже по временам давала о себе знать[[4]](#footnote-5), уже тогда Евгений Богратионович нередко прерывал свой урок и из небольшой коробочки, которую он постоянно носил при себе, высыпал себе на язык щепотку соды, чтобы унять поднимающуюся в желудке боль… Разумеется, тогда еще ни сам Вахтангов, ни его друзья не подозревали, какой страшный червь постепенно подтачивает железный и полный энергии организм… Вахтангов мало уделял внимания своему здоровью, — ему было некогда: день — в Студии Художественного театра, потом — урок в драматической школе Халютиной, потом — или спектакль, или урок «у студентов», а иногда в Студенческую Студию Вахтангов приходил уже после спектакля и засиживался на целую ночь.

Вахтангов не любил тогда, чтобы в Студию приходили ради каких-либо практических результатов: роли, спектакли, создание театра; он хотел, чтобы каждый шел в Студию ради *праздника*, праздничные лица он любил видеть вокруг себя; он любил даже, чтобы ученики приходили на урок несколько более парадно одетыми, чем обычно…

Вахтангов любил самый *процесс* творческой работы, а не ее результат… Этому же он учил и своих учеников: «практический результат придет сам собой», — говорил Вахтангов, и его ученики не думали о «результате»: они целиком отдавались творческим радостям *сегодняшней* репетиции, *сегодняшнею* урока, *сегодняшних* исканий.

Как было уже сказано, во времена «Усадьбы Ланиных» Студия еще не имела постоянного помещения, — собирались, где придется: то в студенческой комнатке каких-нибудь курсисток, где, кроме пары кроватей да столика с учебниками, ничего не было, то в снятой на один вечер гостиной какой-нибудь частной квартиры… Один урок происходил, допустим, за Москвой-рекой, а завтра нужно было бежать куда-нибудь на {17} Долгоруковскую, с тем, чтобы на следующий день отыскивать нужную квартиру в путанных переулках Пречистенки или Арбата… Специальные дежурные заблаговременно телефонными звонками или лично оповещали всех членов коллектива о месте сегодняшней репетиции…

Все это, хотя и было весьма затруднительно, придавало в то же время несколько «романтический» характер быту молодой Студии и делало ее как-то особенно привлекательной для тех, кто работал в ней и учился.

### Первый «провал»

Однако, три месяца, отведенные для работы над пьесой? подходили к концу, роковой день назначенного спектакля приближался: уже был заарендован зал в Охотничьем клубе на Воздвиженке, были заказаны афиши, принимались все меры к наиболее широкому распространению билетов… Вахтангов наконец спохватился и стал наскоро устанавливать мизансцены, пытаясь со своими неумелыми и неопытными «артистами» создать хоть что-нибудь похожее на театральное представление.

Правда, молодые актеры научились кое-как разбираться в своих ролях, научились быть правдивыми и искренними («не наигрывать»): они уже не декламировали с завыванием, не прикладывали рук к сердцу, когда объяснялись в любви, не опускали концы губ книзу, когда хотели выразить презрение, не сдвигали бровей, чтобы казаться глубокомысленными, не говорили слово «маленький» высоким голосом, а слово «большой» низким, — т. е., они освободились от всякого рода обычных театральных штампов; больше того: они питали к этим штампам непримиримую вражду. Словом, они поняли и твердо удвоили, чего делать на сцене *не следует*; однако, далеко еще не научились делать то, что *нужно* делать. Их чувства, которые они выражали просто и правдиво, они совсем не умели донести до зрителя: их слова, их слезы, их страдания, их радости, — искренние и верные, — как бескрылые птицы, пробовали подняться и опускались беспомощно тут же, на сцене, — не имея силы перелететь за рампу в зрительный зал.

И вот, наконец, 26 марта 1914 года состоялся столь трепетно ожидаемый спектакль.

Чуть ли не с самого утра забрались молодые дебютанты в театр, примеряли и прилаживали свои костюмы, устанавливали и подвешивали декорации…

О декорациях стоит сказать особо. Денег на то, чтобы создать специальную монтировку спектакля, у Студии, разумеется, не было. Пользоваться же имевшимися на сцене Охотничьего {18} клуба обычными «павильонами» и лесными арками (театральные рабочие остроумно именуют их «штанами») ни Студия, ни ее руководитель не пожелали. А посему решили ставить спектакль «в сукнах».

Постановки «в сукнах» тогда еще только начинали входить в театральный обиход, и принятие такого решения требовало известной смелости.

Эти «сукна» явились потом одной из серьезных причин решительного провала спектакля. В качестве «сукон» была приобретена серо-зеленоватая дерюжка плохенького качества, имевшая со сцены вид жеваной тряпки. Не привыкший еще к принципам условного театра, зритель с достойным сожаления упорством отказывался принимать эти, с позволения сказать, «сукна» за роскошный парк Ланинской усадьбы…

Однако, сами артисты находили свои декорации превосходными. Их серо-зеленые тряпки казались им весенней зеленью тенистого сада. Несколько горшков с бутафорской сиренью, по их мнению, великолепно изображали террасу, долженствовавшую, согласно замыслу режиссера «утопать в кустах сирени». Дабы еще сильнее ощущать прелесть весны и деревенского приволья, всю сцену продушили Остроумовской сиренью (был в то время такой одеколон)…

Но и на самом деле тогда на улицах Москвы расцветала весна, — не бутафорская, не театральная, а самая настоящая, «взаправдашняя»: дни стояли теплые и солнечные, на перекрестках и площадях торговали цветами…

Эта-то настоящая доподлинная весна и трепетала в сердцах, переживавших весну своего бытия. Эта весна сплеталась воедино с тою весной, которую предстояло пережить сегодня вечером на глазах театральной толпы. И уже нельзя было разобрать, где тут кончается жизнь и начинается театр.

Им казалось совершенно невероятным, что зрители не почувствуют того же, что так сильно, так ярко ощущают они сами…

Но зрители… не почувствовали… Правда, пьеса сама по себе имела некоторый успех, — автора дважды горячо вызывали, — но исполнение… Увы! — оно, даже у дружелюбно настроенной и снисходительной публики, состоявшей преимущественно из студенческой молодежи и друзей «артистов», потерпело полное фиаско.

Но, как это ни странно, сами исполнители совсем не ощущали своей неудачи. Они, завороженные и зачарованные, жили заказанной им жизнью обитателей усадьбы Ланиных: они любили и ревновали, радовались и страдали, плакали и смеялись… Что нужды, что зрителю их чувства оставались неизвестными. Они-то ведь «*переживали*» их, *сами*-то они чувствовали себя бесконечно {19} счастливыми… А зритель? Господь с ним, со зрителем. Воистину, это был настоящий «*театр для себя*».

После спектакля все участники собрались в одной из артистических уборных. «Вот мы и провалились», — весело сказал Евгений Богратионович, и странно: никому не было грустно, никто не был огорчен, вокруг Вахтангова лица сияли радостью и счастьем, как будто только что одержали невесть какую победу. «Этот спектакль имеет то значение», — говорил Вахтангов, — «что он сплотил вокруг себя группу людей, спаял их в одно неразрывное целое. Теперь можно и неясно начинать серьезно учиться»…

А пока что, все вместе, — не исключая и автора пьесы, который так полюбил молодую Студию, что, кажется, больше волновался успехом артистов, чем своим собственным, — отправились в один из ресторанов справлять свое поражение-победу.

Нужно сказать, что и со стороны материальной спектакль не оправдал возлагавшихся на него надежд: в записной книжке студийного казначея значился довольно крупный дефицит.

За ужином, как полагается, были речи и тосты, а после ужина всей гурьбой, — во главе со своим руководителем, — отправились бродить по Москве. Бродили всю ночь, и когда под утро встретили газетчика с кипой свежеиспеченных газет, то так на него набросились, что он испугался: «Уж не война ли?»

И под взрывы звонкого хохота читали беспощадную критику. Рецензенты называли исполнение «слабым», «детски-неумелым», «технически-беспомощным», «извинительным лишь как первый опыт»…

Наиболее жестокий рецензент писал: «И досталась она (пьеса) любителям какой-то “студенческой студии”. Бедный Борис Зайцев! От его пьесы при “благосклонном участии” сих любителей остались только “рожки да ножки”. В полном соответствии с игрой была и постановка пьесы. Красота Ланинского имения, его запущенные парки, “тургеневщина” сада, — все было заменено мятыми, серыми тряпками. И режиссер, г. Вахтангов, проделал дыру в одной из этих грязных тряпок и заставил исполнителей, смотря в эту дыру, восхищаться роскошью природы. Эта же дыра служила входом и выходом для действующих лиц. Додумался г. режиссер!..»

Беспощадный рецензент, разумеется, не мог тогда предвидеть, что «г‑ну режиссеру» суждено в будущем «додуматься» до таких вещей, какие ему, рецензенту, и не снились…

Уже под утро проводили студийцы своего руководителя домой и усталые от пережитых волнений, но все же счастливые, сами разбрелись по домам.

{20} И останется навсегда «Усадьба Ланиных» для ее участников синонимом юности и любви. А ветка сирени, — важнейший аксессуар спектакля, — долго еще будет почитаться в качестве эмблемы Вахтанговской Студии. И вероятно, сирень до сих пор является любимым цветком для каждого из «ланинцев»: при взгляде на этот цветок, — многие, — ныне уже совсем взрослые люди, — вспоминают свою молодость, весну 1914‑го года, «Усадьбу Ланиных» и… Евгения Богратионовича Вахтангова…

Восемь лет спустя, наступит другая весна, и целые вороха той же сирени покроют гроб навсегда ушедшего от нас учителя.

## **{21}** Глава вторая

### Конец скитаниям

После своего блестящего провала, Студия в течение всего лета 1914‑го года была озабочена отысканием постоянного помещения для работы и, наконец, — уже осенью, — обосновалась в небольшой квартире маленького двухэтажною дома в Мансуровском переулке на Остоженке.

В части этой квартиры было устроено общежитие для студийцев, — с них Студия взимала квартирную плату с таким расчетом, чтобы окупить все помещение, — а в другой половине была оборудована крохотная сцена и маленький зрительный зал на 35 человек.

### «Честное слово»

Неудача «Усадьбы Ланиных» имела, как для Студии, так и для ее руководителя весьма серьезные последствия: Дирекция Художественного театра запретила Вахтангову какую бы то ни было работу вне стен театра и его Студии. Поэтому Вахтангов согласился продолжать работу со студентами только при том условии, если факт этой работы будет сохраняться в строжайшей тайне.

И вот, все сотрудники Студенческой Студии должны были подписать особый документ, в котором каждый давал «*честное слово*» совершенно не говорить о Студии на стороне, ни со знакомыми, ни с друзьями, ни даже со своими ближайшими родственниками.

Таким образом, Студия начинает существовать в общественном отношении нелегально и становится своею рода подпольной организацией.

Документ с «честным словом» был повешен в Студии на видном месте, дабы служить постоянным напоминанием каждому о взятом им на себя обязательстве.

Эта конспирация, на ряду с неудобствами, имела и большое положительное значение. Взаимно взятое друг перед другом {22} обязательство создавало как бы круговую поруку, объединявшую всех в одно неразрывное целое, теснее сплачивало коллектив вокруг его руководителя. Создалась резкая грань между тем, что есть «*Студия*» и тем, что находится *вне* Студии: находясь вне Студии, каждый чувствовал себя носителем некой «тайны» и существенно отличал среди всех остальных людей других носителей той же тайны.

### Новые правила приема в Студию

Существенным новшеством, по сравнению с предыдущим годом, было введение *театральных* испытаний.

Однако, театральный экзамен производился не ранее того, как тот или иной поступающий получал положительную оценку со стороны своих «личных качеств». По-прежнему с каждым студентом, желавшим поступить в Студию, велись длительные беседы членами «приемной комиссии», и только после того, как эта комиссия выносила положительное решение, данный кандидат допускался к театральному испытанию, которое производил сам Вахтангов.

Если результат театрального экзамена тоже оказывался благоприятным, кандидат принимался в число «соревнователей», — но опять-таки с маленькой оговоркой: если в течение двух недель со дня поступления он не проявит себя с отрицательной стороны.

Впоследствии, помимо группы «действительных членов» и «соревнователей» (которых переименовали потом в «сотрудников», а еще позднее стали называть «воспитанниками»), была установлена третья (промежуточная) группа: «члены Студии» (не «действительные»).

«Члены Студии» находились в списках постоянного состава Студии и никто из них не мог быть исключен, если он не совершил какого-нибудь тяжелого проступка. «Сотрудник» же, в течение года (впоследствии — двух лет) не переведенный (решением «Собрания действительных членов») в группу «членов Студии», должен был покинуть Студию.

Группе «действительных членов», как было уже сказано, принадлежало управление Студией. Вахтангов в качестве главного руководителя Студии пользовался в «Собрании действительных членов» правом veto. Пополнялась эта группа теперь уже не из числа «соревнователей», а из числа «членов Студии» опять-таки путем единогласного признания.

Таким образом, Студия состояла из трех групп:

1. «Члены-соревнователи» (они же «сотрудники»., а потом, «воспитанники»).

{23} 2. «Члены Студии».

3. «Действительные члены Студии».

Попасть в число «действительных членов», как мы видим, было очень трудно: на это мог рассчитывать только очень добросовестный студиец, безгранично преданный Студии, прошедший ее школу и впитавший в себя, таким образом, все требования студийной этики и дисциплины.

### Театральное воспитание. (Школа К. С. Станиславского)

Весь сезон 1914 – 15 г. прошел в серьезной ученической работе. Уже не в разбивку, а систематически и последовательно, шаг за шагом, излагал Евгений Богратионович великое учение К. С. Станиславского и вел сценические упражнения.

«Учение Станиславского, — говорил Вахтангов, — не имеет своей задачей *обучение* сценическому искусству: научиться творчеству нельзя, — художником нужно родиться».

«В театральных школах бог знает, что делается», — пишет впоследствии Вахтангов в своем дневнике: «Главная ошибка школ та, что они берутся *обучать*, между тем, как надо *воспитывать*».

Школа Станиславского, по свидетельству Вахтангова, имеет своей целью «*воспитание*» в учениках тех способностей и свойств, которые дадут возможность *освободить* плененную штампами и предрассудками творческую *индивидуальность* ученика. *Освобождение и раскрытие индивидуальности, — вот в чем должна заключаться задача театральной школы*. Театральная школа должна *расчистить дорогу* творческим возможностям ученика, — двигаться же по этой дороге он сам начнет; научить этому нельзя. Школа должна убрать с этой дороги весь тот хлам и мусор, который препятствует *непроизвольному* и *бессознательному* выявлению скрытых в глубине возможностей.

Станиславский учит, *каким способом, при помощи каких методов*, артист может привести себя в то «*творческое состояние*», в условиях которого только и возможно подлинное творчество на сцене[[5]](#footnote-6).

Если же окажется, что там, в глубине, за мусором случайно-приобретенных театральных предрассудков, за хламом набитых через подражание штампов и ложных трафаретов актерского {24} ремесла, в сущности говоря, ничего пенного нет[[6]](#footnote-7); если все условия «творческого состояния» созданы, и ученик все же к творчеству оказывается неспособен; и если, не взирая на то, что пути творческих возможностей расчищены и рельсы проложены, никакого движения все же не происходит, — то вина в этом не школы, сделавшей все, что от нее зависит, а разве только природы, лишившей данного ученика того, что дало бы ему право и возможность выявлять себя на сцене (т. е. сценического таланта).

Если школа пытается осуществлять иную задачу, если она не воспитывает в ученике те особенности, которые *предопределяют* возможность творчества, а пытается обучать *самому* творчеству, то она может погубить данный природою сценический талант; она в этом случае вместо того, чтобы освободить ученика от предрассудков и штампов, непременно навяжет ему целый арсенал новых предрассудков, свойственных данной школе.

*Обучать* творчеству нельзя, потому что всякий творческий процесс есть процесс *бессознательный*, всякое же *обучение* — деятельность сознательная. К творчеству можно только *готовить* и *готовиться*.

«Сознание никогда ничего не творит, — творит бессознание», — пишет Вахтангов в своем дневнике: «В область бессознания, помимо ее самостоятельной способности собирать (материал) *без ведома* сознания, может быть послан материал для творчества *путем* сознания. В этом смысле каждая репетиция пьесы только тогда продуктивна, когда на ней ищется и дается {25} материал для *следующей* репетиции. В промежутках *между* репетициями и происходит в бессознании творческая работа *перерабатывания* полученного материала. Из ничего нельзя ничего и создать, — вот почему нельзя сыграть роли без работы, “по вдохновению”. *Вдохновение — это момент, когда бессознание скомбинировало материал предшествовавших работ и без участил сознания — только по зову его — дает всему о ту форму*. Огонь, сопровождающий этот момент, — состояние естественное. Все, что выдумано сознательно, не носит признаков огня. Все, что сотворено в бессознании и формируется бессознательно, сопровождается выделением этой энергии, которая, главным образом, и заражает. *Заразительность, т. е. бессознательное увлекание бессознания воспринимающею 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*.

*Выявляющий сознательно — мастер*.

Лишенный же способности сознательно или бессознательно *воспринимать*, но все-таки дерзающий *выявлять — бездарность*.

Ибо нет у него лица своего.

Ибо он, опустив в бессознание — область творчества — *нуль*, нуль и выявляет»[[7]](#footnote-8).

Итак, *научиться* творчеству нельзя; к нему можно только *готовиться*. И Вахтангов неустанно «готовит» своих учеников: он учит их, как создавать условия творческого состояния, т. е. как сознательно готовить себя к бессознательному акту творчества, он учит; их, как накоплять и посылать материал в сокровищницу бессознания.

### Парадоксальное утверждение школы «переживаний»

Здесь перед учениками раскрывается смысл парадоксального, на первый взгляд, для школы «переживаний», — однако, весьма важного в учении Станиславского, — утверждения: *чувств трать нельзя, о чувстве актер не должен заботиться, чувство придет само собой*.

Критики учения Станиславского, обычно мало осведомленные о том предмете, о котором дерзают судить, — большею частью проходят мимо этого утверждения, занимающего первенствующее место в системе методов Станиславского. Они по сию пору твердят о каком-то «самовнушении», «самогипнозе», о некотором, как бы, наркотическом самоодурманивании, при помощи которого Станиславский яко бы заставляет своих учеников «переживать».

{26} Между тем, учение Станиславского говорит, как раз обратное: *не старайся «переживать», не заказывай себе чувства, забудь о нем совершенно…*

В жизни — чувства наши приходят к нам сами собой, помимо нашей воли. Наше *хотение* рождает то или иное *действие*, направленное к удовлетворению этого хотения. Если нам удается достигнуть этого удовлетворения, *непроизвольно* рождается положительное (радостное) чувство Если же на пути к удовлетворению нашей воли встречается какое-нибудь препятствие, рождается отрицательное чувство (страдание). Кроме того, действие, направленное к удовлетворению воли, непрерывно сопровождается рядом непроизвольно возникающих чувств, содержанием которых является, или предвкушение предстоящего удовлетворения, или же страх перед возможностью потерпеть неудачу…

Таким образом, *всякое чувство есть либо удовлетворенная, либо неудовлетворенная воля*. Первым возникает *хотение* (или желание), т. е. начинает действовать *воля*, потом это хотение осознается *рассудком*, потом человек начинает *сознательно действовать*, стремясь к удовлетворению своей воли и, наконец, последним уже, — и притом совершенно непроизвольно *(бессознательно)*, а иногда, прямо-таки, вопреки воле (я не хочу плакать, а, все-таки, плачу), — приходит *чувство*.

Таким образом, *чувство есть продукт воли и сознательных (а иногда бессознательных) действий человека, направленных к ее удовлетворению*.

Поэтому, и актер, — учит Станиславский, — прежде всего должен думать о том, чего он (как действующее лицо пьесы) в данный момент своей роли *хочет*, и что он для этого будет *делать*, а вовсе *не* о том, что он *чувствует: чувство, равно как и средство его выявления (так назыв. «приспособления») родятся бессознательно, непроизвольно, в процессе выполнения действий, направленных к удовлетворению того или иною хотения*.

Актер, таким образом, должен идти на сцену не для того, чтобы чувствовать, а для того, чтобы *действовать*, — только тогда он будет живым и будет… чувствовать. «Не ждите чувства — действуйте сразу», говорит Станиславский: «*Актер должен не пребывать на сцене, а действовать*»[[8]](#footnote-9).

Всякое действие отличается от чувства наличием в нем *волевою элемента*: «убеждать», «утешать», «просить», «упрекать», «издеваться», «прощать», «ждать», «прогонять» и т. п. — суть глаголы, выражающие *волевое действие* (я хочу «убеждать» и убеждаю, я хочу «утешать» и утешаю и т. д.). Эти глаголы *могут* и *должны* обозначать те задания, которые актер ставит {27} себе при работе над ролью. Между тем, как глаголы: «раздражаться», «жалеть», «плакать», «гневаться», «смеяться», «огорчаться», «испытывать нетерпение», «ненавидеть», «любить» и т. п. — выражают *чувства* (я не хочу «раздражаться», но раздражаюсь, я не хочу «жалеть», но жалею и т. д.) и, потому, *не* могут и *не* должны фигурировать при разборе роли в качестве задания: чувства, обозначенные этими глаголами, должны рождаться непроизвольно и бессознательно в результате выполнения действий, обозначенных первым рядом глаголов. Мотивами действий являются хотения. Стало быть, основное, чему должен научиться актер, — *это хотеть: хотеть по заказу, хотеть тою, что ему задано, как образу*.

Актер-ремесленник, обычно, делает прямо противоположное тому, чего требует от него природа, и чему учит школа Станиславского: он прямо, что называется, «голыми руками» хватается за чувство и, с места в карьер, пытается родить форму его выявления («приспособление»). «Ремесленник всегда начинает с конца, т. е. с цели своего искусства», говорит Станиславский[[9]](#footnote-10).

В жизни — человек, когда плачет озабочен тем, чтобы удержать слезы, — актер ремесленник поступает как раз наоборот: прочитав ремарку автора: «плачет», он изо всех сил *старается, пыжится*, заплакать, и так как у него ничего из этого не получается (и получиться, разумеется, не может), он принужден, как за якорь спасения, ухватиться за штамп театрального плача. То же и со смехом: кто не знает неприятно — деланного, неестественного, фальшивого актерского смеха? То же самое происходит и с выражением других чувств.

Станиславский ничего, таким образом, не «выдумал». Он учит нас следовать по тому пути, который указан самою природой.

Усвоение указанных природой (а интуицией Станиславского лишь обнаруженных) законов и составляло предмет занятий Студенческой Студии в описываемое время.

И никто не умел с такой ясностью, простотой и убедительностью преподавать учение К. С. Станиславского, как Евгений Богратионович Вахтангов.

### Воспитание этическое. (Школа Л. А. Сулержицкого)

Помимо школьной ученической работы в то время в Студии происходила также огромная воспитательная работа.

Весь коллектив Студии был тогда под сильным влиянием Диккенсовского «Сверчка», поставленного Студией Художественного {28} театра. О работе над «Сверчком» и о Леопольде Антоновиче Сулержицком, — руководителе Стадии Художественного театра, бывшем душою этого замечательного спектакля, — много рассказывал своим ученикам Евгений Богратионович. «Сверчок нагадает счастье», цитировал он из Диккенса и при этом прибавлял: «Заведите его в Студии».

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

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

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

И что самое ценное, — здесь люди были *внимательны к человеку*: если кто-либо был слишком задумчив, — его старались развлечь, если кто-либо был мрачен, — его окружали нежностью, если кто-либо страдал от одиночества, его окружали ласковой общительностью…

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

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

Так создавалась атмосфера, благоприятная для раскрытия творческих индивидуальностей, т. е. для осуществления основной задачи школы.

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

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

{29} Воспитательное влияние Вахтангова на коллектив было огромно.

Сам Евгений Богратионович в то время находился под сильным влиянием Л. А. Сулержицкого, который, как известно, был последователем Льва Толстого. То, что Вахтангов получал от своего учителя, он нес своим ученикам.

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

Сознание, что актер должен стремиться стать чище, лучше, — как человек, — я унаследовал от Л. А. Сулержицкого.

Мы требуем от *пьесы*, которую мы ставим, чтобы она служила *добру*. От пьесы требование добра переходит, к *актерам*. Мы же не так живем, как того требует *идея добра*.

Каждый актер должен выдержать определенные *этические требования*.

Нормы, которым он должен подчинить себя, могут образоваться, зародившись хотя бы в мечтах. Они сложатся постепенно. Их не нужно выдумывать»[[10]](#footnote-11).

В другом месте Вахтангов говорит: «Чтобы театр был чистым, чтобы он стал храмом, — нам, может быть, нужно стать чем-то похожим на секту. Пока театр действует только, как *зрелище*, тогда как он должен служить человеку, как *помощь в больших вопросах жизни*»[[11]](#footnote-12).

Вахтангов учил, что для каждого настоящего студийца, «главное в жизни есть Студия, а главное в Студии — ее идея». «Каждый член Студии, — говорил он, — должен помнить, что хорошие постановки, выработка хороших актеров, успех у публики, высокая заработная плата (когда вы до нее дорастете) и т. п. — суть лишь *средства*, и *только* средства, — осуществления больших задач Студии. Как только эти постановки, актеры, жалование, и т. п. станут вашей *целью*, — не будет больше настоящей Студии, и начнется банальный ремесленный театр. Основа Студии — ее идейная сторона».

### «Ради чего»

Мы видим таким образом, насколько чужда была Вахтангову идея «чистой эстетики» и «искусства ради искусства». Всею своею деятельностью и каждым своим словом Вахтангов убеждал своих учеников в том, что *истинное искусство всегда служит целям, лежащим вне сферы самою искусства*.

{30} Поэтому принимаясь за ту или иную пьесу, Вахтангов всегда спрашивал: «*ради чего*» мы будем ее ставить. Говоря о самом театре, Вахтангов ставил тот же вопрос: «*ради чего*» существует театр? — и отвечал: ради праздника добрых чувств, возбуждаемых со сцены у зрителя. Вместе с Л. А. Сулержицким, Вахтангов верил, что «цель искусства — заставить людей быть внимательными друг к другу, смягчать сердца, облагораживать нравы»[[12]](#footnote-13). Он верил, что без ответа на вопрос: «ради чего» — невозможно создать ничего истинно-ценного.

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

Ради чего существует искусство?

Ради чего существует театр?

Ради чего существует наша Студия?

Ради чего Студия ставит данную пьесу?

Ради чего я играю в этой пьесе свою роль?

Ради чего я играю данный кусок роли?

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

### Студийные «праздники мира»

Не только *на сцене* осуществил Вахтангов «праздник мира»: он был исключительным мастером и в реальной жизни, среди настоящих людей осуществлять подобные «праздники».

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

Вахтангов всегда считал, что из двух поссорившихся — оба одинаково виноваты, и умел в этом убеждать других.

Сулержицкий сказал однажды о персонажах «Праздника мира»: «не потому они ссорятся, что они дурные люди, а потому мирятся, что они хорошие по существу»[[13]](#footnote-14).

Вахтангов же относил эти слова ко всем людям вообще: он глубоко верил в людей, и всякий поступок каждого он всегда хотел истолковать в хорошую сторону.

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

Вахтангов любил эти маленькие «праздники мира» среди настоящих живых людей, — и не потому ли он так любил трактовать эту тему и на сцене? Недаром второй его режиссерской работой был, опять-таки, своего рода «праздник мира», только под другим названием («Потоп»)[[14]](#footnote-15).

Однако, те «праздники мира», которые Вахтангов показывал со сцены, не кончались, но воле авторов, — так удачно, как «праздники», создаваемые им в действительной жизни, среди руководимой им молодежи. Правдивые писатели показывали, как *объективные условия жизни* убивают возможность мира и любви на земле. В драме Гауптмана буржуазный брак соединил людей различных по возрасту, мыслям и устремлениям и создал тот семейный ад, из которого нет исхода: затеянный фрау Бухнер «праздник мира» кончается ничем. В «Потопе» различные материальные интересы и основанные на них социальные грани мешают людям понять, что все они «братья» между собой: лишь на одну ночь близость смерти заставила их позабыть «все касты и этикеты», но «потоп» кончился, и все пошло по прежнему, — бессильны добрые чувства и христианские порывы там, где действуют суровые законы жизни капиталистического общества.

Но в Студенческой Студии, в этом монастыре фанатиков любви и искусства (искусства ради той же любви), — какие здесь могли быть в то время «объективные условия» для неудачи тех маленьких «праздников мира», которые радостно и любовно справлял здесь Вахтангов?

Тут не было еще соперничества, ибо не было театральных «положений», тут не было «кассы» и, стало быть, не было материальных интересов… Не могло быть тут также никаких идейных и «идеологических» расхождений: все было ясно и просто.

А если кто-либо, поддавшись дурному чувству, обидел товарища, а тот, не сдержавшись, ответил ему тем же, то нетрудно их примирить, ибо нет ничего такого, что по существу могло бы посеять между ними вражду.

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

### **{32}** Студийные вечеринки

Пока же светлая жизнь молодой Студии почти ничем печальным не нарушалась.

Иногда, чтобы отдохнуть от серьезной учебной работы, Студия устраивала маленькие праздники и вечеринки, на которых каждый демонстрировал свои таланты, кто во что горазд.

На этих вечеринках неизменно присутствовал и Евгений Богратионович, умевший не только серьезно работать, но и веселиться: он самолично импровизировал со своими учениками всевозможные смешные («кабариные») номера, сочинял куплеты на студийную злобу дня, неподражаемо пел всевозможные пародии: на французские шансонетки и на восточные песни…

Вахтангов любил *юмор* не только на сцене, но и в жизни. Он считал его лучшим лекарством от всякого дурного чувства по отношению к ближнему. Недаром он так часто повторял своим ученикам: «*Учитесь относиться с юмором к недостаткам друг друга*». Юмор и дурное чувство казались ему несовместимыми одно с другим.

Студийные вечеринки кончались, обычно, далеко за полночь. Уже под утро, вдоволь навеселившись, усталые и притихшие, окружали студийцы своего учителя. Разместившись вокруг него поудобнее на самодельных диванах, тесной и жадной гурьбой слушали они рассказы Вахтангова. Он рассказывал им о Художественном театре, о К. С. Станиславском, о Л. А. Сулержицком, о М. А. Чехове… И не только рассказывал, но и «показывал», в лицах разыгрывая целые сцены… За рассказами шли разговоры «вообще»: об искусстве, о театре, о Студии и т. п. — до тех пор пока кто-нибудь, отдернув занавеску окна, не обнаруживал, что на улице уже совершенно светло, что бесполезное электричество можно погасить, и что, стало быть, пора отправляться восвояси.

27‑го ноября 1914‑го года Студия отпраздновала первую годовщину своего существования. Вахтангов к этому дню подарил Студии портрет К. С. Станиславского, который и был торжественно помещен на стене.

### Требования «студийного такта»

Однако, ученики Вахтангова знали своего учителя не только в качестве ласкового миротворца и веселого шутника и устроителя студийных праздников. Они знали также требовательного и сурового Вахтангова, а по временам гневного и беспощадного.

{33} Исключительно требовательным был Вахтангов в области студийной дисциплины, порядка и добросовестного отношения к своему делу. Он не выносил того вульгарного и самоуверенного тона, который отличал учеников тогдашних драматических школ.

Деликатность и скромность он считал обязательным качеством учеников своей Студии. Он не мог видеть у себя тех накрашенных девиц с папироской в зубах и с «челкой» на лбу, которые наполняли собою учебно-театральные заведения того времени.

«Художник должен быть художником во всем», — говорил Вахтангов: «высокий аристократический *вкус* есть непременное качество всякого художника». Этот вкус Вахтангов воспитывал в своих учениках, и он проявлялся во всем, начиная с манеры поведения, кончая костюмом.

О характере требований Вахтангова дает ясное представление его письмо к ученикам «Драматической студии А. О. Гунст», куда он был приглашен в качестве руководителя. Приводим его полностью:

«Если Вам не чуждо чувство изящного, — пишет Евгений Богратионович, — если искусство, к которому Вы готовите себя, пробуждает в вас благородство вкуса, если Вы хотите, чтобы каждый, пришедший в дом Ваш, вынес от Вас впечатление чистоты, воспитанности, деликатности и чутья к красоте, — непременнейших черт группы художников, — Вы немедленно же соберитесь и решите, как быть с тем, что ученицы курят в Студии.

У меня должна быть гарантия, что ни я, ни Анатолий Оттович[[15]](#footnote-16), ни те, кого я позову к Вам, больше не увидят этого пятна никогда. Соберитесь, решите, вывесите Ваше постановление, повесьте на доску это первое Ваше неизменное требование друг к другу, и пусть дерзнут тогда не считаться с волей коллектива те, которым не дорога благопристойность.

То, что мы с Вами любим, — хрупко! Нужно проявить мужество, чтобы бережно охранять его.

Если я прав, утверждая, что в большинстве Вы проявите это мужество, источник которого — любовь к прекрасному, то я и Анатолий Оттович будем иметь доказательство тому теперь же.

18 дек. 1918 г.

*Е. Вахтангов*».

Каждый ученик Вахтангова должен был усвоить ряд правил, которые Вахтангов называл *требованиями «студийного такта»*. Сюда относилось: вежливость в обращении (как с товарищами, {34} так и с посторонними людьми), скромность в отношении *личной жизни* (как своей собственной, так и своих товарищей), уменье вести себя во время работы (репетиции или урока) так, чтобы не мешать, *а помогать* (своим вниманием и добрым расположением) товарищам, занятым работой, максимальная *скромность* (как за себя, так и за Студию в целом) среди посторонних Студии людей, отсутствие легкомыслия, такт и осторожность в *критике* художественной работы товарищей и т. д. и т. д.

От каждого студийца Вахтангов требовал заботливого и бережного отношения к *имуществу* Студии. Заботу о поддержании чистоты и порядка в *помещении* Студии он также считал непременной обязанностью каждого студийца.

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

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

Особые требования предъявлял Евгений Богратионович к тем студийцам, которые были поставлены во главе *административного управления* Студией. Следуя в этом отношении учению Л. А. Сулержицкого, Вахтангов требовал от каждого студийца, призванного к управлению Студией, чтобы он помнил о том, что он принял «*не власть, а служение*». «Часто тот, кто призван к управлению другими людьми, — говорил он словами Сулержицкого, — и сам не успевает заметить, как он из служителя идеи превращается в урядника». Того, кто любит ответственное положение преимущественно ради удовольствия держать других людей в подчинении себе, Вахтангов рекомендовал лучше совсем не ставить в столь опасное (в этическом отношении) положение.

Когда Вахтангов видел, что дисциплина падает, требования «студийного такта» игнорируются, интерес и внимание на уроках ослабевают, в помещении водворяется грязь и непорядок, студийные администраторы приобретают высокомерную небрежность в обращении с товарищами, — на лбу его между бровей появлялась резкая и глубокая морщина, и целый поток гневных и страстных речей обрушивался на учеников.

И взрослые культурные люди сидели, как школьники: не дыша и боясь пошевелиться. В паузах гневной речи стояла такая глубокая тишина, что, казалось, слышно было, как трава растет…

Но Евгений Богратионович был отходчив: гнев скоро проходил, и оставалась только печаль. «Может быть вам не нужно все то, чем мы здесь занимаемся», — говорил он грустно, — {35} «тогда скажите мне об этом, ради бога; не заставляйте меня заблуждаться. Если это так, мы бросим все это, прекратим наши занятия и мирно, по-хорошему разойдемся. Помните, что я не для себя здесь нахожусь, а только потому, что вы меня уверили, что, будто бы, *вам* это нужно». И заканчивал, обычно, так: «соберитесь, обсудите все хорошенько и скажите мне свое решение. Отмените все репетиции, все уроки до тех пор, пока не, придете к решению. Если решите, что нужно продолжать наши занятия, то выработайте конкретные меры, как устранить то дурное, что мешает работать. Пока я не получу от вас ответа, я не приду к вам»…

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

### «Богатые и счастливые»

Особенно огорчался Вахтангов, когда видел легкомысленное отношение к Студии, когда видел, что его ученики перестают ценить то богатство, которым они обладают.

Под влиянием такого огорчения, в связи с понижением посещаемости студийных уроков, он и написал однажды письмо, которое значится в его дневнике под заголовком: «моим ученикам». Приводим это письмо полностью:

«Дорогие мои!

Если б вы знали, как вы богаты. Если б вы знали, каким счастьем в жизни вы обладаете. И если б знали вы, как вы расточительны. Всегда ценишь тогда, когда потеряешь.

И если б вы знали, как грустно от мысли, что и вам когда-нибудь придется оценить поздно.

То, чего люди добиваются годами, то, на что тратятся жизни — есть у вас: у вас есть ваш угол.

Вы молодые и потому не считаете дней.

Когда ваш угол станет прошлым, ему найдется много тепла в воспоминаниях.

Не считаете дней. Пропускаете их.

Подумайте, чем наполняете вы тот час, в который вы не бываете вместе. Хотя и условились именно в этот час сходиться для радостей, сходиться для того, чтобы почувствовать себя объединенными в одном общем для всех стремлении.

Осуществленном стремлении.

Подумайте, много ли их бывает?

Много ли таких богатых и счастливых?

{36} Богатых тем, что объединились одним желанием.

Счастливых тем, что стремление объединиться для одной, общей для всех цели, осуществилось.

Таких мало, и вы это знаете. Вы это видите часто и много.

Вы молоды и не считаете дней.

Вы не знаете, что беспощадна жизнь к тому, кто поздно оглянется, кто поздно пожалеет.

Вы не видите злорадостной улыбки жизни по адресу тех, кто беспечно не считает дней.

Как много прекрасного заложено в каждом из вас, как бурно и кипуче можно было бы прожить земные дни, если б мы не были так расточительны и беспечны.

Казалось бы, что каждый из нас должен был бы создать, себе главное, дорогое и желанное и ради этого главного, дорогого и желанного делать все остальное: давать уроки, учиться в школе, сносить все тяжелое, что дает жизнь.

Казалось бы, что только тогда и имеет смысл земная жизнь, когда ее бремя я сношу ради своего главного, дорогого и желанного.

Казалось бы, что только тогда и имеет оправдание наша вынужденная самой жизнью, греховность.

Я грешу, я поступаю дурно, я делаю много зла, я мельчу себя противненькими и гаденькими делишками, — но зато это не главное, не дорогое, не желанное.

Я не отдам этим делишкам и маленьким минутным наслаждениям ни одной минуты, если в эту минуту я должен быть со своим главным.

Так, казалось бы, должен говорить и поступать каждый из нас.

А между тем, мы главное свое делаем второстепенным, главное свое обращаем в “делишки”, и в минуту, когда надо быть при главном, мы легко и расточительно отдаемся повседневным маленьким минутным наслаждениям и безотчетно этим самым делаем их главными.

Мы небрежны и небережливы.

Мы все думаем, это не уйдет.

Мы все думаем, это я успею.

И это потому, что мы молоды и не умеем считать дней.

А дни уходят.

Незаметно, легко, скользя друг за другом.

Нам кажется, что сегодня я такой же, какой был вчера.

И если мы будем ежедневно смотреть на себя в зеркала в продолжении лет 20, мы не увидим хода жизни на своем, лице, нам будет казаться, что оно таким было всегда.

Хитро обманывает жизнь, хитро завязывает нам глаза и отвлекает нас, а сама мчит день за днем, незаметно для нас {37} нанизывает их на короткий стержень продолжительности нашего существования.

Мы и не замечаем, как приходит к концу вместимость стержня, как скоро не на что будет нанизывать. Оглядываешься, и становится страшно: что же делал все эти дни моей жизни? Что вышло главным? Чему я отдал лучшие часы дней моих? Ведь я не то делал, не того хотел… Ах, если б можно было вернуть, как бы я прожил, как бы хорошо использовал часы земного существования.

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

Вы богаты.

И так расточительны, небережливы и молодо-беспечны.

*Е. В*.»

### Студийный организм

Так воспитывал Вахтангов своих учеников. Воспитанный им коллектив, в свою очередь, начинал оказывать воспитательное воздействие на каждого из своих членов.

В результате, — люди нередко, в буквальном смысле слова, *перерождались*: тот, кто приходил застенчивым и робким, — приобретал свободу; тот, кто приходил наглым, — приобретал скромность, раздражительные становились мягкими, чрезмерно мягкие приобретали твердость; замкнутые в себе становились общительными, чрезмерно общительные приобретали сдержанность, грубые делались деликатными, мрачные лица расцветали улыбками…

Так создался коллектив, в котором люди были связаны между собой *не механически*, — лишь общностью практических (учебных и профессиональных) интересов, а *органически*, — единым театрально-художественным и этическим *воспитанием* и общностью *идейных* устремлений.

Студия, таким образом, жила и развивалась по тем законам, каким подчиняется жизнь и развитие любого *организма*.

Всякое постороннее тело, попав в организм, неизбежно должно либо перевариться в организме, либо организм непроизвольно выбросит его прочь. Так и всякий новый сотрудник, попав в Студию, либо усваивал те внутренние неписаные законы, по которым жил студийный организм, и непроизвольно подчинял себя этим законам, либо должен был уйти.

Состав Студии на протяжении всей ее жизни непрерывно менялся: одни приходили, другие уходили. В результате, к настоящему времени из участников «Усадьбы Ланиных» почти никого в Студии не осталось.

{38} И, тем не менее, нынешняя «*Государственная Академическая Студия имени Евг. Вахтангова*» является, несомненно, той самой Студией, которая начала свое существование с «Усадьбы Ланиных» в 1914 году. Как во всяком развивающемся организме, одни клеточки отмирают и на их место нарождаются новые, и организм, таким образом, пребывает в процессе постоянного обновления, так и здесь: одни люди уходили с тем, чтобы уступить свое место другим, — ткань студийного организма непрерывно обновлялась, — но то, что дает студийному организму жизнь, движение и рост, — в кровь и в плоть впитанные основы Вахтанговского воспитания, — оставалось всегда неизменным[[16]](#footnote-17).

## **{39}** Глава третья

### Вахтангов и война

Начинался второй год войны.

Волновались студенты: молодежи так свойственно откликаться на события общественной жизни.

Но что нужно делать — не знали. Что делать, — укажут те, кому верили: властители дум «либерального русского общества».

Бегали по нищим кварталам московских окраин, переписывали оставленных «жен и детей», и думали, что выполняют «долг гражданина». Принимали участие в благотворительных комитетах, где председательствовали важные дамы… Ходили по городу, собирая «посильные жертвы» для оставленных «вдов и сирот». Наиболее горячие головы собирались ехать на фронт, — разливать солдатские щи и перевязывать раны.

В эту пору, осенью 1915‑го года, состоялось первое собрание Студенческой Студии перед началом нового сезона. На нем присутствовал Евгений Богратионович.

Один из студийцев, — ему было всего девятнадцать лет, — произнес горячую речь.

Он говорил: теперь не время заниматься искусством, долг каждого гражданина отдать все силы, чтобы облегчить страдания народа, — в годину всенародного бедствия нельзя заниматься самоуслаждением в уютной тиши студийного гнездышка: все на работу.

Молодой студиец предлагал, или совсем ликвидировать Студию, или использовать ее целиком в качестве санитарного отряда на фронте. Несколько зараженный идеями Толстого, он отрицал войну и убийство. Облегчить же страдания, горе и нужду он считал своим нравственным долгом.

С ласковой, насмешливо-любовной иронией, озаряемой иногда искрами нарастающего гнева в глазах, слушал Вахтангов речи своего ученика. Ласковая ирония относилась {40} к юношескому увлечению и горячности молодого студийца. Искры же нарастающего гнева готовились зажечь и уничтожить в своем пламени сухое дерево банальной проповеди.

Когда эта проповедь была закончена и возбужденный своей речью оратор уселся на место, заговорил Вахтангов.

— Если война бессмыслица, — говорил он, — то нужно, чтобы люди возможно скорее это поняли. Помогая раненым, облегчая участь семейств призванных на войну солдат и т. п., мы, сами того не замечая, затягиваем то преступление, которое именуется войной.

— Именно теперь, кома люди ожесточаются, когда они привыкают к убийству и жестокости, — как никогда необходимо искусство.

— Зачем вы хотите ехать на фронт? — спрашивал Вахтангов своего ученика. — Разливать солдатские щи? Бросьте! Были бы щи, а разлить их солдаты сами сумеют.

— Найдется и без вас достаточное количество братьев и сестер милосердия, которые бессознательно будут поддерживать войну.

— Благодаря их деятельности, взамен каждого раненого, которого они перевяжут, поставят десяток новых солдат, которых они потом тоже будут перевязывать.

— Нужно понять, что всякая деятельность, направленная к смягчению ужасов войны, поддерживает и затягивает эту войну.

— Мы же должны нашу работу *противопоставить* войне. Мы должны учиться нашим искусством возбуждать такие мысли и чувства, которые когда-нибудь восторжествуют в людях и сделают войну невозможной.

Серьезно, твердо, иногда насмешливо, моментами гневно и пламенно звучала речь Вахтангова. Закончил он ее практическим предложением, — немедленно же приступить к работе над постановкой одной из сказок Льва Толстого («Сказка об Иванушке-дурачке и его двух братьях — Семене-Воине и Тарасе-Брюхане, старом дьяволе и чертенятах»), очень удачно инсценированной М. А. Чеховым.

В основе этой сказки, как известно, лежит проповедь направленная, главным образом, *против войны*.

### Опыты

Однако, Толстовская сказка не была осуществлена Студенческой Студией, когда приступили к работе, то обнаружилось, что Студия не располагает еще наличием необходимого числа достаточно подготовленных исполнителей, и от работы над сказкой пришлось отказаться[[17]](#footnote-18).

{41} Одно время увлеклись было мыслью создать собственною пьесу коллективными усилиями самой Студии.

План работы был намечен Вахтанговым следующим образом.

1) каждый желающий предлагает свою тему;

2) из числа предложенных тем выбирается наиболее дачная,

3) на основании выбранной темы, коллективными усилиями составляется подробный сценарий;

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

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

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

7) пьеса начисто прорабатывается по твердому тексту.

Так думал Вахтангов создать спектакль-импровизацию, совсем не пользуясь готовым литературным материалом.

В течение нескольких месяцев шла упорная работа над составлением сценария: была выбрана одна из предложенных тем; на ее основе подробно была разработана фабула пьесы; были детально оговорены все образы; было найдено заглавие пьесы, и, наконец, были распределены роли.

Особенно интересной и поучительной была работа по «оговариванию» образов.

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

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

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

{42} Интересный и увлекательный опыт с «импровизацией», однако, постигла та же печальная участь, что и Толстовскую сказку: когда сценарий был готов и ученики вышли на сцену, чтобы начать импровизировать, обнаружилась их очевидная к этому неподготовленность.

Тем не менее, проделанная работа имела большой положительный результат. Не говоря уже о том, что на этой работе Вахтангов нашел ряд чрезвычайно ценных приемов сценической импровизации[[18]](#footnote-19), при помощи которых открывается возможность коллективного создания пьесы силами театра, — эта работа сыграла огромную роль и для самих учеников: она способствовала развитию их фантазии, она научила их театральному разбору пьес и ролей. Изучая путь *составления* пьесы (ее элементы, взаимоотношение этих элементов между собой), ученики приобретали в то же время способность и навык к разбору написанных пьес, ибо то, что умеешь составить из отдельных частей, непременно сумеешь и разобрать.

### Ювелирная работа и опасность обезличивания

Пока делались опыты со сказкой Толстого и с «импровизацией», своим чередом продолжала идти обычная школьная работа.

Если предыдущий сезон прошел, преимущественно в занятиях сценическими упражнениями, то теперь, главным образом, учились работать над ролью.

К концу сезона был приготовлен второй ученический спектакль, состоявший из двух одноактных комедий Сутро: «Великосветский брак» и «При открытых дверях», водевиля: «Страничка романа» и инсценированного рассказа А. Чехова «Егерь».

Над этими маленькими пьесами Вахтангов работал весь год. С исключительной, ему одному свойственной, настойчивостью и поразительным терпением добивался Вахтангов от учеников выполнения своих заданий.

Он работал, как ювелир, добиваясь совершенства от каждой фразы, от каждого слова. Пока данная фраза не зазвучит, как нужно, — он не шел дальше. Бывали случаи, что он на одной фразе держал учеников в течение целого урока.

И нередко то, чего безуспешно добивался Вахтангов *сегодня*, без труда удавалось ученику *на следующем уроке*: материал, полученный от Вахтангова на предыдущем уроке, прорабатывался в бессознании ученика *между* уроками, и результат этой тайной работы только теперь всплывал на поверхность.

{43} — Работать сегодня, — говорил Вахтангов, — нужно не для того, чтобы вышло сегодня же: *сегодняшняя репетиции существует ради завтрашней*, и не беда, если сегодня ничего не выводит. «Уверуйте в работу бессознания», повторял он неоднократно своим ученикам.

Ювелирная, детальная работа над каждой фразой, над каждым словом и жестом имела, однако, и свои отрицательные стороны.

Приучая учеников к настойчивости и большой тщательности в работе, этот метод, в то же время, несомненно, таил в себе опасность некоторого *обезличивания* учеников. Многие актеры, товарищи Вахтангова, посетившие приготовленный Студией ученический вечер, указывали ему на то, что уж очень во всем чувствуется сам Вахтангов и что мало проявлена собственная индивидуальность каждого ученика.

В дальнейшем мы увидим, как Вахтангов, почуяв опасность, резко и решительно изменит свой метод, и все его усилия будут направлены к развитию в учениках самостоятельности и собственной творческой инициативы[[19]](#footnote-20).

### «Новая полоса»

В том же сезоне стала намечаться и другая опасность: начиналось некоторое брожение в недрах самой Студии, некоторые ученики стали выражать свое недовольство, появились скептики, потерявшие веру в общее дело.

Здесь сыграла большую роль неудача со сказкой и с «импровизацией». Говорили: мы все начинаем и ничего не умеем довести до конца.

Выражали недовольство также и нелегальным, подпольным существованием Студии.

Наконец, помещение стало казаться чересчур тесным: хотелось развернуться пошире.

Играло роль еще и то обстоятельство, что многие студенты, увлекаясь студийной работой, бросили заниматься науками, а теперь спохватились и думали: а дальше что будет? Выйдет ли что-нибудь путное из Студии? — На них, очевидно, нажимали домашние, которые Студию считали баловством и вредной помехой «наукам».

Однако, если все эти настроения и свидетельствовали о том, что Студия попала в полосу некоторых внутренних недомоганий, то эти недомогания, все же скорее следует считать «болезнями роста», чем показателем наступающего упадка.

{44} Все эти настроения не ускользнули от зоркого глаза Вахтангова, который обладал особенной чуткостью и редкой способностью интуитивно угадывать малейшие оттенки в настроениях Студии. Эта способность проявлялась, как во внутренней жизни Студии, так и при работе с учениками на сцене. Просмотрев спектакль, Вахтангов нередко рассказывал остолбеневшему от изумления ученику весь путь его переживаний и ощущений, как *человека*, во время пребывания на сцене. Он говорил: в таком-то месте вы испугались, потом вправились, потом вы обрадовались, что у вас идет хорошо и захотели сыграть еще лучше, от этого переиграли и стали раздражаться на самого себя, потом махнули рукой и стали играть, как попало и т. д., — до самого закрытия занавеса. При чем все это Вахтангов рассказывал не одному ученику, а всем, кто был в этом спектакле на сцене. Казалось непонятным, как он может держать столько объектов внимания и в то же время не упустить ни одной малейшей подробности. Часто казалось, что Вахтангов, давая урок, весь, без остатка ушел в предмет своего объяснения: так горячо, так вдохновенно он объяснял и показывал, — он часто сам выходил на сцену, чтобы продемонстрировать то, о чем он так увлеченно сейчас говорил. И вот, спустя несколько дней, обнаруживалось, что он, давая урок, не упустил в то же время ничего, что делалось в классе: он по списку мог рассказать, кто как себя вел во время урока, кто слушал внимательно, кто был увлечен, кто отвлекался другими делами…

Новый сезон (1916 – 17 г.) начался, как обычно, программной вступительной речью Вахтангова. Он говорил:

«Перед началом этого сезона я чувствую себя не так, как всегда: я немного волнуюсь. Студия вступает *в новую полосу*, и я волнуюсь оттого, что не знаю, каково отношение у вас к Студии.

Я не знаю, есть ли у тех, кто настроен *пессимистически* дружеское расположение к другим, чтобы *уйти*. А у тех, кто *не* настроен пессимистически, — дружеское расположение к пессимистам, чтобы быть жестокими и *вычеркнуть из своей среды скептиков*.

Прошло три года. Первый год (“Усадьба Ланиных”) объединил Студию, — тогда мы поняли друг друга, и, таким образом, сложилась группа лиц, которые хотят одного и того же; во второй год мы отнеслись сознательно к тому, что нам предстоит, — мы стали учиться, начиная с азов; на третий год познакомились со сценическим самочувствием на публике (школьные спектакли).

Я удивляюсь, — в скобках заметил Вахтангов, — как мы, — и как я (нетвердый вообще человек), — удержались от соблазна устроить спектакль.

Теперь, — продолжал он, — от одного прикосновения скептиков не угаснет то, что слагалось в течение трех лет. Благодаря {45} тем, кто ждал и верил, Студия шла путем, который может быть признан единственно правильным: не путем скороспелых театров.

Никогда ничего нельзя сделать в искусстве с кондачка. Все, что мы начинали и бросали, — не пропало даром: это были необходимые пробы.

*Создавать театр нельзя: он должен и может образоваться сам собой*.

Возникает вопрос об отношении каждого к Студии: о еще больших жертвах ради нее.

Я знаю, что Студия и теперь уже стала доминировать в вашей жизни; книжечки стали данью бумажной интеллигентности: вы не занимаетесь по настоящему науками.

Но я хорошо знаю, что какие бы вы университеты ни окончили, чем бы вы в жизни ни занимались, какими бы вы богатыми ни были, вы всегда будете бедными, пока у вас не будет искусства.

Говоря о еще больших жертвах, я совсем не думаю о создании профессионального театра. Профессиональные организации кормят. Мы же принуждены заниматься искусством лишь на досуге, ибо у каждого из вас есть ряд обязанностей помимо искусства. И в этом если хотите наше счастье: у нас может развиться аристократическая группа, а не буржуазно-профессиональная. Когда же появится кормежка, когда появится “рубль”, появится и срок, к которому нужно приготовить спектакль. Это — ужасно. Если бы это теперь же случилось у нас, мы были бы обречены на жалкое существование.

Не беда, что нам приходится ютиться и работать в этом крохотном помещении: умудритесь накопить в тесноте, чтобы, когда придет время растворить накопленное в большем помещении, не получилось бы слишком жидко.

Я не буду говорить о значении искусства, о значении театра, — продолжал Вахтангов, — это теперь вам стало ясно самим, и именно потому, что вам это стало совершенно ясно, — я и говорю, что начинается новая полоса.

В течение трех лет вы готовились, чтобы взять тетрадочку с ролью. Вы знаете теперь, что такое “сценическое самочувствие”, что такое “сценическая задача”, что такое “сквозное действие” и т. п., знаете это не умом, а органически всем своим существом. Вы приобрели это знание путем опыта ваших ошибок и достижений на сцене. Образовалась группа, которая может показать *лицо* Студии.

Начинается новая полоса и новая жизнь: мы можем и должны взять пьесу. И мы ее поставим. Я остановился на *комедии Метерлинка “Чудо св. Антония”*.

Тут не может быть таких сомнений, какие возникали у нас, когда мы взяли Толстовскую сказку: может быть пойдет, а может {46} быть и нет. Здесь нет ничего такого, чего мы не могли бы сыграть.

Если до сих пор целью нашей работы над пьесой была *демонстрацией приемов и методов*, спектакли же наши были только *побочным результатом*, то теперь *постановка становится целью*. Раньше работа над пьесой была *педагогическая*, теперь будет — *режиссерская*.

Студия переходит в новую стадию еще и в другом отношении: раньше была Студия, которая нужна была вам, и каждый, кому она нужна, имел право в ней находиться. Теперь же Студия говорит: такие-то нужны, такие-то — нет. Тот, кто не нужен Студии, должен уйти, хотя бы ему Студия и была нужна.

Как никогда, в этом году нужна большая вера. Чем дальше будем идти, тем больше будет скептиков, так как сложнее становятся отношения, и труднее становится понимать, что такое успех всей Студии в целом. Вы еще не научились радоваться успеху кого-нибудь из своих товарищей, относя этот успех не лично к нему, а ко всей Студии. Ах, если б мы умели отказываться от ролей ради Студии вместо того, чтобы хватать их! Если б каждый мог думать: *главное, — чтобы двигалась Студия, мои же успехи — это только лить средство*!

Давайте же вырвем из своего сердца скептицизм и бросим всякие шатания; тех же, кто сомневается окончательно, давайте дружески-жестоко вычеркнем из своей среды. Может быть, останется только половина, — ну так что ж?»[[20]](#footnote-21)

На другой же день после этой речи началась работа. Началась закладка фундамента того спектакля, который впоследствии Вахтангову создаст славу исключительного мастера театральной формы, Студии же принесет, как художественное, так и общественное признание.

## **{47}** Глава четвертая

### «Чудо св. Антония»(Первый вариант)

Вахтанговская постановка «Чудо св. Антония», как известно, пережила два варианта. В то время, о котором идет речь, Вахтангов приступал к созданию первого.

Тогда Вахтангову был еще абсолютно чужд тот *сатирический подход*, на основе которого он впоследствии переработает наново Этот спектакль. «Можно сыграть эту пьесу, как сатиру на человеческие отношения, — говорил он тогда, — но это было бы *ужасно*» (!).

Здесь несомненно сказывалось влияние Л. А. Сулержицкого и Льва Толстого.

Театр должен возбуждать только добрые чувства, — думал Вахтангов. Поэтому театр не может, не должен восстанавливать зрителя против кого бы то ни было из действующих лиц. Если над кем-либо зритель и посмеется, то пусть он смеется добродушно, незлобно, понимая и прощая предмет своей безобидной насмешки.

Поэтому и к актеру предъявляется требование: «полюбить того, кого я должен сыграть, найти юмористическую улыбку по адресу заданного персонажа». «Только тогда будет радость творчества, только тогда будет праздник», — говорит Вахтангов. — «Даже тогда, когда вы хотите изобразить вашего товарища, вы не сможете это сделать хорошо, если вы будете делать зло, с недобрым к нему чувством».

«Каждый образ должен иметь в себе нечто, за что его можно полюбить: какие-то милые черты»…

«Актер должен быть выше того, кого он играет: он должен взглянуть на него сверху, оком отвлеченного человека. Это создаст праздник. Сам актер будет торжественным, праздничным»…

«Если я стану выше, если я сам отвлекусь от тех практических материальных интересов, среди которых вращается действие {48} пьесы, если я буду *над* тою жизнью и тою средою, которую я должен изобразить, *я не смогу смотреть на человека так, как смотрел на него Салтыков-Щедрин*».

«Истинный комизм состоит в простодушии и доброте», — записывает Вахтангов чей-то афоризм в своем дневнике.

Однако, мне кажется, что в этом враждебном отношении ко всякой сатире, ко всякого рода осмеянию, если это осмеяние не сопровождается тут же сочувствием и оправданием, — сыграло свою роль не только общее философское и нравственное мировоззрение Вахтангова, верившего в непобедимую силу добрых чувств и полагавшего, что всякое зло может и должно побеждаться добром, — и *только* добром. Тут действовали и другие причины. Лицо каждого театра находится в существенной зависимости не только от того коллектива, который является носителем Этого лица, но также и от тех требований, которые предъявляет к данному театру его зритель.

И поскольку на сцене изображается та же среда, которая наполняет и зрительный зал, постольку эта среда никаким образом не может явиться объектом острой и страстной сатиры. В противном случае, т. е., если коллектив театра на такую сатиру отважится, спектакль неминуемо вызовет возмущение всего состава зрительного зала. Человек редко бывает склонен высмеивать и больно бичевать *самого себя*; самое большее, что он себе иногда позволяет, это — поиронизировать по поводу своих слабостей, подтрунить над своими недостатками, грустно улыбнуться, призадуматься и т. п.

«Мы немножко *над собой* смеемся, когда смеемся над ними», — говорит Вахтангов о персонажах «Чуда».

«После этого спектакля должно быть трогательно и стыдно, должны быть какие-то маленькие словечки: ддд‑а‑а‑а! — по *своему адресу*».

Смысл и значение пьесы Вахтангов вскрывал следующим образом, — он говорил:

«То, что дано у Метерлинка в этой пьесе, — типично. И не только типично-национально, но и типично-*интернационально*.

Что это значит?

Если мы сравним “полисменов” разных стран, мы увидим, что между ними есть нечто *общее*. Если мы посмотрим на изображение Христа в армянской церкви, то, хотя он и будет непременно походить на армянина, мы все же узнаем, что это Христос.

Вот это общее, интернациональное и нужно донести в этом спектакле. Наличие этого интернационального элемента и делает эту пьесу большим произведением искусства.

Содержанием этого произведения является *улыбка*, — улыбка Метерлинка по адресу людей.

{49} Я себе представляю так: однажды Метерлинк захотел отдохнуть, отвлечься на минутку от своих Аглавен, Селизетт, “непрошенной” и т. п. … Закусил (может быть той самой *куропаткой*, которая фигурирует в пьесе). Запил вином. Закурил сигару… Может быть, у него сидели за завтраком доктор, священник, какой-нибудь буржуа… Он и спросил их: “а что, если бы к нам явился с неба самый настоящий святой, — что бы вы сказали”? “Этого не может быть”, вероятно сказал доктор: “я в это не верю”. (Тем не менее в церковь он ходит и на похоронах присутствует, сохраняя на лице необходимое благоговение). “Ох, мы так грешны”, — воскликнул вероятно священник: “Господь не удостоит нас”… Так, под разными предлогами, вероятно, каждый отрицал возможность “чуда”.

Так могла у Метерлинка родиться тема этой пьесы. Люди хотят чуда, — подумал он, — а ну‑ка пошлем им св. Антония!.. Они — наследники, — а ну‑ка воскресим им богатую тетушку!..

Так написал Метерлинк эту пьесу в часы, когда отдыхало его сердце, — без криков, без упреков по адресу людей, — с улыбкой.

В самом деле: когда мы читаем в Евангелии, что Христос посетил темницу или бесноватого, — мы это принимаем, нам кажется это в порядке вещей. А представьте-ка себе на минутку Христа, пришедшего в обыкновенную современную квартиру на пятом этаже. Невозможно? Не правда ли? Так же показалось это невозможным и всем действующим лицам этой комедии, за исключением Виржини.

Только одна Виржини верит по настоящему.

Мы же воспринимаем ее, как курьез, мы улыбаемся, когда Виржини заставляет святого носить ей воду или, когда она требует, чтобы он вытер ноги, прежде чем войти в комнату.

Для простого же верующего человека, — скажем для крестьянина, — Виржини не курьез. Потому что для него молитва. Это такое же серьезное *дело*, как и уборка комнаты. Святой для него — это очень хороший человек. И почему бы не попросить этого хорошего человека помочь в работе и не пачкать только что вымытый пол грязными ногами.

Это *мы*, когда молимся, то настраиваем себя на особый лад, ощущаем, как мы “духовно прекрасны”, и чувствуем, что отвлечься от молитвы ради какого-нибудь житейского дела, Это — “некрасиво”.

Мы молимся, ходим в церковь, делаем все по христианскому обряду, но стоит нам только подумать: *пришел настоящий святой*, — и нам становится смешно. Как только мы всерьез помыслим возможность настоящего общения с богом, — мы сейчас же перестаем верить.

В этом спектакле, — продолжает Вахтангов, — должно сыграться то, чего, в сущности говоря, “играть” нельзя: само {50} должно сыграться. Вы помните, как в “Сверчке”, по мере того, как идет спектакль, со сцены как бы излучается *душевная теплота*, которая к концу спектакля наполняет зрителя. Так здесь должна излучаться и накопляться улыбка.

Для этого каждый исполнитель должен найти в своей роли нечто забавное, какую-то основную черту, которая его *умиляет*»[[21]](#footnote-22).

Интересны по своей выразительности те характеристики, которые давал Вахтангов действующим лицам пьесы.

Например:

«*Гюстав* забавен тем, что он все слишком горячо принимает к сердцу. Он как бы все время говорит: я порох, — пожалуйста, обращайтесь со мной осторожно.

*Жозеф* — это огонь: только фалды летают.

*Ашилль* — заплывший, жирный, неподвижный. У него одно желание: скорей вернуться к столу, доедать оставленных куропаток. Он без смеха не может видеть священников. Остряк.

*Бригадир*: кратко, быстро, отчетливо. Основное — абсолютная убежденность в своей правоте.

*Антоний*: покорность, большое внимание (очень внимательно слушает). Добрый простой старик. Но мудрый: все видит, понимает человеческие слабости. Смотрит на людей так, как смотрят, разглядывая, что-нибудь в микроскоп. Не нужно экстатичности, театральной “святости”, нужна убежденность».

### Сценическая «вера», как основа театрального искусства

Одновременно с работой над «Чудом св. Антония», Вахтангов был занят постановкой «Росмерсхольма» Ибсена в Студии Художественного театра. Работа над «Росмерсхольмом» в сильной степени отражалась на «Чуде»: то, что Вахтангов находил в той работе, он приносил в «Чудо», и наоборот.

К «Росмерсхольму» же в еще большей степени относятся те слова Лессинга, которые Гауптман избрал в качестве эпиграфа к «Празднику мира»: «*любая внутренняя борьба страстей, любой ряд различных, взаимно опровергающих друг друга мыслей уже составляют драматическое действие*».

«Росмерсхольм» лишен каких бы то ни было внешних театральных эффектов, пьеса относится к разряду так называемых «разговорных» или «философских» пьес, которые неминуемо должны восприниматься со скукой, если актеры не сумеют заинтересовать зрителя теми сложными внутренними процессами, которые происходят *глубоко под поверхностью слов и событий*.

{51} Актеры же смогут это сделать только в том случае, если они действительно будут *жить на сцене жизнью своих образов*, мыслить их мыслями и ощущать их слова своими собственными.

Эти же самые задачи Вахтангов поставил перед своими учениками и в работе над «Чудом св. Антония».

Следуя по пути, указанному Станиславским, Вахтангов учил, что сущность театрального искусства заключается в способности актеров *серьезно* относиться к сценической *неправде*, как к *правде*. «Сцена тем и увлекательна, — говорит Вахтангов, — что все там неправда, а для меня (актера) эта неправда *становится* правдой».

Какие бы чудеса изобретательности не проявлял театральный натурализм вытравить эту «неправду» из театра ему все равно не удастся. Пусть он выстроит настоящий дом на сцене, завалит пол сцены настоящей землей, в эту землю насадит настоящих деревьев, — все равно «неправда» останется. Останется та «неправда», которую убрать нельзя, не убрав самого театра, останется «неправда» взаимоотношений действующих лиц, останется «неправда» жизни этих действующих лип на глазах зрительного зала.

Невольно вспоминаются слова Пушкина:

«Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что, если докажут нам, что и самая *сущность драматическою искусства* именно *исключает правдоподобие*?»[[22]](#footnote-23)

«… какое к черту правдоподобие может быть в зале, разделенном на две половины, из которых одна занята двумя тысячами человек, будто бы невидимых для находящихся на сцене».

«Правдоподобие положений и истина разговора — вот настоящие законы трагедии»[[23]](#footnote-24).

«*Истина страстей, правдоподобие чувствовании в предлагаемых обстоятельствах*, — вот чего требует наш ум от драматического писателя»[[24]](#footnote-25).

Способность актеров относиться *серьезно* к этим «предлагаемым обстоятельствам», как к действительно существующим, — Станиславский и называет сценической «*верой*».

Сценическая «вера» обусловливает собой «истину страстей», не только осуществленную драматургом через «правдоподобие» положений и истину разговора, но и утвержденную актером через *правдоподобие своего поведении на сцене*.

Итак, *сценической верой мы условно называем способность актера серьезно относиться к данной ему неправде, как к правде*[[25]](#footnote-26).

{52} Вахтангов же иногда слово «вера» заменял словом «*серьез*». «Серьезно» *относиться* к своему товарищу по театру, как к отцу, к матери, к сестре, к брату, к возлюбленной, к сопернику и т. д. и т. д., — в этом в сущности и заключается то свойство актера, которое делает возможным самое существование театра и, стало быть, *лежит в ею основе*.

Эти «“Отношения” должны быть готовы, — говорит Вахтангов, — *до* репетиции (или *до* спектакля), ибо все дальнейшее развивается на основе тех отношений, какие требуются по пьесе»… «Если нет наличия этой способности “верить”, то актер обращается в ремесленника»… «Актеры играют без ощущения праздника, если они не верят в правду вымысла»… «Актер должен уметь принять за правду то, что он сам создал своей фантазией»… «*“Вера” актера и есть то свойство, которое приводит в восхищение зрителя*»[[26]](#footnote-27).

Итак в основе театра лежит сценическая «вера» актера, или его способность претворять театральную неправду в новую для себя и для зрителя правду[[27]](#footnote-28). Стало быть, чем больше на сцене этой «неправды», тем шире и богаче творческие возможности актеров, ибо тем больше материала для их творческого на него воздействия. И наоборот: чем меньше этой «неправды», т. е. чем больше на сцене «взаправдашнего», чем больше *натуралистической (а не театральной) «правды»*, — тем уже круг творческих возможностей актеров.

В самом деле, во сколько раз выше искусство какого-нибудь японского актера, запрягающего на сцене *несуществующую* лошадь, — но *так* запрягающего, что зритель начинает ощущать присутствие этой лошади (не беда, что он ее *не «видит»*), — во сколько раз его искусство выше искусства того актера, который вытащит на сцену живую настоящую лошадь и начнет ее запрягать на глазах зрителя в настоящею телегу.

### «Волнение от сущности»

Только при наличии сценической «веры» (в условном понимании этого термина), — учит далее Вахтангов, — возможно «*волнение от сущности*».

{53} «Волнением от сущности» Вахтангов называл те чувства, которые должны возникать у актера от существа обстоятельств, в которых он находится, как действующее лицо пьесы.

Актер-ремесленник обычно волнуется (эмоционально возбуждается) просто от факта пребывания на сцене (от факта публичного выступления), и это свое *профессиональное волнение* он принимает и выдает за «чувства» образа: его темперамент направлен не *по существу тех обстоятельств, в которых пребывает действующее лицо пьесы*.

Это «профессиональное волнение» или «мышечное переживание», как называет его Станиславский, не способно воздействовать на зрителя глубоко: оно затрагивает только периферию его нервной системы.

Об этом «профессиональном волнении» Станиславский говорил следующим образом: «Если стать на сцене и начать волноваться “вообще”, — как волнуются истерические кликуши, — делать какие-то жесты, махать руками, бегать, вскакивать, не то плакать, не то смеяться, вы увидите, что не только тот, кто Это делает, заволнуется всеми этими действиями, но заволнуются за него и те, которые на него смотрят. Разве можно оставаться хладнокровным перед припадками кликуш, или перед капризами истерии? Так называемые “актерские эмоции” — именно этого характера.

Чтобы проверить это, пойдите в такой театр, где с большой нервностью актеры произносят трескучие монологи. Мы приучены к этой странной манере произносить монологи на сцене, мы даже любим эту манеру, мы аплодируем и устраиваем овации. Но спросите как-нибудь себя или соседа: *что* сказал сейчас актер на сцене, какую *мысль*, он передал, — держу пари, никто этого не скажет»[[28]](#footnote-29).

«*Есть один ответ ни все вопросы сцены*, — говорит Вахтангов, — *это — волнение от сущности*. Чувство актера не должно быть приготовлено заранее где-то на полочке его души»[[29]](#footnote-30). (Оно должно непроизвольно возникать *на сцене* в зависимости от тех положений, в какие попадает актер, как действующее лицо пьесы).

«Надо добиться того, чтобы темперамент просыпался безо всяких внешних побуждений к волнению, — пишет Вахтангов в своем дневнике, — для этого актеру на репетициях нужно работать главным образом над тем, чтобы все, что его окружает по пьесе, стало его атмосферой, чтобы задачи роли стали {54} его задачами (т. е. *чтобы выполнение действии образа стало естественной потребностью актера. Б. З*.), — тогда темперамент заговорит “от сущности”. Этот темперамент “от сущности” самый ценный, потому что он единственно убедительный и безобманный.

У Хмары[[30]](#footnote-31) в “Росмерсхольме” я добивался с первой же репетиции такого темперамента, и добился с его чудесной помощью и его верой в ценность и приятность такого темперамента. Одна мысль: “надо сделать всех, людей в стране счастливыми”[[31]](#footnote-32), — мысль, как таковая, — зажигала его и делала Росмером.

Если актер не сделает сущность пьесы сущностью *для себя* и главное, — не поверит, что секрет настоящего творчества в *доверии к бессознанию* (которое *само* реагирует “от сущности”), он вынужден будет играть на штампах прошлого, на штампах, выработанных плохими репетициями. Все будет скучно и всем знакомо: зритель вперед уже знает, как сыграет актер»[[32]](#footnote-33).

«*Серьезны* вы только тогда, когда вам важно то, что вы делаете», — говорил Вахтангов своим ученикам[[33]](#footnote-34).

«Актер должен осознать *необходимость* действий, указанных ему автором: они должны стать *органическими*. Актер должен во всем *согласиться с автором*. Он должен понять необходимость именно *этих* действий, а не каких-либо других».

«Актер должен знать: 1) свое *отношение* к партнеру, 2) чего он *хочет* от партнера и 3) зачем он пришел на сцену» (т. е. что он будет *делать* по отношению к партнеру. *Б. З*.).

Актер, разумеется, только тогда сможет «осознать необходимость действий указанных ему автором», если он будет отлично знать все условия жизни данного действующего лица. «Условия жизни образа, — говорит Вахтангов, — нужно знать так, как вы знаете свою *мать*. Когда вы говорите: “у меня чудесная мама”, — это звучит совсем иначе, чем, когда вы говорите: “Пушкинская Татьяна — очаровательна”. Когда вы говорите о матери, то чувствуется, что вы ее *знаете* всем своим существом. Когда ученик на уроке истории рассказывает о царствовании Петра Великого, то, как бы хорошо он ни знал года, события, их последовательность и пр., вы все-таки ощущаете, что он по существу не *знает* того, о чем говорит. А вот, когда проф. Ключевский рассказывал, то все чувствовали, что он *знает*. Он мог плохо говорить со стороны ораторского красноречия, но все его слушали с громадным интересом. И это только потому, что *он знал то, о чем говорил*».

{55} «*Всякий настоящий актер только тогда будет удовлетворен, когда он почувствует, что он знает то, о чем говорит на сцене*».

«Когда знаешь, о чем говоришь, то всегда упорно идешь к какой-то одной определенной цели. Когда вы слушаете хорошую речь, вы бываете внимательны только потому, что вы чувствуете, что оратор к чему-то клонит: стремление узнать, к чему же именно он клонит, и поддерживает ваш интерес. А на сцене часто бывает так: актер говорит или даже кричит, — я это слышу, но не понимаю, *ради чего* он кричит».

«Нужно всегда говорить не ближайшую мысль, а главную, т. е. *ближайшую говорить ради главной*».

«Мне (актеру) должно быть органически *нужно* все то, что *я* говорю и делаю на сцене, и именно *мне*, а не кому-либо другому (отнюдь не воображаемому образу. *Б. З*.). Здесь одинаково важно и “мне” и “нужно”. Должно быть “нужно” моей крови, моим нервам, моим мыслям».

«Если у вас не будет ощущения: “*мне это нужно*” (по поводу каждого вашего слова и поступка на сцене), то вы — ремесленник».

### «Идти от себя»

Для того, чтобы возникло «волнение от сущности», «*нужно жить на сцене своим собственным темпераментом*», — говорит Вахтангов, — «а не предполагаемым темпераментом образа: нужно *идти от себя*».

«Нужно, чтобы я слышал *ваш* голос, *вашу* кровь, *ваши* нервы», — требует он от своих учеников.

«Ни единого момента, который будет от “театра” (в кавычках! *Б. З*.), я от вас не приму».

«Нужно идти от себя, а не от заранее придуманного образа: *нужно себя самого ставить в положение образа*».

«Нужно *быть* серьезным, а не *серьезничать*, т. е. *притворяться* серьезным».

«Поверьте, что все ваше (а не образа), что возникнет у вас в тех обстоятельствах, какие даны автором образу, и сделает вас другим, т. е. сделает вас образом».

«Первое условие: ничего не “играть” (в кавычках! *Б. З*.): “я” актера должно оставаться тем же “я”. Творить и не быть самим собой — невозможно».

«Нужно научиться не искажать себя на сцене: поскольку актер может сохранить свое лицо, он должен его сохранить».

«Нужно *убирать* у себя то, что мешает (является лишним для образа), а не *прибавлять* то, чего у меня (актера) нет».

{56} «Нельзя искать образ где-то в сторонке от себя, а потом натягивать его на себя: актер должен составить его из того материала, который есть у него»[[34]](#footnote-35).

### «Мысль»

«*Роль готова только тогда, когда актер сделал слова роль своими словами*», — пишет Вахтангов в своем дневнике.

Но слова роли станут своими словами только тогда, когда актер хорошо поймет все то, что содержится *под* словами.

Под словами же содержатся *мысли*, которыми живет данный образ.

Вахтангов учил, что *мысль, лежащая под текстом, никогда не должна совпадать с прямым смыслом слов*.

*Цель*, ради которой человек произносит те или иные слова, проявляется обычно не в смысле произносимых слов, а в том, *как* человек их произносит.

Поэтому для того, чтобы произносить слова роли *верно*, нужно хорошо знать ту *цель*, ради которой эти слова произносятся.

Даже «который час» человек редко спрашивает только для того, чтобы узнать который час. Этот вопрос он может задавать ради самых разнообразных целей, например: пожурить за опоздание; намекнуть кому-то, что пора уходить; пожаловаться на скуку; попросить сочувствия и т. д. и т. д.

Соответственно различным целям вопроса, будут различаться между собой и те «*мысли*», которые лежат под текстом этого вопроса («который час»), абсолютно не совпадая с прямым смыслом слов. Под вопросом: «который час» могут лежать, например, такие мысли: «что же вы опаздываете?» или: «что же вы не уходите?» или: «боже мой, какая скука!» или: «я, кажется, опоздал!» — и т. д. и т. д.

Соответственно различным мыслям, лежащим под данным куском текста, будут различаться между собой как интонации, так и жесты. В этом легко убедиться, если попробовать вопрос «который час» произносить, подкладывая под него то одну, то другую из указанных выше «мыслей».

Вот почему Вахтангов всегда требовал, чтобы ученики говорили не слова, а «мысли». Работу по отысканию тех «мыслей», которые лежат под словесным текстом, он называл «вскрыванием текста».

Таким образом, для того, чтобы «слова роли стали своими словами», нужно сделать «своими» те «мысли», которыми живет данное действующее лицо.

### **{57}** Боязнь обезличивания

Как было уже указано, все усилия Вахтангова были теперь направлены к развитию в учениках самостоятельности и личной творческой инициативы.

Введены были самостоятельные упражнения, которые вел кто-либо из учеников по назначению и заданиям Вахтангова.

Каждый ученик обязан был периодически сдавать Вахтангову самостоятельно приготовленные отрывки из пьес.

Кроме того, Вахтангов ввел самостоятельные работы над чтением стихов: каждый обязан был раз в месяц сдать какое-нибудь стихотворение.

При работе над «Чудом св. Антония» Вахтангов также требовал, чтобы ученики проявляли собственную инициативу: он стал меньше «показывать», перестал отделывать каждый штрих и оттачивать каждую фразу, он настойчиво требовал и терпеливо ожидал *собственных красок* от своих учеников.

Вахтангов требовал теперь, чтобы каждый исполнитель *готовился* к предстоящей репетиции и *приносил* на репетицию результаты своей *домашней* работы.

«Наконец-то, за три года доползли до пьесы, и вы не готовитесь к репетиции», — упрекал Вахтангов своих учеников.

«Над ролью нужно работать каждый день, — говорил Вахтангов, — не важно, выходит или нет, важно *работать*. Если мы будем работать только на репетициях, то придется шесть лет готовить пьесу».

«Вам приходилось когда-нибудь в классе читать постороннюю книгу под партой? — спросил однажды Евгений Богратионович своих учеников. — Вот такое же должно быть у вас отношение к роли, когда вы живете вне Студии: вы должны пользоваться всякой минутой, всякой возможностью, чтобы заглянуть “под парту”».

*Перед* каждой репетицией Вахтангов опрашивал всех исполнителей: «*что делам дома?*».

А *после* каждой репетиции требовал, чтобы каждый исполнитель *припомнил, что он сделал в течение репетиции*.

Когда оказывалось, что «дома» исполнители ничего не делали и никакого *своего* материала на репетицию не принесли, Вахтангов приходил в большое огорчение, — он говорил: «Что же мне делать? Почему *я* прихожу на репетицию готовым, а вы не готовитесь? Ведь я только *один раз* могу почувствовать и “показать” то или иное место пьесы. Вы должны быть *готовыми*, чтобы *воспринять* это. Если вы не жадные, *оплодотворение* невозможно. Вы хотите обойтись только тем материалом, который я вам приношу. В результате, потом всякий скажет: “сделанный” рисунок, нет индивидуальности актера… Убедитесь, {58} господа, в необходимости сознательной работы и уверуйте в работу бессознания: из материала вашей работы бессознание непременно скомбинирует нужный результат».

### «Артистичность»

Вахтангов учил, что истинное творчество может осуществляться только при наличии *внутреннего побуждении к нему*. Все создаваемое в искусстве ценно постольку, поскольку оно вызвано внутренней потребностью, искренним желанием творить.

Эту постоянную готовность к творчеству, эту способность — *хотеть работать*, — Станиславский называет «*артистичностью*»[[35]](#footnote-36).

Для того, чтобы воспитать в себе эту способность, актер должен научиться к каждой репетиции относиться, как к *новой*, т. е. на каждой репетиции *искать новое*, а не *повторять* то, что было найдено на предыдущей репетиции: Материал, полученный на предыдущих репетициях, зазвучит тогда сам собой.

На восьмой репетиции «Чуда св. Антония» Вахтангов говорил: «За семь репетиции вы все выдохлись: все ваши личные краски уже использованы, а своих, — как я вам уже говорил, — я не хочу навязывать. Вы должны понять, что *каждая репетиция есть новая репетиция*. На каждой репетиции нужно искать новое, а не повторять старое. Вам же лень искать новое, а старое надоело, — в результате *не хочется играть*».

Перед каждой репетицией Вахтангов спрашивает своих актеров: «хочется ли работать?»

Однажды, на этот вопрос одна из студиек ответила: «перед репетицией хочется, а как репетиция началась, — нет». «В таком случае, — сказал Вахтангов, — я не буду с вами заниматься, пока вы сами не скажете, что хочется».

Актер только тогда будет «хотеть работать», — учил Вахтангов, — когда он научился выходить на сцену (на каждой репетиции) с внутренней готовностью реагировав на все, что будет происходить на сцене, как на *неожиданность* для себя.

«Партнер партнеру никогда не должен говорить, что он будет делать на сцене, — говорил Вахтангов, — все на сцене должно быть неожиданным, и реагировать нужно так, как реагируется. Нужно большое доверие к своему бессознанию».

Только при наличии этой готовности реагировать на все, как на неожиданность, возможно непроизвольное и неожиданное *рождение новых красок*. Только при этом условии актер не будет {60} на каждой репетиции *буднично* повторять одни и те же, набившие оскомину, «приспособления». Только при этом условии возможна *радость творчества*.

После одной неудачной репетиции Вахтангов говорил: «когда я вижу такую репетицию, я начинаю *сомневаться*… Я сомневаюсь не в том, что я вам преподаю, — в этом-то я уверен: я по себе знаю, что *можно* идти “от сущности”, и убежден, что только тогда и есть настоящее искусство, — но я начинаю думать: стоит ли этого добиваться? Не проще ли пойти на компромисс: все “сделать” и закрепить (“заштамповать”) тонко сделанный рисунок, — и все будет хорошо».

Однако, Вахтангов не пошел на компромисс, а упорно, настойчиво и терпеливо продолжал добиваться осуществления поставленных задач.

А задачи, как мы видим, стояли большие и трудные. Поэтому неудивительно, что работа подвигалась довольно медленно и к концу сезона (1916 – 17 г.) был закончен только первый акт «Чуда св. Антония».

## **{60}** Глава пятая

### Февральская революция

После февральской революции стала намечаться в Студии опасность некоторого внутреннего разлада.

Вокруг крепких стен студийного монастыря бушевало житейское море. Дыхание *общественной жизни* проникало за крепкие стены студийной ограды, внося беспокойство и непривычную смуту в мирную тихую жизнь.

Различие политических мнений, невольные страстные споры по вопросам общественной жизни создавали известный изъян в атмосфере той дружбы, которая возникла на основе единства идейных устремлений. Непривычные разногласия разъединяли людей, создавая то там, то здесь едва заметные трещины в, казалось, навсегда установившихся отношениях: разрушалось единство, созданное совместной трехлетней жизнью. Это стало вредно отражаться на работе. Тогда испугались. Пытались воздерживаться от разговоров на общественные и политические темы. Но это удавалось плохо: как ни старались заткнуть щели, *жизнь* проникала и будоражила страсти.

Разумеется, обратились к Вахтангову: как быть? — как спасти то дорогое, что привыкли ценить и беречь?

«Если вы меня спрашиваете, как администратора, — ответил Вахтангов, — то я не знаю, что нужно делать, — я не могу ответить на это административным актом.

Но я знаю, что, если мы будем работать, мы забудем о всякой политике. Это произойдет само собой.

Если же случится какое-нибудь большое событие, то, все равно, заговорите. Искусственными мерами этого предотвратить нельзя.

Я знаю только, что нужно *больше* и *лучше* работать. Нужно лучше сорганизовать эту работу.

Спектакль, который мы сделаем, теперь можно лучше использовать, чем прежде: теперь будет большая потребность в театрах.

{61} Необходимо не упустить момент. Мы должны быть во всеоружии»[[36]](#footnote-37).

Следуя советам Вахтангова, пытались отгородиться от жизни усиленной студийной работой.

Работали хорошо и дружно. Но, все-таки, было в Студии как-то не так, как всегда: что-то было испорчено, что-то было нарушено раз навсегда, что-то незримо подтачивало «студийный организм»… Жизнь стучала в окно…

### Тяготение к романтизму

В этом же сезоне стал намечаться некоторый поворот в художественных устремлениях Студии и Евгения Богратионовича.

Еще за год до этого Вахтангов уже писал в своем дневнике:

«У нас в театре, в студии и среди моих учеников чувствуется потребность в возвышенном, чувствуется неудовлетворение “бытовым” спектаклем, хотя бы и направленном к добру. Быть может, это первый шаг к романтизму, к повороту.

И мне что-то чудится.

Какой-то праздник чувств, отраженных на душевной области возвышенного (какого?), а не на добрых, так сказать, христианских чувствах.

Надо подняться над землею хоть на 1/2 аршина. Пока»[[37]](#footnote-38).

Чтобы дать исход возникшей потребности, Вахтангов предложил ставить «Незнакомку» А. Блока.

Так как сам Вахтангов был занят «Чудом», то работу над «Незнакомкой» он поручил артисту 1‑й Студии МХТ А. Д. Попову[[38]](#footnote-39).

Работа эта увлекла Студию и обещала быть интересной, но вскоре прекратилась, благодаря отъезду Попова из Москвы.

Кроме «Незнакомки» велась работа над небольшой пьесой члена Студии П. Антокольского «*Кукла инфанты*». Режиссировал ее Ю. А. Завадский (воспитанник Студии Вахтангова).

Эта работа также отвечала новой «романтической» потребности Студии.

Пьесу П. Антокольского Вахтангов предложил ставить, как кукольное представление[[39]](#footnote-40).

{62} Приготовленная вчерне пьеса была показана Вахтангову. Интересны те замечания, которые Вахтангов делал после этого просмотра. Он говорил:

«Если вы пойдете от куклы, вы найдете и форму и чувства. Чувства эти крайне просты. У человека чувства сложные, тонкие. Игрушка же не может переживать утонченно».

«Вы шли не от *игрушки*, а от *эскиза*. Если бы вы шли от игрушки (“би‑ба‑бо”), вы бы больше нашли. По эскизу вы не можете найти “зерно” роли (ее сущность): вы можете только определить, как данный образ реагирует на *данное* событие. Идя же от игрушки, вы сможете найти образ и почувствуете, как этот образ будет реагировать на *всякое* событие».

«Здесь нельзя не отправляться от игрушки. Иначе получится та же игрушка, но не живая, мертвая. Обыкновенную куклу из магазинного окна нельзя заставить играть: она будет страшно однообразна, абсолютно бездарна».

«У вас разнобой в манере игры: один — совсем живой человек, другой тоже живой человек, но *в костюме* куклы, третий настоящая кукла, но не *последовательная* (не все время кукла: вдруг становится живым человеком, допускает “культурные” переживания, какие-то тонкости), четвертый — *одухотворенный эскиз*, на протяжении роли застывший в одном чувстве: когда Это чувство нужно — эскиз живой, а в другие моменты — мертвый».

«Нужно представить себе куклу режиссера и почувствовать, как она стала бы режиссировать: тогда вы пойдете верно», — говорил Вахтангов Завадскому.

«В каждый данный момент этого спектакля должно *действо есть* только одно действующее лицо: то, которое *говорит*. Остальные должны неподвижно *слушать*».

Мы видим, как в этой маленькой работе Вахтангов впервые начинает подходить к *вопросам театральной формы*, блестящее разрешение которых впоследствии создаст ему славу исключительного *мастера*.

Говоря о «романтизме» в театре, Вахтангов утверждал, что этот «романтизм» должен проявляться не только в выборе пьес, т. е. в репертуаре театра, но и в том особенном *самочувствии* актеров, с которым они должны исполнять «романтическую» пьесу.

Он говорил, что, если при исполнении обыкновенной «бытовой» пьесы, в душе актера звучат «медные колокола», то при исполнении «романтической» пьесы в его душе должны зазвучать «серебряные колокольчики». Он говорил, что современный актер не умеет еще заставить звучать на сцене «романтические» {63} струны своей души и, что именно поэтому все начинания современных театров в области «романтического» репертуара терпят неудачу: актеры на «медных колоколах» пытаются играть нежную, тонкую, изящную мелодию «романтических» чувств, требующих для себя несравненно более деликатного инструмента.

Впоследствии в «Принцессе Турандот» Вахтангов найдет способы разбудить эти «серебряные колокольчики» в душе актеров, и положит, таким образом, начало подлинному «романтическому» театру.

### «Исполнительные вечера»

В течение этого сезона (1916 – 17) был приготовлен еще один ученический спектакль, состоявший исключительно из инсценированных рассказов А. П. Чехова («Егерь», «Рассказ г‑жи NN», «Враги», «Иван Матвеич», «Длинный язык», «Верочка» и «Злоумышленник») и один рассказ Мопассана: «В гавани» («Франсуаза»)[[40]](#footnote-41).

Ученические спектакли шли теперь регулярно 2‑3 раза в неделю и играли существенную роль в бюджете Студии, давая значительную денежную надбавку к ежемесячным взносам студийцев.

Эти взносы к концу сезону оказалось возможным и вовсе отменить.

Студия стала, таким образом, существовать исключительно на тот доход, который приносили студийные спектакли.

Билеты на эти спектакли распространялись преимущественно среди знакомых и родственников студийцев, а также в среде московского студенчества: продажа билетов была организована во всех высших учебных заведениях и во всех студенческих столовых.

Эти ученические спектакли Вахтангов называл «*исполнительными вечерами*» или «*публичными репетициями*».

Он требовал от учеников, чтобы они ни в коем случае не относились к этим «исполнительным вечерам», как к *спектаклям*. «Цель спектакля, — говорил он, — дать удовлетворение зрителю. Мы же пока еще не располагаем ничем таким, что мы имели бы право демонстрировать, рассчитывая на это удовлетворение. Мы, напротив того, принуждены *эксплуатировать* внимание и терпение зрителя, которого нам удалось к себе заманить. Мы эксплуатируем зрителя ради наших *учебных целей*».

{64} Поэтому каждый ученик должен приходить на «исполнительный вечер» не ради того, что бы демонстрировать свои таланты и достижения, а для того, чтобы *репетировать, искать, упражняться и пробовать*.

Эти регулярные школьные спектакли Вахтангов считал совершенно необходимой составною частью учебного плана.

Он учил, что *тот ученик, который органически, на собственном опыте многократных выступлений на публике, не познал, что такое «сценическое самочувствие», не может еще называться актером, как бы много отрывков, ролей и упражнений он ни сдал на школьных уроках*.

Отсутствие таких постоянных *упражнений на публике* в обычных театральных школах, несомненно, является их существенным недостатком.

Эти «исполнительные вечера» имели значение не только для тех, кто участвовал на них в качестве исполнителей, но и для всего остального коллектива. Эти «вечера» всесторонне Знакомили учеников с тем сложным и многообразным механизмом, каким является «театр».

Вахтангов учил, что в театре нет ни одного, «не художественного» элемента: все, что находится под крышей театра, должно иметь единую целеустремленность, — должно быть направлено *к достижению максимального художественною воздействия на пришедшего в театр зрителя* Убранство помещения, вежливость капельдинеров, порядок и чистота в зрительном зале, порядок и тишина за кулисами, быстрота и точность в работе театральных рабочих, температура в помещении театра, освещение на сцене и в зале, — все должно быть направлено к одной единственной цели: *к достижению максимального художественного эффекта*.

Вахтангов учил, что, как только зритель вошел в вестибюль театра, — он *уже* должен подвергаться *художественному* воздействию.

Поэтому всякий работник театра, что бы он ни делал, какую бы, казалось, далекую от искусства работу он ни выполнял, — он должен быть *художником* своего дела.

Администратор, капельдинер, монтер, истопник, уборщица, кассир, рабочий сцены, — все должны чувствовать себя участниками общего дела, имеющего *художественную* задачу, — не говоря уже о таких работниках театра, как бутафор, портной, реквизитор, помощник режиссера, машинист, парикмахер и т. д.

Все эти работы на «исполнительных вечерах» выполнялись в Студии самими учениками. Ученики, таким образом, на собственном опыте знакомились с тем, что такое сцена, освещение, бутафория, реквизит, костюмы и т. п. Они сами несли на себе все обязанности по ведению спектаклей, по заведованию {65} отдельными частями на сцене, за кулисами и в зрительном зале. Каждый студиец перебывал по нескольку раз: и театральным рабочим, и электротехником, и билетером, и помощником режиссера, и костюмером, и бутафором, и парикмахером.

Наемный труд в Студии совсем не употреблялся, если не считать одного единственного «телефонного» мальчика (которого, кстати сказать, студийцы обучали грамоте).

Помещение Студии было оборудовано и отделано по указаниям Евгения Богратионовича. Все в нем дышало *простотой* и *изяществом*. Чистота была идеальная. Во всем чувствовалась любовь и забота.

Строжайший порядок был установлен за кулисами. В артистических уборных разрешалось разговаривать только шепотом и только по делу: разговоры, не относящиеся к спектаклю, воспрещались. Дежурные студийцы следили за тишиной и чистотой в уборных. На обязанности этих же дежурных лежало наблюдение за тем, чтобы «актеры» выходили на сцену в порядке, — исполнитель в волнении может легко допустить неточность или небрежность в своем костюме… Дежурные помогали «актерам» одеваться, внимательно осматривали их перед выходом и напутствовали на сцену ласковым словом.

Вахтангов говорил: «во время спектакля за кулисами должна стоять *торжественная тишина*, — это поможет актеру собраться, даст ему ощущение праздника».

На сцене также требовался идеальный порядок. Вахтангов, обычно, сам репетировал все перестановки, добиваясь максимальной экономии времени и абсолютной точности каждого движения «рабочих». Вахтангов требовал, чтобы все было срепетировано заранее, и чтобы помощник режиссера *сам* ничего не делал на сцене во время антрактов; его дело следить за правильностью действий других. Помощник режиссера — это высшее, начальство за кулисами во время спектакля. *Помощник режиссера — это капитан корабля*.

Все распоряжения помощника режиссера во время спектакля каждый (даже режиссер) должен был исполнять беспрекословно: никакие возражения не допускались. Критиковать действия помощника режиссера можно было только *после* спектакля.

Вахтангов требовал, чтобы приходящую в Студию публику встречали так, как встречают обычно «гостей» (а не театральных «зрителей»). Специально назначенные для этого студийцы принимали зрителей в фойе, беседовали с ними перед началом спектакля и в антрактах. Вахтангов стремился, чтобы посетители чувствовали себя в Студии уютно, удобно, как чувствуют себя в гостиной, а не в театре.

{66} В результате, зрители, несмотря на невысокое качество исполнения «актеров»., оставались довольными и любили посещать Студию.

Так всякий театр, даже без наличия высокой степени сценического мастерства, может радовать зрителя, если он поймет и осуществит учение Вахтангова о том, что все находящееся в театре должно быть подчинено принципам искусства.

### Выход из подполья

Весной 1917‑го года Вахтангов решил показать ученические работы Студии Совету 1‑й Студии Художественного театра.

«Показ» прошел с исключительным успехом. Это была первая крупная победа молодой Студии.

После спектакля гости долго еще оставались в Студии, говорили слова и речи, от которых впервые горделивой радостью расцветали сердца учеников Вахтангова.

В этот вечер они были щедро вознаграждены за три года труда, ожиданий и жертв, за три года стойкой и непоколебимой веры в своего учителя.

Нужно сказать, что к этому времени Студия фактически уже перестала быть «студенческой»; стали принимать в Студию не только студентов, а те, которые были студентами при возникновении Студии, либо успели уже окончить высшую школу, либо расстались с ней, не окончив.

Поэтому решено было Студию переименовать, и с этого времени она начинает называться «Московской Драматической Студией Е. Б. Вахтангова».

# **{67}** Часть вторая

## **{69}** Глава шестая

### Вахтангов и Октябрь

29‑го октября 1917 года Вахтангов писал в своем дневнике:

«В ночь с пятницы 27 окт. 1917 г. по Москве началась стрельба. Сегодня 29‑е. У нас на Остоженке у Мансуровского переулка[[41]](#footnote-42) пальба идет весь день, почти непрерывно Выстрелы ружейные, револьверные и пушечные. Два дня уже не выходим на улицу. Хлеба сегодня не доставили. Кормимся тем, что есть. На ночь забиваем окна, чтоб не проникал свет. Газеты не выходят В чем дело и кто в кого стреляет, не знаем. Телефон от нас не действует. Кто звонит к нам, тоже ничего не знает. Кто побеждает — “большевики” или правит, войска — второй день неизвестно. Трамваи остановлены Вода и свет есть. Когда это кончится?»

«30‑го. Сегодня в 10 1/2 час. ночи погасло электричество. В 3 ч. ночи свет опять был дан».

«31‑е. Весь день не работает телефон. Мы отрезаны совершенно и ничего не знаем. Стрельба идет беспрерывно. Судя по группам, которые мелькают в переулке у кв. Брусилова — в нашей стороне это состояние поддерживают “большевики”. Так сидели до 1 ноября — 6 дней».

Приведенные записи из дневника Вахтангова в достаточной мере свидетельствуют, насколько далеко в то время стоял Вахтангов от событий и вопросов общественной жизни: в течение последних лет перед революцией 1917 года Вахтангов весь целиком и без остатка ушел с головой в театральную работу и жил исключительно интересами своего искусства Однако, общественные интересы и революционная борьба не были вообще чужды и непонятны Вахтангову: когда-то, будучи еще студентом Московского университета, Вахтангов состоял в партии {70} эсэров, работал в качестве пропагандиста среди московских рабочих, принимал активное участие в уличных боях 1905 года. Теперь же Вахтангов, будучи сам далеко от интересов и событий общественно-политической жизни, естественно, следовал пока в своих общественных симпатиях и оценках за той партией, членом которой он некогда состоял.

В то утро, когда московский пролетариат уже одержал победу и по всему городу были расклеены приказы «солдата Муралова», оповещавшие о наступлении мира, Вахтангов стоял у окна своей квартиры и наблюдал, как внизу в переулке проходили одна за другой вереницы «красногвардейцев». Они шли вразброд, не в ногу, оборванные и грязные… Как попало держали винтовки…

«Сволочь!» — брезгливо поморщившись, сказал Вахтангов и отошел от окна.

К вечеру в Студию стали стекаться ее постоянные обитатели. С беспокойством и тревогой они подходили к знакомому домику. С волнением смотрели на простреленное окно в квартире Вахтангова: все ли благополучно?..

Не успел еще Евгений Богратионович выйти из своего кабинета к собравшимся ученикам, как уже стало известно: «с Евгением Богратионовичем переворот, Евгений Богратионович… большевик».

Как же это случилось? Когда же это произошло? Ведь только утром сегодня Вахтангов так недружелюбно, так враждебно смотрел в окно на одержавших победу рабочих. Что же случилось за этот короткий промежуток времени?

Дожидаться ответа на эти вопросы не пришлось слишком долго: вскоре Вахтангов вышел к собравшимся студийцам и сам рассказал им о том, что и как с ним случилось.

Он вышел сегодня на улицу. Бродил по Остоженке. Смотрел на окопы среди развороченной мостовой, на пулемет, на победно развевавшееся красное знамя… Вдруг его внимание привлек рабочий, сидевший высоко над его головой, на верхушке трамвайного столба. Рабочий чинил провода. Вахтангов долго смотрел на него. Смотрел, как рабочий *делово* и *покойно* работал. И понял. *Революцию* понял: весь смысл происшедших событий, — все стало ясно Вахтангову, пока он смотрел, как рабочий чинил провода.

— *Руки*, говорил Вахтангов: руки рабочего мне все и открыли. По тому, *как* работали эти руки, *как* они брали и клали инструмент, как покойно, уверенно и серьезно они двигались, — я увидел, я понял, что рабочий чинит *свои* провода, что он чинит их для *себя*. Так работать могут только *хозяйские* руки. В этом смысл революции. Я уверен, я знаю, что рабочий, которому теперь принадлежит государство, который является {71} *хозяином* в нем, сумеет починить все, что разрушено. И он будет не только «чинить», но и *строить*. Он будет строить теперь для себя[[42]](#footnote-43).

Так рассказал Вахтангов о своем внутреннем «перевороте». Редко ученики Вахтангова видели своего учителя в таком необычайном возбуждении, как в этот исторический день: Вахтангов был глубочайшим образом потрясен и взволнован своим открытием и, казалось, мог говорить о нем без конца, убеждая других.

Так принял Вахтангов революцию. Он был верен себе: он принял ее, как *художник*. В маленькой капле воды он увидел огромное солнце. По намеку, по маленькой «краске», начертанной рукою лучшего из художников — *жизни*, он понял смысл и значение великого мирового события. Через ничтожную *частность* он силой своей интуиции прозрел в этой частности проявление «общего».

Прав был Вахтангов, утверждая, что ему не надо «*изучать* эпоху, чтобы понять ее дух». — «Я по двум-трем пустым намекам, — пишет он в своем дневнике, — почему-то ясно и ярко чувствую этот дух и почти всегда, почти безошибочно могу рассказать даже детали жизни века, общества, касты: привычки, законы, одежду и пр.».

Жестоко ошиблись те из друзей Вахтангова, которые тогда полагали, что его внезапное «увлечение большевизмом» пройдет так же скоро и легко, как возникло: нет, оно не только не прошло, — оно предопределило собою весь дальнейший ход и развитие его, как художника: оно предопределило собою ту революцию, которая произошла в Вахтанговском *творчестве*.

### Идея «Народного театра»

— Нельзя больше работать так, как мы работали до сих пор, — говорил Вахтангов. — Нельзя продолжать заниматься искусством для собственного удовольствия. У нас слишком душно. *Выставьте окна*: пусть войдет сюда свежий воздух. Пусть войдет сюда жизнь. Не нужно бояться жизни. Мы должны идти *вместе* с жизнью.

Так говорил Вахтангов в памятные дни пролетарской победы.

«Надо верить в народ, — писал он в своем дневнике, — в творческую силу народа. В здоровый инстинкт его. В его безотчетное стремление ко всему, что есть Правда. Надо любить {72} народ. Надо, чтоб сердце наполнялось радостью при мысли о победоносном 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, уходит от народа, от тех, кто строит жизнь, от тех, чьи руки создают ценности и взращивают хлеб насущный.

Искусство не должно быть оторвано от народа. Или с народом, или *против* народа, но не вне его. Театр не *для* народа. Театр с народом. Художник должен прозреть в народе, а не учить его. Художник должен вознестись до народа, поняв высоту “его”, а не поднимать его до “себя”». «Художественное устремление должно выхватить из груди народа скованное в этой груди слово. Без художника оно будет стлаться по земле и не найдет своей формы. Оно будет растоптано тяжелой ступней времени»… «Только народ творит, только он носит творческую силу и зерно будущего творения. Грех перед своей жизнью совершает художник, не черпающий этой силы и не ищущий этого зерна»… «В народе есть чаяние и тоска по искусству. Художник, послушай их!»

Так постепенно у Вахтангова начинает складываться идея «народного искусства» и «народного театра». Эту идею он бросает в Студию.

Он учит, что всякое истинное произведение искусства есть «олицетворенное завершение творческих сил самого народа». Чтобы создать истинное произведение искусства, художник должен творить «*вместе с народом*: ни “для” него, ни ради него, ни вне его, а *вместе* с ним»[[43]](#footnote-44). Сейчас народ творит революцию, творит новые формы жизни. *Вместе с народом, творящим революцию*, вот путь, который указал Вахтангов своей Студии.

«Революция красной линией разделила мир на “старое” и “новое”, — пишет Вахтангов в своем дневнике. — Когда идет она, революция, выжигающая красными следами своих ураганных шагов линию, делящую мир на “до” и “после”, как может она не коснуться сердца художника, как может ухо художника не услышать крик в мир, не понять, чей это крик. Как может душа художника не почувствовать, что “новое”, только что им созданное, но созданное “до” нее, уже стало старым сейчас же “после” первого шага Ее»… «Если художник избран нести искру Бессмертия, то пусть он устремит глаза своей души в народ, ибо то, что отложилось в народе — бессмертно. А народ творит сейчас новые формы жизни. Творит через Революцию, {73} ибо нет и не было у него других средств кричать в мир о Несправедливости».

«О каком же “народе” идет речь?» — спрашивает Вахтангов в конце своей статьи. («С художника спросится»). «Ведь мы же все — народ. *О народе, творящем Революцию*».

### «Народный театр» Театр.‑Музык. Секции Моск. Сов. Раб. Деп.

К весне 1917 – 18 года Вахтангов закончил почти одновременно две постановки — (результат двухлетней работы): «Росмерсхольм» в 1‑й Студии МХТ и «Чудо св. Антония» (в первой редакции) в своей собственной Студии.

13‑го апреля 1918 года Вахтангов записал в своем дневнике:

«Сегодня была первая важная генеральная репетиция “Росмерсхольма”. Смотрел Художественный театр».

«Кончилась моя двухлетняя работа. Сколько прожито… Дальше, дальше!»[[44]](#footnote-45)

Первый спектакль «Чуда св. Антония» состоялся не в помещении Студии, а в клубе железнодорожников на Брянском вокзале. У собравшихся рабочих он имел несомненный успех.

К этому времени Вахтангов стал чувствовать себя очень плохо: болезнь все чаще и чаще, все острее и острее давала о себе знать. В начале июня он отправился в санаторий. («Щелково-Гребнево» Брянской ж. д.), где и провел все лето.

Пока же Вахтангов отдыхал и лечился, правление его Студии вело переговоры с Театр.-Музык. Секцией Отдела Нар. Обр. Московского Совета о создании нового театра при ближайшем участии Студии.

Заведовавший в то время Театр.-Музык. Секцией П. М. Керженцев принял живейшее участие в судьбах Студии и проявил по отношению к ней большую и нежную заботливость.

В результате переговоров состоялось соглашение, по которому Студия обязывалась обслуживать один из театров Театр.-Музык. Секции.

Вскоре остановились на театральном помещении у Б. Каменного моста.

Предполагалось, что в этом театре, кроме Студии Вахтангова, будут играть все Студии Художественного театра: Студия Вахтангова в то время была еще бедна репертуаром и не решалась взять на себя обслуживание театра целиком.

{74} Однако, всю административную и хозяйственную сторону театра, а также организацию ремонта, Студия приняла на себя. По предложению Вахтангова новый театр получил название «Народного театра».

Открытие театра решено было приурочить к празднованию первой годовщины Октябрьской революции.

По предложению П. М. Керженцева решено было к этому дню приготовить две одноактных пьесы: «Вор» О. Мирбо и «Когда взойдет месяц» Грегори.

Однако, работать над осуществлением этого спектакля Евгению Богратионовичу не пришлось. Несмотря на лето, проведенное в санатории, его здоровье не улучшилось, и он принужден был снова отправиться в лечебницу. 27‑го октября 1918 г. он пишет в дневнике:

«Сегодня лег в лечебницу Игнатьевой. Опять лечусь. Теперь уже не выйду, пока не поправлюсь. Месяц, два, три — сколько нужно. Постановку в “Народном театре” передал Болеславскому и Сушкевичу»[[45]](#footnote-46).

К назначенному сроку ремонт театра был закончен только вчерне. Однако, решено было приготовленный к Октябрьским торжествам спектакль сыграть в неготовом еще помещении, а открытие театра отложить до полного окончания ремонта.

Таким образом, первый спектакль в «Народном театре», приготовленный Б. М. Сушкевичем и Р. В. Болеславским, состоялся в отсутствии Вахтангова.

Ремонт театра был окончательно закончен только в середине декабря.

До этого времени Студия играла «Чудо св. Антония» в своем маленьком помещении и в районных театрах. Своим чередом шли «исполнительные вечера». Два раза Студия играла свой «Чеховский спектакль» в помещении 2‑й Студии МХТ. Работы Студии предполагалось по выздоровлении Вахтангова показать К. С. Станиславскому.

5‑го декабря 1918 года Вахтангов писал:

«Сегодня с разрешения Конст. Серг.[[46]](#footnote-47) мои ученики приглашены играть на 8‑е и 11‑е во 2‑ю Студию. Дадим “Егерь”, “Длинный язык” и “Злоумышленник”.

Мы делаем шаг вперед.

На 10‑е декабря назначен просмотр наших отрывков Константином Сергеевичем у нас же. Второй шаг.

На 15‑е назначено открытие Народного Театра и объявляется репертуар из 5 спектаклей (3 программы наших работ). Это третий шаг.

{75} Собственно, первым надо считать показ отрывков Совету 1‑й Студии весной этого года».

Итак, открытие «Народного театра» состоялось 15‑го декабря 1918 года.

Первая Студия МХТ, в начале обещавшая свою помощь новому начинанию, вскоре принуждена была отказаться участвовать со своими спектаклями в «Народном театре» по соображениям репертуарного характера.

Студия Вахтангова оказалась, таким образом, вынужденной обслуживать театр совершенно самостоятельно, если не считать нескольких спектаклей в течение сезона 2‑й Студии МХТ («Зеленое кольцо») и одного спектакля группы артистов МХТ (с И. М. Москвиным во главе), сыгравшей отрывки из «Братьев Карамазовых».

Поэтому Студия решила своими силами приготовить для «Народного театра» «Потоп» Бергера: эта пьеса была уже осуществлена Вахтанговым в 1‑й Студии, и ему нетрудно было поставить ее в короткий срок. Так как Евгений Богратионович чувствовал себя еще очень плохо, то подготовительные работы по «Потопу» он поручил артисту 1‑й Студии МХТ — А. Д. Дикому. К январю спектакль был готов, и постоянный репертуар «Народного театра» составился, таким образом, из четырех спектаклей: «Потоп», «Чудо св. Антония», «Вечер А. П. Чехова» и спектакль из трех одноактных пьес: «В гавани» Мопассана, «Вор» О. Мирбо и «Когда взойдет месяц» Грегори.

Помимо спектаклей в «Народном театре», Студия в течение Этого сезона сыграла до 25‑ти спектаклей в различных районных театрах Москвы. Кроме того Ю. А. Завадским под руководством Вахтангова была поставлена небольшая пьеса П. Антокольского «Обручение во сне», прошедшая несколько раз в конце сезона в помещении Студии в Мансуровском пер.

### «Школа — Студия — Театр»

В этом же сезоне (1918 – 19 г.) в Студии были сорганизованы Вахтанговым *режиссерский* и *преподавательский* классы. В режиссерский класс вошли К. И. Котлубай, Ю. А. Завадский и Б. Е. Захава.

Ученики *преподавательского* класса под руководством Вахтангова вели занятия с младшим курсом школы. Ученики *режиссерского* класса под наблюдением Вахтангова осуществляли небольшие самостоятельные режиссерские работы для новых «исполнительных вечеров».

В этом сезоне явилась возможность *оплачивать* часть работников Студии и освободить их, таким образом, от всякой посторонней службы.

{76} Это, в свою очередь, вызвало необходимость произвести точное разграничение между «*труппою*» и «*школой*». До сих пор существовало деление только по *стихийному* признаку («действительные члены», «члены Студии» и «воспитанники») Теперь явилась потребность в разграничении состава Студии по признаку *театральному* (члены труппы, сотрудники, слушатели школы). Так, понемногу начинали обозначаться контуры нарождающегося «театра».

В связи с этим Вахтангов стал думать о том, как *вообще* должно происходить рождение всякого настоящего театра, какие *вообще* должны существовать отношения между «театром» и «студией», между «студией» и «школой».

Вахтангов учил, что всякий истинный театр может сложиться только через *студию*. Студия — это единственный путь для создания настоящего театра.

Но что же такое «студия»?

*Студия* — говорил Вахтангов, — *это идейно сплоченный коллектив* Только при наличии такого коллектива можно приниматься за создание *театра*. Только при наличии такого коллектива может сложиться настоящая *школа*.

Студия же, — сама по себе, — не школа и не театр. *Студия есть то, из чего рождаются и школа, и театр*.

Рождение театра ни в коем случае не предполагает упразднения студии. Напротив того, существование и развитие театра *обусловлено* наличием одновременно существующей студии (т. е. идейно сплоченного коллектива)

Таким образом, возникает как бы некоторое триединство: *школа — студия — театр*. Студия находится в центре Этого триединства. Она *осуществляет* и школу и театр. Она *руководит* и тем и другим. Она собою *обуславливает* их существование.

Соответственно этому возникают группировки по трем направлениям: *студия* состоит из руководителя, членов и воспитанников. *Театр* состоит из главного режиссера, режиссеров, актеров и сотрудников. *Школа* состоит из руководителя, преподавателей и учеников, (разделенных на группы, соответственно учебному плану).

Соответствующие друг другу группы разных направлений совсем не должны непременно совпадать друг с другом в отношении своего персонального состава, т. е. актер осуществляемого студией театра не должен быть непременно в группе «действительных членов студии» (он может быть и «воспитанником»), — в то же время ученик школы может оказаться «действительным членом». Только на своей вершине объединяются группы всех трех направлений (школьного, студийного и театрального) в одном лице, которое одновременно является и руководителем {77} студии, и главным режиссером театра, и руководителем школы.

Вахтангов учил, что субъектом творчества в театре является не режиссер и не отдельные актеры, а весь коллектив в целом.

И если этот коллектив не объединен в одно целое общими для всех его членов идейными и художественными устремлениями, если все его члены не воспитаны на основе одних и тех же принципов и методов, если он составлен так, как обычно составляются труппы, т. е. путем набора актеров с бору да с сосенки, — то этот коллектив не может явиться субъектом подлинного театрального творчества. С таким коллективом нельзя создать театр, сколько-нибудь ценный в художественном и общественном отношении. «Это не труппы, а трупы», — говорил Вахтангов о таких коллективах.

Поэтому Вахтангов считал, что задача всякой театральной школы должна заключаться не в том, чтобы выпускать на театральный рынок *одиночек-актеров*, а в том, чтобы выпускать *группы актеров*, т. е. *подготовленные коллективы*, с тем, чтобы каждый такой выпущенный школой коллектив мог образовать из себя *труппу* и обслуживать любой театр.

Во всех театральных школах, в которых Вахтангову приходилось преподавать, он всегда советовал ученикам выпускною курса: «не расходитесь, продолжайте работать вместе».

Если бы театральные учебные заведения последовали совету Вахтангова и стали выпускать не актеров, а коллективы, то это, несомненно, подняло бы *театральную культуру* в провинции, прекратило бы существующее *перепроизводство* актеров и, стало быть, приостановило бы рост актерской безработицы: всякая школа, подготовляя новый коллектив, могла бы одновременно подготовлять и *будущую судьбу* этого коллектива, — она стала бы готовить его для работы *в таком-то городе и в таком-то театре*, где заведомо имеется *потребность* в театральной труппе.

### Вахтангов нарасхват

К тому времени, о котором идет речь, Вахтангов приобрел столь широкую популярность в Москве в качестве руководителя молодых коллективов, что «спрос» на Вахтангова вырос до самых чудовищных размеров и далеко превышал всякую возможность «предложения» со стороны Евгения Богратионовича.

Уже прошло два года, как Вахтангов начал работать в еврейской Студии «*Габима*». Дневники Вахтангова свидетельствуют о том, насколько эта работа его увлекала: он изучает прилежно древнееврейский язык, зачитывается Библией, читает еврейских писателей, мечтает об инсценировке библейских сказаний.

{78} И вот, наконец, 22‑го октября 1918 г. он пишет в своем дневнике:

«30‑го сент. 1918 г. Конст[антин] Сер[геевич] смотрел репетицию в “Габиме”, а 8‑го окт. было открытие. Я болен. Не присутствовал. Торжество было большое. Критика для “Габимы” — отличная. К[онстантин] С[ергеевич] доволен. Вот уже сдал “миру” вторую Студию. Дальше!»

Дальше! Дальше! — вперед, без остановок, — такова жизнь и творческий путь Вахтангова.

Незадолго до открытия «Габимы» Вахтангов получает предложение от А. О. Гунст взять на себя руководство его школой («Студия А. О. Гунст»). Евгений Богратионович соглашается. В качестве преподавателей он посылает туда учеников режиссерского и преподавательского классов своей Студии, а за собой оставляет только наблюдение и общее руководство.

Летом 1918 года к Евгению Богратионовичу обращается еще одна молодая группа с просьбой о руководстве. Вахтангов опять-таки соглашается взять на себя общее руководство, а в качестве ответственных перед ним преподавателей посылает туда своих учеников. Группа устраивается в небольшом помещении в Мамоновском пер. на Тверской.

В дневнике Вахтангова мы читаем:

«Сегодня, 16‑го февраля 1919 г., В. И. Немирович-Данченко пригласил к себе, познакомил с Невяровской и Щавинским и предложил сорганизовать опереточную Студию.

Сегодня, 17‑го февр., К[онстантин] С[ергеевич] пригласил в Большой Театр и предложил вместе с Гзовской организовать занятия с артистами этого театра.

Вчера же И. В. Лазарев зачислил меня в число лекторов Студии кооператоров.

О. Д. Каменева пригласила меня заведующим режиссерской секцией при ТЕО.

6 марта О. В. Гзовская организует на юге труппу для образования нового театра. Пригласила меня к себе и предложила быть у нее режиссером.

Сурэн Хочатуров предложил мне с лета начать занятия в армянской Студии.

Группа, работающая у нас в Студии[[47]](#footnote-48) (оперная Студия) над “Евгением Онегиным”, пригласила меня заниматься с ними.

О, господи, за что мне все сие?»

Однако, этим «спрос» на Вахтангова не ограничивается: вскоре он начнет преподавать в Студии им. Ф. И. Шаляпина и в государственной Кино-Студии. За этим последует еврейская {79} Студия «Культур-Лига», куда он пошлет в качестве преподавательницы свою ученицу — К. И. Котлубай.

Неудивительно, что забавная газетная опечатка обратила на себя внимание Вахтангова.

«В газете “Театр. Курьер”, — пишет он в дневнике, — в перечислении зарегистрированных Студий сегодня такая опечатка: “*9‑я (!) Студия Вахтангова*”».

Эта многообразная деятельность Вахтангова вызывала естественное неудовольствие и некоторую ревность со стороны, того коллектива, где протекала основная работа Вахтангова, т. е. со стороны 1‑й Студии МХТ Это неудовольствие было направлено, главным образом, по адресу собственной Студии Евгения Богратионовича и по адресу Студии «Габима», куда Вахтангов отдавал наибольшее количество свободного времени.

Дело, наконец, дошло до того, что некоторые из товарищей Вахтангова стали упрекать его в «нестудийности». Эти упреки глубоко оскорбили Вахтангова и заставили его написать Совету 1‑й Студии пространное письмо.

«Самое большое обвинение для каждого из нас — это обвинение в нестудийности, — пишет он в этом письме, — … Годы я терпел и от вас и от Леоп. Ант.[[48]](#footnote-49) и от К. С.[[49]](#footnote-50) такое обвинение. Годы я должен был упорно молчать и скрыто делать свое дело, которое я считал и считаю своим призванием, своим долгом перед Студией, т. е. Вами, перед Л. Ант., перед К. С. Годы таил в себе надежду на радостный момент, когда я принесу Вам доказательства Вашей ошибки.

Мне казалось так:

Вот, я — когда все немножко созреет (я говорю о группах своих учеников), покажу Им свою работу, которая велась подпольно столько лет, ради которой я так много вынес, — я покажу Им, и они поймут, в чем состоит назначение каждого члена Студии.

Я думал: на моем маленьком и скромном примере будет доказана и возможность, и необходимость созидания все новых и новых ценностей не путем бесконечного набора людей в нашу центральную Студию, набора, который, в конце концов, должен ее обессилить во всех отношениях, а путем создания подобного нам молодого коллектива рядом с центральной Студией.

Я думал, что само собой станет понятным, что создание таких коллективов и есть главная, основная *миссия*[[50]](#footnote-51) Студии.

Художественное учреждение, не имеющее миссии, лишено печати религии и просуществует недолго: до тех пор, пока не {80} иссякнет пыл этих затейников, этих талантливых и утонченных эгоистов, ловко сумевших обмануть бога и использовать свои земные часы, — на зависть обывателям, — пышно, романтично и необычайно красочно.

Если наше назначение — ставить хорошие пьесы, хорошо их играть, хорошо использовать всякий талант, — и так без конца, неуклонно, всю жизнь; если наше назначение только художественно питаться и, следовательно, художественно расти, чтобы художественно состариться, художественно умереть и художественно быть похороненными почитателями всего художественного, — то тогда мы на правильном пути: через несколько лет (дай бог уж побольше) изящный венок лилий украсит нашу могилу. Может быть потом в нашей квартире устроятся такие же любители пожить радостями искусства, но мы о них ничего не узнаем и сейчас не угадаем, ибо они случайные квартиранты, — мы не оставим им даже хорошего совета: не торопиться в погоне за художественными наслаждениями, чтобы не износить свое здоровье так быстро, как износили мы.

Я думал тогда, что Студия на маленьком примере поймет, что у нее должна быть какая-то миссия, кроме миссии прожить блестяще свою собственную жизнь; что все, что несет печать миссии, — непременно религия; что у нас есть эта религия, ибо есть у нас тот, кто научил нас ей, что мы молимся тому богу, молиться которому учит нас Константин Сергеевич, может быть единственный сейчас на земле художник театра, имеющий свое “отче наш”, жизнью своей оправдавший свое право сказать: “молитесь так”; что верный своему учителю ученик его, Леопольд Антонович[[51]](#footnote-52), выполнил эту миссию ученика — создал наш коллектив; что миссия каждого из нас (кто может вместить), совершенствуясь и поучаясь от Константина Сергеевича, — быть в коллективе и создавать новые и нести туда чистоту и правду того учения, которое мы исповедуем…»

### План работ в ТЕО

Руководившая в 1919 году театральным отделом (ТЕО) Наркомпроса, О. Д. Каменева предложила Вахтангову взять на себя заведование Режиссерской Секцией.

Евгений Богратионович согласился, и, разумеется, тотчас же поставил перед собой свой постоянный неизменный вопрос: «ради чего?» «Ради чего хотелось бы работать в ТЕО», — спрашивает Вахтангов в своем дневнике. И отвечает следующее:

{81} «1. ТЕО должно чутко и деликатно *дать понять* всем типам (в худ. см.) театров, что их дальнейшая жизнь по пути, ими намеченному, — в лучшем случае лучшие новые страницы их *старой* жизни. Что революция *закончила* рост театров, до сих пор существовавших. Она, так сказать, обрезала новые возможности на старых, может быть прочных рельсах; что если они не хотят стать “старым театром”, театром-музеем, — им надо резко изменить что-то в своей жизни. Те театры, которые ко дню революции успели завершиться, — те будут в музее на почетных местах и в энциклопедии русского искусства займут по тому. Те, кто не успел сложиться, — умрут.

Значит надо дать понять людям, [что], если они хотят творить новое, [то они должны] сохранить свое, прекрасное старое и начать *снова* строить новое. Если это нельзя по условиям натуры человеческой вообще, то пусть доживают свои дни, пусть делают, что умеют.

2. *Новое* — это новые условия жизни. Надо же понять, наконец, что все старое *кончилось*. Навсегда. Умирают цари. Не вернутся помещики. Не вернутся капиталы. Не будет фабрикантов. Надо же понять, что со всем этим покончено.

И новому народу — темному и дикому, надо показать то хорошее, что было, и хранить это хорошее только для этого народа. А в новых условиях жизни, где главным условием — новый народ, надо также талантливо “слушать”, как и в старой жизни, чтобы сотворить новое, ценное, большое.

То, что не подслушано в душе народной, что не угадано в сердце народа, — никогда не может быть долгоценным. Надо ходить и “слушать” народ. Надо втираться в толпу и преклонить ухо художника к биению ее. Надо набираться творческих сил у народа. Надо *созерцать* народ всем творческим существом.

Никакие дебаты, дискуссии, беседы, лекции и доклады не создадут нового театра.

Должны появиться художники тонкие и смелые, чувствующие народ. Они должны появиться или из среды самого народа, или это должны быть люди “услыхавшие” бога народа. Вот тогда и придет новый театр. Чтоб появились люди из самой среды народа — нужно время. Может быть очень много времени. Для этого надо терпеливо создавать очаги, откуда они могут появиться. Для того, чтобы творцами нового были те, которые попали ко дню революции в старое искусство, — надо, чтобы они поняли, как дурно люди жили до сих пор, как прекрасно то, что сейчас совершается у человечества; что всему старому — конец».

{82} Сохранились разрозненные листочки, на которых Вахтангов набрасывал план предстоящих работ Режиссерской Секции ТЕО. Намечая задачи Режиссерской Секции, Вахтангов во главу угла ставил конкретную реализацию идеи «народного театра» в виде нового театрального учреждения, созданного в соответствии с новыми задачами и требованиями.

Он пишет: «Режиссерская Секция осуществляет мечту о прекрасном Народном Театре, отдавая этой работе maximum своей организаторской инициативы и энергии».

«Режиссерская Секция организует (при себе) постоянную Режиссерскую Коллегию из представителей различных направлений в области Театра и осуществляет ее начинания и постановления.

У Режиссерской Коллегии — в смысле творческого осуществления большой идеи, в смысле инициативы, непосредственно идущей от Режиссерской Коллегии, — есть только одно: создание истинного Народного Театра.

Постановки Народного Театра должны быть непременно грандиозны, непременно с массовыми сценами, непременно героического репертуара.

Здание Народного Театра или должно быть построено, вновь, или под него должен быть приспособлен Большой Театр».

Так как Вахтангов сознавал, что на осуществление Народного Театра потребуется много времени он предполагал сначала ограничиться созданием «*Дома Театров*», который явится, как бы, прототипом будущего «Народного Театра».

По мысли Вахтангова[[52]](#footnote-53) в этом «Доме Театров» должны были исполняться уже имевшиеся к тому времени *лучшие* постановки всех московских театров, примерно таким образом:

«1 день — Художественный театр: Чеховские пьесы.

2 день — Малый театр: пьесы Островского.

3 день — Камерный театр: “Шарф Коломбины”.

4 день — Театр им. В. Ф. Комиссаржевской: (?)

5 день — Студия Художеств, театра: “Сверчок”? “Потоп”? “12‑я ночь”?

6 день — Цирк, Варьете, гастроли, лучшие и интереснейшие постановки других театров».

«Настоящий и истинно Народный Театр, — писал Вахтангов, — отражающий и растворяющий революционный дух народа, должен быть создан по типу предполагаемого мною Дома Театров, т. е. каждая школа (направление) должна осуществить в Народном Театре свою постановку в духе своего направления».

{83} «Народный театр, в котором даются представления в сценическом разрешении одной какой-нибудь театральной группы, — уже не народен только: он или Народный Художественный, или Народный Камерный, или Народный Малый. Нужен же просто Народный, т. е. такой, где революционный народ найдет все, что есть у этого народа».

«Если постановкой, скажем, “Зори”, увлекутся 5 театров, и каждый выполнит постановку, — по своему, разумеется, — то и в этом случае Народный Театр не перестанет быть народным, если все 5 постановок будут [исполняться] в этом театре.

Афиша Народного Театра в этом случае будет проста:

 Народный Театр.

 “Зори” Верхарна.

Вт. — в исполнении Художественного театра.

Ср. — в исполнении Малого театра.

Чтв. — '' '' Камерного театра.

Пятн. — '' '' Театра им. В. Ф. Комиссаржевской.

Субб. — '' '' Студии Пролеткульта.

Воскр. — '' '' Приехавших на гастроли труппы Рейнгардта или Мастерской Петроградск. Пролеткульта».

Однако, всем этим планам Вахтангова не суждено было осуществиться, — все более и более обострявшаяся болезнь принудила его отказаться от работы в ТЕО.

### Болезнь Вахтангова

Здоровье Евгения Богратионовича непрерывно ухудшалось.

«Сегодня меня смотрели хирург В. Н. Розанов и терапевт Ревидцев, — пишет он в дневнике 25‑го октября 1918 г. — Две знаменитости. Первый, чувствую по рукам, лукавому знающему глазу, — талантлив».

По предписанию врачей, после этого осмотра Вахтангов ложится в лечебницу Игнатьевой с твердым намерением «не выходить, пока не поправится».

В лечебнице, чтобы скоротать время, Вахтангов иногда пишет стихи, шуточные послания в стихах и т. п. В одном из таких стихотворений он следующим образом описывает тоскливые впечатления больничной жизни:

«Беспросветно назойливый электрический треск,
Остро-удушливый запах формола,
И латинско-крестьянский сверх-диалект-арабеск
Белой сестры с мышьяковым уколом…
На гвозде равнодушный и позабытый халат…
{84} Шмыглое шлепанье туфель прислуги…
Монотонно гудит за перегородкой палат
В тысячный раз пересказ про недуги.
Смехотворно-микронные эти порции блюд.
Градусник, глупо торчащий под мышкой…
И в передней калошами озабоченный люд…
Книжка врача в обмусоленной крышке…
Громыхают колесики вероломных весов,
Гулко хлопают изредка двери,
В коридоре прощелкает автоматный засов,
Оклик мелькнет экономки-тетери…
Сквозь дремотные веки в полуоткрытую щель
Тусклым зрачком проскользишь по газете, —
И пестрит надоедливо в голове карусель
Слов изжитых из столетья в столетье».

Лежа в лечебнице, Евгений Богратионович строит новые театральные планы: «пора бы мне думать о том, чтобы осмелеть и дерзнуть», — пишет он в своем дневнике. — «Надо взметнуть… Надо ставить Каина[[53]](#footnote-54) у меня есть смелый план — (пусть он нелепый). Надо ставить “Зори”. 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 проклятие, что сам ничего не можешь, — скорбит Вахтангов об отсутствии драматургического таланта — «И заказать некому: что талантливо, — то мелко, что охотно возьмет — то бездарно».

И снова навязчивые и скучные впечатления больницы ищут выявить себя в стихах:

«Грубо нашитые дряблые латки,
Лаком аптеки зашиты стежки,
Сердце бескровное — шарик из ватки,
Мытой мочалкою жмутся кишки.
Людям пора на архивные полки,
Людям пора в замурованный склеп,
Им же в лопатки вонзают иголки»…

В конце декабря Евгений Богратионович вышел из лечебницы, не сдержав своего обещания пробыть там «сколько нужно»: чувствовал себя он очень плохо и 2‑го января снова принужден был отправиться в санаторий («Химки», санаторий «Захарьино»). Здесь ему предложили сделать операцию желудка. Он согласился. 5 января 1919 г. он пишет в своем дневнике:

{85} «Завтра будут делать операцию. Случилось это для меня неожиданно немножко. Врач Гар[[54]](#footnote-55) определенно сказал, что у меня сужение выходного отверстия желудка и что рано или поздно все равно надо оперировать. Я спокоен. Мне кажется, слишком спокоен. Мыслей о дурном для меня конце нет. Поэтому ничего не пишу “завещательного”. А если он и случится, то ведь я не буду этого знать. Надя и Сергей[[55]](#footnote-56) простят мне тогда эту операцию, — я не известил их только потому, что не хочу их тревожить. Врачи говорят, что операция легкая. Здоровым мне хочется быть: *надо много работать и дни свои на земле кончить хорошо, а, если можно, то и талантливо*»[[56]](#footnote-57).

В то время, когда Вахтангову делали операцию, в том же санатории находилась случайно одна из учениц его Студии. Идя в операционную комнату, он сказал ей шутя, что завещает ей свою *зажигалку*, — у него была отличная зажигалка, которой он очень дорожил.

Когда Вахтангов после операции пришел в сознание, первыми его словами было: «*а зажигалочка-то наша*!»

Через несколько дней после этого страницы его дневника украсились следующим стихотворным посланием:

«Крестя коварными перстами,
И трубкой губ целуя в лоб,
Вы жили тайными мечтами:
Послать в Москву заказ на гроб.

 О, померкшая княжна,
 О, греховная весталка,
 Знаю, знаю, вам нужна
 Очень просто — *зажигалка*.

Узкий длинный белый стол.
Резкий свет огромных окон.
Щиплет пятку плитный пол,
Врач мизинцем чешет локон.

 Броским летом вскинул тело,
 Щегольнул скульптурой форм,
 Гибко лег на стол и смело
 В ноздри принял хлороформ.

Что-то . . . . . где-то…
То-то . . . . . . лето…
Луг, луна, луна и кот
Вот, и вот, и вот — живот.

 {86} Повязка
 Коляска
 Аляска
 Тряско

Райские птицы,
Шприцы. Укол.
Мне бы водицы,
Сестрицы.
Убийцы!
Жарь протокол!

А зажигалочка-то наша…

Мне снится
Праздничная Ницца…
Bataille de fleurs. Пучок фиалок.
И горы, горы зажигалок.

 Прощайте, пестрая Ницца, —
 Устал от вашего зяка,
 Над ухом кто вертится,
 Сопит какая-то бяка.

Все та же противная рожа,
Все тот же противный халат,
Мое неподвижное ложе,
Я рад неподвижности, рад!

 Не верьте ей, люди, не верьте!
 Казните нахалку:
 Ждала получить после смерти
 Мою зажигалку.

Довольно рыдать надо мной!
Довольно, о, Дщерь Мракобесии!
Звоните скорее отбой
В бюро похоронных процессий!..

 Химки, 19 янв. 1918 г.»

Однако, испытания Евгения Богратионовича с этой операцией не кончились: она не принесла того облегчения, на которое рассчитывали.

И вот: «9 марта 919, вечером — опять Химки. Опять надо делать операцию. Решили 13‑го марта — в четверг. Надю надо обмануть. Зачем ей зря тревожиться. Значит — послезавтра на стол. Скоро, черт побери!»

И спустя несколько дней: «Операция прошла. Видел вырезанную часть желудка. 4 дня промучился. Потом пошло “обычно”. Ну‑с, посмотрим, что дальше».

## **{87}** Глава седьмая

### Внутренние нелады

Как мы видим, почти весь сезон 1917 – 18 г. Вахтангов проболел: большую часть времени он проводил в различных санаториях и очень редко показывался в Студии. Его ученики были, таким образом, предоставлены самим себе.

Между тем, жизнь Студии сильно осложнилась: создание Народного театра, договор с Театр.-Музык. Секцией, возникновение труппы, тарификация работников Студии в связи с появлением заработной платы, — все создавало новые, непривычные взаимоотношения, как внутри Студии, так и во вне. Со всем Этим Студия принуждена была справляться самостоятельно.

Изредка посылали, правда, кого-либо из студийцев к Евгению Богратионовичу за советом и указаниями, но Вахтангову, разумеется, очень трудно было издали руководить Студией, — да и здоровье не всегда позволяло ему заниматься студийными делами, хотя бы и в постели.

Поэтому неудивительно, что в Студии стали постепенно назревать различные несогласия и распри. Для возникновения этих несогласий было слишком много причин.

Принесенная Евгением Богратионовичем идея «Народного театра» не всеми была принята в Студии с одинаковым увлечением.

Все более определявшееся различие общественных симпатий внутри Студии также мало могло содействовать сохранению прежней дружбы и органического единства студийного коллектива.

Создание труппы и возникновение оплаты труда требовали разграничения состава Студии по различным тарификационным группам, что в свою очередь вызывало необходимость *оценки даровании* и той работы, которую каждый вкладывал в общее дело. Это разумеется, давало обильную пищу всякого рода неудовольствиям.

{88} «Действительные члены» Студии, лишившись поддержки своего руководителя, стали постепенно утрачивать свой авторитет среди студийной молодежи: возникла критика действий руководящих студийных органов.

Появились в Студии проповедники идеи «чистой эстетики», которые утверждали, что главное в искусстве — талант, а все прочее — чепуха. Возникло, таким образом, недоверие к требованиям студийной *этики*, на основе которых росла и воспитывалась Студия. Появилось сомнение в необходимости искать ответ на постоянный и неизменный Вахтанговский вопрос: «ради чего?» — «было бы “талантливо”, и не будет нужды ни в каких вопросах», — утверждали новоявленные «эстеты».

Таким образом, то, чему учил Вахтангов, теперь впервые с момента возникновения Студии, стало подвергаться сомнению и критике. Отсюда стало возникать недоверие к Вахтангову, как *к руководителю* Студии, — его до сих пор неограниченный авторитет был поколеблен. Стали раздаваться голоса, признававшие за Вахтанговым право на руководство Студией только в одной *художественной* области: подвергались, таким образом, сомнению его права, как *идейного* руководителя Студии и как руководителя в области *этической*. Люди, очевидно, утратили понимание той истины, что все эти области неразрывно связаны друг с другом и только в своем органическом единстве образуют то, что может быть названо истинным искусством.

Так, постепенно разрушался тот монастырь, который так любовно и терпеливо создавал Вахтангов в течение четырех лет. Стали возникать ссоры, появились дурные личные отношения, появились в Студии «недовольные».

Каждый из этих «недовольных» был недоволен на свой лад, у каждого была *своя* причина недовольства. Но самый факт недовольства объединял, людей между собой и, таким образом, постепенно стала возникать группа, стоящая в оппозиции к существующему руководству Студией.

### Два письма Е. Б. Вахтангова

Несмотря на то, что Вахтангов большую часть времени был далеко от Студии и только изредка мог наведываться к своим ученикам, от его взора не ускользнули те печальные явления, которые происходили в Студии. С глубочайшей скорбью наблюдал Вахтангов те процессы, которые подтачивали и разрушали его прекрасную постройку. Ему было больно и обидно, как никогда: то, что составляло его большую и тайную радость, омрачалось; то, над чем он дрожал все эти годы и что так настойчиво без колебаний растил, выветривалось, то, в чем он нашел оправдание работы своей, готово было рухнуть. И вот {89} Вахтангов пишет пространные письма. В этих письмах он обращается порознь к «старикам» (к Совету Студии) и к «молодежи» (к сотрудникам и членам Студии). В своем письме к Совету Вахтангов пишет:

«Вот, нас маленькая кучка друзей, в чьих сердцах должна жить Студия, в чьих сердцах жила она до сих пор — скромная, замкнутая, строгая и скупая на ласку для новых людей. Вот, вся она — эта кучка. Уберите ее, — и другая половина не составит Студии. Вы и есть Студия. Вы и есть центр ее и основа. Вы душа ее и лицо ее.

В эту большую душу годами вкладывалась подлинная любовь к искусству, в эту душу в длинный ряд дней капля за каплей бросалось все благородное и возвышенное, что есть в театре. Облагораживалась эта душа и обогащалась. Ей прививался аристократический подход к тому, что зовется творчеством, ей сообщались тончайшие познавания, ей открывались тайны художника, в ней воспитывался изящный мастер.

Эта большая молодая душа знала, что такое уважение друг к другу и уважение к тому, что добывается такой необычайной ценой, за что платится лучшим временем жизни своей — юностью. Вы были нежны и почтительны. Ваше “ты” не звучало вульгарно, у Вас не пахло землячеством[[57]](#footnote-58). Вы не дышали пошлостью богемы, вы были чисты перед богом искусства. Вы никогда не были циничны в дружбе и никогда не отравлялись мелкой и трусливой формулой: “актер должен жить во всю и наплевать ему на этику. Только тогда он будет богат душевными изощренными красками”. Вы знали, что такое горе и были участливы, вы знали, что такое частная жизнь каждого и были скромны. Вы неистово жестоко карали призрак нестудийности и в своем пуританстве походили на детей. И были спаяны в одно тело. Руки ваши крепко держали цепь. И вам было чем обороняться от всего, что могло коснуться вас грубым прикосновением.

И приходившим к Вам дышалось легко и радостно. Они находили у Вас значительное и уважали Ваш фанатизм, считали за честь быть в Вашей группе и мечтали об этом тайно, Вы были строги к себе и требовательны к другим.

Где все оно? Куда девалось наше прекрасное? Почему Вы так небережливы? Почему Вы разомкнули цепь? Почему не защищаете святое свое от фривольных касаний милых, но еще чужих Вам — центру — людей?» — спрашивает Вахтангов своих ближайших учеников и настойчиво требует ответа. Тяжкая болезнь, возможная близость смерти заставляет Вахтангова {90} особенно мучительно и остро переживать студийные невзгоды. «С тоской, которой еще никто из Вас не видел у меня, — пишет Вахтангов, — глазами, в которых, я знаю, есть она, я смотрю сейчас на Вас и требую, слышите, требую ответа. Требую, потому что в этих стенах живут отзвуки моего голоса, покрывавшего Ваш гул, потому что в этой коробке сейчас стонет клочок моей жизни, может быть короткой, может быть близкой к концу».

Мучительно и подолгу размышляет Вахтангов, стараясь сам отыскать те причины, которые повели Студию «к наклону»: он хочет восстановить утраченное, вернуть то прекрасное, что было когда-то. Отчего в Студии плохо? Отчего исчезло доверие к тому, что казалось когда-то незыблемым? Отчего в Студии завелся недопустимый тон и запахло землячеством? Отчего Совет утратил свой авторитет? Вахтангов ищет «виновников», разлагающих Студию. И ему начинает казаться, что главным виновником является он сам: открыто, перед всей Студией Вахтангов принимает вину на себя. В своем письме студийной «молодежи» он пишет:

«Первый, кто повел к наклону Студию, самый главный виновник… — это я сам. Это я сказал Совету, что он силен своей студийностью и надо открывать двери Совета. Это я сказал, что надо выслушивать всех, кто хочет говорить, это я сказал, что всем надо нести свет нашего знания, это я позволял себе говорить доверчиво с младшими о дурном характере старших…»

Вахтангов хочет восстановить утраченный Советом авторитет. Ради этого он принимает вину на себя, ради этого он обращается с письмом к «молодым» студийцам, ради этого он клянется Совету никогда больше не говорить в аудитории о «путях», «мечтах» и «скорбях» Студии. «Все это я буду делать, или, вернее — мы будем делать только одни, — пишет он в своем письме Совету, — мы выпроводим на эти часы всех, кого Вы сами не удостоили избрать в Совет». Молодым студийцам, находящимся вне Совета, Вахтангов пишет:

«Вот, Вы все, одни раньше, другие позже пришли в Студию. Студия эта существовала и до Вас. Много у нас перебывало народу, много имен было в наших списках, а осталось, как Вы видите, мало. Студию, душу ее и хозяина составлял Совет, который из года в год увеличивался в числе своем медленно и осмотрительно. Принимая в свою среду новых членов, Совет был строг и требователен… Значит, у Совета есть мера, которой он меряет. Значит у Совета есть признак, по которому он определяет. И это требование, эта мера, этот признак — “студийность”. Если б Вы предложили мне определить, что это такое, — я бы отказался от такой задачи. Отказался бы потому, {92} что передо мной сейчас несколько групп с разной подготовкой для восприятия этого понятия. И каждая группа поймет различно по ощущению “студийности” в душе.

Для того, чтобы все были равны в этом смысле, для того, чтобы это понятие возбуждало во всех одно и то же, нужно прежде всего *пожить жизнью Студии*, во-вторых — *дать ей свое*, чтоб она стала дорогой; в‑третьих, ощущая ее уже, как свое дорогое, *защищать* ее от всех опасностей.

Для всего этого нужно время и дело. И вот когда проходит нужное количество времени (для каждого различное по продолжительности), когда сделано нужное количество дела (для каждого различное по сумме результатных ценностей), тогда только начинает определяться степень студийности и только тогда слово “студийность” затронет сердце.

Теперешний Совет Студии состоит исключительно из таких лиц. Они непременно студийны. Каждый из них жил жизнью Студии, много дал ей, приблизил ее к себе и всегда ее защищал и будет защищать.

Если Вы спросите: что защищать? — я откажусь ответить Вам, ибо Вам это не будет понятно, Вам — группе сотрудников, ибо Вы еще ничего не принесли сюда, может быть, даже ничего не видите здесь ценного.

Итак, чтобы *стать* студийным, надо пожить жизнью нашей Студии. Чтобы стать студийным, надо дать этой Студии свое. И потом уже, чтобы *быть* студийным, надо защищать накопленную временем и делом — студийность.

Значит, “студийность” есть *сущность, ради* которой, *в* которой и *при помощи* которой существует Студия.

Эта сущность освещает все: и отношение к искусству и — друг к другу; и поведение в стенах Студии; и представительство на стороне. Эта сущность звучит и в художественной, и в этической, и в моральной, и в духовной, и в товарищеской, и в общественной жизни каждого студийца. Она есть прежде всего — дисциплина. Дисциплина во всем. В каждом шаге. Если такая дисциплина есть в группе, то, естественно, она защищается этой группой. Защищается дисциплиной же, т. е. требованиями, идущими от сущности, от студийности. Факт наличия студийности есть факт наличия защиты. Защиты от нестудийного, от неимеющего сущности.

Каждый из Вас неминуемо должен пройти все стадии, чтоб стать студийным и тем самым — хозяином Студии.

Теперь дальше. В этом году я особенно резко стал ощущать, что у нас падает дисциплина. Это выражалось — в опаздываниях на уроки, в пропуске уроков, в небрежном отношении к студийным вещам, в тоне обращения друг к другу, в легкомысленном поведении на уроках, в странном и новом, необычном {93} для меня и непривычном мне, отношении ко мне, к единственному руководителю Студии, в беспорядке за кулисами, в вольном обращении со сценой, в некорректности к людям посторонним, в критике младшими деятельности старших — критике грубой и недопустимой, в полном отсутствии интереса к работам Студии, в формальном отношении к исполнительным вечерам, в непонимании задач Студии, в высказываемых теориях о том, что “актер должен все познать”, — чтобы быть актером.

Я видел отсутствие студийной дисциплины во всем — в темпе, каким собирались на уроки, в манере держать папиросу, в манере здороваться и говорить друг с другом, в костюме, в посадке корпуса за уроком, в словечках, в спорах, во взглядах, в отношении к деньгам Студии… Все говорило мне, — куда я ни смотрел, что я ни слышал, — о том, что дисциплина Студии падает.

Дисциплина есть удовлетворение внутренней потребности, вызываемой сущностью. Значит, нет этой потребности — живого свидетеля о живой сущности. Значит, умирает сущность. Значит, шатается студийность. Нет сущности, — нет студийности, нет требований изнутри, нет дисциплины. Нет сущности, — нечего защищать и нечем защищать».

### Раскол Совета

Эти изумительные письма Евгения Богратионовича, к сожалению, не принесли ожидаемых результатов. Они запоздали: процесс разложения зашел уже слишком далеко.

В Студии становилось все хуже и хуже. Теперь уже не просить нужно было бы, а требовать, не стучаться в сердца, — которые замкнулись наглухо, а может быть, только приказывать, — приказывать властно и строго. Но того, кто мог и умел приказывать, в Студии не было. Тот, чье властное слово, может быть, предотвратило бы надвигавшуюся катастрофу, был прикован к больничной постели.

Что самое печальное, так это то, что образовалась трещина в сердце Студии, — в среде самого Совета. Эта трещина становилась все глубже и глубже, и постепенно назревал раскол. До конца верная Вахтангову часть Совета продолжала настаивать на старой традиционной линии Студии. Другая половина Совета искала себе опоры в среде студийной молодежи и объединяла вокруг себя всех, кто был по той или иной причине «недоволен» деятельностью Совета и руководством Вахтангова.

Не следует думать, что раскол был вызван наличием двух группировок с резко очерченными программами и взглядами. {94} Этого не было Каждая группа не смогла бы тогда точно и определенно формулировать те расхождения, которые постепенно разрушали Совет. Разница во взглядах была, но она ощущалась тогда скорей в плоскости инстинктивных влечений, чем в плоскости ясно осознанных желаний, скорее в сфере бессознательных настроений, чем в области точно выраженных мыслей и различных идеологий.

Но как бы то ни было, раскол назревал, и наконец, 24‑го декабря 1918 года на внутристудийной доске для объявлений появилось обращение за подписью пяти членов Совета. Обращение это гласило:

«Мы, члены Совета (следуют фамилии) объявляем, что с сегодняшнего дня мы ушли из Совета Студии и образовали Новый Совет.

Новый Совет заявляет, что Студия принадлежит ему и никто не вправе его упразднить.

Новый Совет не признает решений Старого и считается только с постановлениями, вынесенными им.

Новому Совету принадлежат диктаторские полномочия, и все, кто заявит сейчас, что они признают его, подчиняются решениям Нового Совета беспрекословно.

Все постановления Нового Совета представляются Евгению Богратионовичу на окончательную санкцию, без чего они не действительны.

В случае, если Евгением Богратионовичем Новый Совет не будет признан, члены его беспрекословно подчиняются этому решению и немедленно уходят из Студии. Если же Евгении Богратионович, признав Новый Совет, не упразднит Старый, — 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». (Следует 5 подписей).

Помимо этого обращения, на доску был повешен особый лист, на котором приглашались расписаться все признающие «Новый Совет».

Этот лист вскоре был покрыт многочисленными подписями: Новый Совет спешили признать все «недовольные»: тут были люди, не разделявшие новых общественных симпатий Вахтангова и идеи «народного театра», тут были «таланты», недовольные тем, что от них в добавление к их дарованию требуют еще какой-то пресловутой «студийности», тут были также и люди, всецело преданные Вахтангову, но недовольные работой {95} старого Совета и таившие в себе надежду, что «Новый» окажется лучшим помощником руководителю Студии.

К моменту появления указанного обращения Совет Студии состоял из 13‑ти человек. Двое из них своими подписями дали признание «Новому Совету», один вышел из «старого Совета», сохраняя нейтралитет.

В «старом» же Совете осталось всего пять человек: две пятерки стояли, таким образом, друг против друга.

Вторая пятерка не замедлила своим ответом на выступление первой, и вскоре на студийной доске появилось еще одно обращение, которое гласило:

«Совет Студии в заседании 24‑го декабря постановил:

Факт объявления диктатуры в Студии есть факт, отрицающий в корне самое существование Студии, ибо Студия не может быть управляема: ее “конституция” создается органически, Студия — не предприятие.

Право каждого студийца делать Студию лучшей и никто никогда этого права отнять не может.

Нестудииный поступок группы, вышедшей из состава Совета в трудный для Студии момент, Совет оставляет на совести членов этой группы.

Совет не требует подписей для своего признания. Он существует независимо от признания, и сам имеет право признавать и не признавать.

Совет не ставит никаких ультиматумов Евгению Богратионовичу, ибо знает, что, если Евгений Богратионович признавал Совет до сих пор, он признает его и теперь, несмотря на то, что Совет покинут некоторыми его членами, наиболее слабыми нашими товарищами.

Нельзя отнять у нас Студию, ибо то, что создано пятилетней жизнью внутри нас, не может быть и не будет отнято.

Если группа, вышедшая из состава Совета, покинет Студию, Студия не погибнет, Совет не боится начать дело сначала, если Это понадобится.

Совет Студии».

Копии обращений обеих враждующих групп были переданы Евгению Богратионовичу, который лежал в это время в лечебнице Игнатьевой на Поварской.

В Студии создалось, таким образом, смутное и неопределенное положение, разрешить которое мог только Вахтангов.

Что скажет Вахтангов? — Этот вопрос в одинаковой мере тревожил и тех и других.

### **{96}** Добро и зло

Несколько позднее (5‑го января 1918 г.), Вахтангов выписал в свой дневник несколько цитат из Льва Толстого («В чем моя вера»). Там говорится:

«Как огонь не тушит огня, так зло не может потушить зла».

«Только добро, встречая зло, не заражаясь им, побеждает зло».

Несомненно, что именно эти мысли руководили Вахтанговым, когда он искал выход из того трудного положения, которое создалось в Студии.

То, с чем выступил Вахтангов перед своими учениками, оказалось совершенно неожиданным для обеих сторон.

Начал это исключительное свое выступление Евгений Богратионович с ряда предварительных заявлений, которые он прислал в Студию для помещения их на доске. Он писал:

«Свой ответ я опубликую только тогда, когда будет выполнен целый ряд требований и условий».

Первым из этих условий было требование, чтобы до окончательного ответа Вахтангова все вышедшие из Совета лица подчинялись всем постановлениям Совета, состоящего из оставшихся в нем лиц. Далее Вахтангов потребовал снятия подписей всех «сотрудников», ибо «Студия принадлежит не им»: «они обязаны подчиняться всякому Совету». Двум «членам Студии», давшим свои подписи «Новому Совету», Вахтангов писал: «Еще нет моего ответа на обращение 5‑ти лиц, ушедших из Совета. Мне нужно знать, считаете ли вы возможным признать эту группу за Совет Студии, если я, руководитель Студии, еще не состою в этой группе, и считаете ли вы возможным оставить свои подписи под их обращением до моего ответа?»

О заявлении «Нового Совета» Вахтангов писал: «У меня готов ответ на заявление 5‑ти лиц. Он построен так, как подсказывает мне моя совесть… Мной послан ответ на их личное обращение ко мне, построенный на полном доверии к чистоте их намерений. Я не принял *формы*, в которую они облекли свое обращение, и отношу ее за счет поспешности и желания быть возможно более убедительными. Я не согласен ни с одной строчкой их обращения, за исключением первой».

Об обращении другой группы Вахтангов писал: «У меня готов ответ на заявление Студии, 5‑ти лиц, оставшихся в Совете и являющихся в настоящее время Советом. Он построен так, как подсказала мне моя совесть. Мой ответ основан на твердом и непоколебимом убеждении, что *прежде чем увидеть дурное, надо сначала поискать хорошее, что самое ценное в душе человека,* {97} *это — способность любить и верить*[[58]](#footnote-59). Пяти лицам, оставшимся в Совете, мною послан ответ на их личное письмо ко мне, построенное на полном доверии к чистоте их намерений. Я согласен с каждой строчкой их обращения, за исключением одной фразы: “Нестудийный поступок группы, вышедшей из состава Совета”…» и т. д.

В дальнейшем постепенно стала определяться сущность практических предложений Вахтангова. Прежде всего он предложил «Новому Совету» взять обратно свое обращение и заменить это обращение другим. Исходя из того, что «Студия принадлежит всем, кто ее строил», Евгений Богратионович предложил это новое обращение составить следующим образом: 5 лиц, вышедших из «старого» Совета 13‑ти, предлагают этому «старому» Совету свою инициативу, — они говорят: «Мы, объединенные добрыми мыслями, дружески просим предоставить нам ведение дел Студии и принимаем на себя ответственность, если и Евгений Богратионович, которого мы просим сделать то же самое, согласится принять нашу инициативу и нашу помощь. Мы чувствуем в себе силу и бодрость».

Таким образом, «Новый Совет» по мысли Евгения Богратионовича мог начать свое существование только после признания его Советом 13‑ти, которых Вахтангов считал «хозяевами Студии». При чем и после этого признания, Совет 13‑ти, по мысли Вахтангова, не должен был ликвидироваться, а оставался в качестве органа, ведающего *этическими вопросами*. Этот же «Большой Совет» сохранял за собой исключительное право приема в Студию (как в число «сотрудников», так и в число «членов Студии»).

Кроме того, от «Нового Совета» Евгений Богратионович потребовал принятия условия, согласно которому «Новый Совет» должен немедленно выйти в отставку, как только Совет «хозяев Студии» (т. е. Совет 13‑ти) скажет ему: довольно! Вахтангов считал также, что «с официальным уходом из “Нового Совета” хотя бы одного члена, — весь Совет распадается».

Все эти условия и требования Вахтангова были быстро приняты членами «Нового Совета». Все подписи под обращением «Нового Совета» были немедленно сняты. Сложнее обстояло дело с теми, кто остался в старом Совете.

«Новому Совету» Евгений Богратионович писал: «Новый Совет я могу признать лишь в том случае, если он принят большинством старого Совета (а в этом я не сомневаюсь)».

В последнем, т. е. в быстром признании «Нового Совета» теми, кто остался в «старом» — Вахтангов глубоко ошибся.

{98} Чтобы увлечь на это признание «старый» Совет, Евгений Богратионович создал целую теорию о том, как должна управляться Студия.

Он выдвинул новую идею управления Студией при помощи инициативной группы, объединенной «круговою порукой». Он говорил: не должно быть никаких выборов, — выборы создают органы, объединенные механически. Хорошо может управлять Студией только тот орган, который являет собою органическое единство. Это прекрасно, — говорил Вахтангов, — если поднимается группа и говорит: «доверьте нам, — мы объединены друг с другом, у нас каждый отвечает за всех и все за каждого, мы связаны *круговою 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*».

Так увлекал Вахтангов своих учеников на признание «Нового Совета». Он призывал их простить «Новому Совету» нетактичную форму его выступления, он призывал их поверить в добрые и по существу «студийные» намерения выступившей группы. Он надеялся, что если инициатива этой группы встретит доброе к себе отношение со стороны товарищей, то она сама осветится светом этого «добра». Если в выступлении 5‑ти и есть что-нибудь дурное, — думал Вахтангов, — то это дурное само отпадет при встрече с «добром», ибо «только добро, встречая зло, не заражаясь им, побеждает зло».

Но, несмотря на все усилия Вахтангова, пять членов «старого» Совета продолжали упорствовать. Они старались доказать Вахтангову, что его, сама по себе, прекрасная идея «инициативной группы» и «круговой поруки» не имеет ничего общего с выступлением 5‑ти. Они говорили, что новое, написанное под диктовку Вахтангова обращение этой группы не может зачеркнуть их первого самостоятельного выступления, которое члены «старого» Совета продолжали рассматривать, как в высшей мере бестактное и «нестудийное».

Все эти обстоятельства и заставили тогда Вахтангова выйти из лечебницы, не сдержав своего обещания, — лечиться до полного выздоровления.

И вот, на квартире Евгения Богратионовича (в Денежном пер.)[[59]](#footnote-60) состоялось совместное заседание враждующих групп под председательством самого Вахтангова. Это заседание навсегда останется в памяти его участников. Происходило оно, по обыкновению, ночью. Собравшиеся расположились на ковре вокруг стоявшей посредине чугунной печки. Вахтангов лежал {99} на диване. У всех были взволнованные и серьезные лица. У всех было тяжело на душе.

Первым заговорил Вахтангов. Он снова говорил об «инициативной группе», о «круговой поруке», о необходимости «любить и верить», о непобедимом всемогуществе Добра и о жалком бессилии Зла, когда оно встречается с Добром…

И снова упорствовали члены «старого» Совета…

И опять убеждал Евгений Богратионович…

Нужно сказать, что именно к этому времени относится увлечение Вахтангова Байроновским «Каином», которого он мечтал ставить в 1‑й Студии МХТ[[60]](#footnote-61). Бог и Люцифер, Добро и Зло, Авель и Каин, — вот проблема, над разрешением которых мучился Вахтангов в то время. Однако, *дуалистическое* воззрение на мир было чуждо Вахтангову: его ясный и четкий ум органически тяготел к философскому *монизму*. Дуализм Добра и Зла он преодолевал при помощи представления о Высшем Разуме, пребывающем *над* тем и другим. Бог, противостоящий Люциферу, не есть высшее начало мира. *Над* Богом и *над* Люцифером есть Высший Разум, которому подчиняются полярные друг другу начала, — Зло и Добро. Человек же, по мысли Вахтангова, — это арена борьбы Добра и Зла: Бог создал человека для того, чтобы сердце человека служило ему местом, где он, выполняя волю Высшего Разума, будет осуществлять свою борьбу с Люцифером, — до своей окончательной и полной победы. Таким образом, смысл человеческого существования Вахтангов видел в постоянной внутренней *Борьбе*. Эта же борьба Добра со Злом, казалось ему, овладела и сердцем коллективного существа, — Студии: внутри — студийная борьба представлялась ему отражением той борьбы, которую он ощущал в своем собственном сердце…

Никто не помнит, как случилось в ту памятную ночь, что Вахтангов оказался стоящим во весь рост на стуле среди расположившихся на полу учеников. Но все помнят его горящие глаза, его вдохновенное лицо аскета и его слезы, обильные слезы, которые текли по истомленным болезнью щекам. Он не вытирал этих слез: он говорил! Он говорил, как пророк. Он похож был на древнего Моисея, легендарный образ которого ему так хотелось воплотить на сцене.

Никто не мог равнодушно слушать эту исключительную речь. Слезы клубком подкатывали к горлу…

{100} И тем не менее… все было напрасно. Те, ради кого Звучала эта речь, те, ради кого Вахтангов проживал свои слезы, нашли в себе, несмотря на все, тот маленький остаток упорства, который преодолел-таки неотразимый соблазн Вахтанговских речей и дал им возможность и силу еще раз произнести свое жестокое «*нет*».

Не придя ни к какому результату, разошлись ученики Вахтангова в эту памятную ночь.

На другой день Вахтангов объявил общее собрание всех работников Студии. Придя на это собрание, Вахтангов сел в углу небольшой комнаты, а обе враждебные друг другу пятерки по странной случайности расположились вдоль стен по разные стороны своего учителя. Вахтангов оказался, таким образом, посредине между враждебными группами. «Это не случайно», — сказал Вахтангов и положил свои руки на плечи ближайших соседей с обеих сторон. «Только *так* может существовать Студия», говорил он, обнимая представителей враждующих групп. «Обе группы — это половинки моего сердца, — продолжал Вахтангов, — я растворил себя в вас, и то, что живет во мне, обнаружилось теперь в Студии. Та борьба, которая возникла в Студии, есть отражение той борьбы, которая постоянно живет в моем сердце. Разрежьте пополам мое сердце, — и я перестану существовать. Лишите Студию одной из этих групп, — и не будет больше Студии. Одна группа — это бесцельный художественный порыв, это неопределенный взлет творческой фантазии, другая — это этика, это то, что дает смысл художественным порывам, это ответ на постоянное: “ради чего”. Оставьте в Студии первую группу, — будет банальный и пошлый театр, оставьте другую, — будет только молитва и не будет театра. Чтобы продолжала существовать Студия, чтобы создался подлинный театр, — нужны обе группы, — обе половинки моего сердца»…

И снова Вахтангов в присутствии всей Студии призывает упорных своих учеников поискать хорошее там, где они видят только дурное. Снова звучат пламенные слова о вере в человека, об извечной борьбе Добра и Зла в человеческом сердце. Снова глаза Вахтангова наполняются слезами. Он напоминает своим ученикам о своей тяжкой болезни, о предстоящей скоро операции. Он говорит о том, что ему, может быть, осталось недолго жить. Но он хочет, прежде чем умрет, увидеть победу Добра в сердцах своих учеников, — в своей Студии…

Наконец, лед был сломлен. Никакое упорство не могло устоять перед бурным потоком тех чувств, которые разбудил Вахтангов в своих учениках: «Новый Совет» был признан, но это признание было получено слишком дорогою ценой.

### **{101}** Развал студии

То обстоятельство, что признание «Нового Совета» не произошло легко и просто, а было в известной степени вымученным, — уже само по себе таило возможность неудач и осложнений. А к этому еще присоединился отъезд Вахтангова в санаторий. Поэтому неудивительно, что во время отсутствия Вахтангова снова стали происходить всевозможные недоразумения: обе группы продолжали относиться друг к другу враждебно и недоверчиво.

Еще до отъезда Вахтангова в санаторий, состоялся показ работ Студии К. С. Станиславскому. Были показаны те же самые работы, которые весной смотрел Совет Первой Студии. Однако, Этот показ прошел далеко не так успешно, как первый: тяжелая внутристудийная атмосфера неблагоприятно отражалась на актерском исполнении: уже не было того энтузиазма, свежести, бодрости и любви, которые тогда, на весеннем показе, просачиваясь в игру молодых актеров, восполняли собою отсутствие профессионального опыта и недостаток мастерства. Кроме того, показ К. С. Станиславскому происходил для удобства Константина Сергеевича в помещении Первой Студии, — лишенные привычных условий своей сцены, молодые исполнители терялись и не могли овладеть собой.

Эта неудача еще более ухудшила и без того тяжелую моральную атмосферу внутри Студии. Достигнутое Вахтанговым непрочное примирение оказалось недолговечным. Вскоре после возвращения Вахтангова из санатория после успешно осуществленных операций, незадолго до конца сезона, 12 студийцев заявили о своем уходе из Студии. Все попытки Вахтангова удержать их оказались безуспешными. Студия лишалась, таким образом, 12‑ти готовых актеров. Как труппа, так и репертуар были разрушены. В Студии оставалось пять «стариков» с небольшой группой еще совсем «зеленых» учеников.

Не трудно себе представить, насколько тяжело и обидно было Вахтангову. В своем письме Совету, еще задолго до раскола, Вахтангов «скорбел о том, что “погибает то единственное”, где он мог “быть самим собой”, “куда он тайно от всех нес, что добывал”, где “отдыхал”, где был “поистине почтителен”, где “поистине любил”, “где хотел оставить себя”, крепко связав с теми, кто пришел к нему учиться. Он писал: “Ведь я еще не раскрылся. Ведь я только приготовил. Еще немножко осталось, чтобы созидать и… вдруг я начинаю чувствовать, что все гибнет”. И вот теперь, все, за что так боялся Вахтангов, все, что так страстно хотел удержать и спасти, действительно погибло, — лопнуло, как мыльный пузырь»…

Неудивительно, что теперь Вахтангов замкнулся в себе и на некоторое время потерял веру: недоверчиво и холодно выслушивал {102} он мечты оставшихся с ним учеников, обещавших ему все построить и наладить заново.

Некоторым утешением для Вахтангова была мысль о том, что он дал московским театрам несколько хорошо подготовленных актеров, — поистине малая награда за пять лет *такого* труда и *такого* горения.

Однако, в дальнейшем мы увидим, что вызванное студийной катастрофой разочарование не надолго лишило Вахтангова Энергии и веры: первоначальный упадок скоро сменится приливом новых творческих сил, и тогда наступит тот последний блестящий период его творческой жизни, который даст ему признание и место в истории русского театра. В связи со студийной катастрофой, Вахтангов пересмотрит свое нравственное мировоззрение: толстовское «непротивление» перестанет служить ему в качестве руководящего принципа в области этики.

Следует еще упомянуть о том, что незадолго до развала Студии, Вахтангов получил приглашение войти в Совет Второй Студии МХТ, а также взять на себя постановку какой-нибудь пьесы в этой Студии. Это приглашение было сделано по инициативе К. С. Станиславского, хотевшего, чтобы Вахтангов помог Второй Студии в смысле ее организации и создания студийной атмосферы. Вахтангов принял это предложение и, когда случилась катастрофа внутри его собственной Студии, он предложил Второй Студии принять в свою среду оставшихся с ним пять старых его учеников, что и было сделано. Таким образом, в течение всего следующего сезона старые ученики Вахтангова работают во Второй Студии МХТ, одновременно налаживая наново Вахтанговскую Студию. Это обстоятельство имело большое значение в том смысле, что впервые был как бы перекинут некоторый мост между МХТ и Студией Вахтангова: ученики Вахтангова получили счастливую возможность присутствовать на уроках К. С. Станиславского во Второй Студии, наблюдали в Художественном театре работу больших актеров и, наконец, сами участвовали в качестве сотрудников в спектаклях Художественного театра.

# **{103}** Часть третья

## **{105}** Глава восьмая

### Возрождение

Ошибкой было бы думать, что причины описанной катастрофы целиком исчерпываются обстоятельствами внутристудийной жизни. Несомненно, что все студийные волнения и невзгоды были только следствием и некоторым отражением той общественной бури, которая потрясала в то время страну: революция расколола на части коллективное сознание студийного организма. Раньше это сознание было единым, теперь оно запуталось в ряде противоречий.

«Материальная, духовная, душевная, интеллектуальная, — все стороны жизни человеческой взбудоражены ураганом, подобного которому нет в истории земли», — писал тогда Вахтангов[[61]](#footnote-62): «Вихрь его все дальше и дальше, все шире и шире раскидывает истребительский огонь. Ветхие постройки человечества сжигаются. Растет круг, охваченный пожаром обновления».

В этот круг попала и «Мансуровская» Студия. Она сгорела, как горело все, чего касался «истребительный огонь» революции. Революция — вот истинная причина развала старой Вахтанговской Студии. Это *она* положила начало новому этапу в творчестве Вахтангова. Это *она* потребовала решительной и мужественной переоценки всех старых ценностей и вызвала небывалую смуту в умах.

Но революция жгла и разрушала старое, чтобы созидать новое. И мы увидим в дальнейшем, как возродится Вахтангов для нового творчества, как воссоздастся его Студия для новых достижений, — ради новых потребностей и новых задач.

Старая «Мансуровская» Студия — это по идее своей — *монастырь*. Возникшая в эпоху безвременья и войны, она служила тем, кто в ней работал, прекрасным *убежищем от жизни*, уголком («сверчок», уют, душевная теплота), куда люди приходили {106} отдохнуть, приходили погреться у очага искусства и дружбы. Соответственно этому и этика была монастырская. Приносить в Студию жизнь, — войну, политику, — это считалось не этичным, это было «нестудийным», ибо это разрушало монастырь.

Однако, монастырь был разрушен. Этому разрушению помог сам Вахтангов; он был первым, который сказал: «откройте окна, пусть входит жизнь». Когда же он захотел склеить то, что развалилось, — это оказалось невозможным: склеить нельзя, нужно созидать наново, на других началах.

Маленькая кучка старых учеников Вахтангова, оставшаяся вместе с ним, не упала духом после катастрофы: она нашла в себе достаточное мужество, силу и терпение, чтобы приняться за воссоздание Студии наново.

Здесь Студии пришла на помощь одна из многочисленных групп, работавших под общим руководством Вахтангова. Эта группа носила название «Мамоновской», — по месту своего нахождения в Мамоновском пер. В качестве преподавателей там работали ученики Вахтангова — Ю. А. Завадский и Б. Е. Захава.

В середине того сезона, который так печально окончился для Студии (1917 – 18 г.), результаты полугодовой работы Мамоновской группы были показаны Вахтангову, который одобрил работу молодых преподавателей и констатировал успехи учеников.

Эта Мамоновская группа и явилась тем якорем спасения, за который ухватилась оставшаяся часть Сонета. Вся группа, в количестве 15‑ти человек, была принята в Студию, и, таким образом, составился новый коллектив, который мог служить фундаментом для возрождения Студии.

Снова закипела жизнь. Снова зазвучали молодые и бодрые голоса. Снова началась дружная работа Вскоре после принятия Мамоновской группы, Вахтангову был показан целый ряд отрывков, — результат занятий этой группы в течение второго полугодия. Наметился, таким образом, — «исполнительный вечер».

Вахтангов был доволен работами своих новых учеников, но к Студии относился холодно и недоверчиво: горечь недавно пережитого разочарования мешала ему поверить в возможность возрождения Студии. Он долго не хотел признавать эту новую Студию своей и упорно называл ее «Мансуровской» (по мешу нахождения в Мансуровском переулке). Он отказывался считать себя идейным руководителем этой Студии и делал вид, что он только наемное лицо, что он только обыкновенный преподаватель, которого пригласили давать уроки. Он совершенно не вмешивался во внутреннюю жизнь нового коллектива, предоставляя ему устраиваться по собственному разумению.

{107} Однако, постепенно, шаг за шагом, молодая организация завоевывала и привлекала к себе своего руководителя. Мало-помалу, он начинал втягиваться в жизнь коллектива, где старые его ученики дружно работали вместе с молодыми пришельцами.

В начале следующего сезона (1919 – 1920 гг.) скончался А. О. Гунст, школой которого руководил Вахтангов. Решено было также и эту группу целиком принять в Студию. Кроме того, были объявлены приемные испытания, давшие Студии ряд способных учеников. Стало окончательно ясно, что Студия Вахтангова спасена.

### Опыты в области трагедии

В этой новой возрожденной Студии Вахтангов предпринял две чрезвычайно интересных работы. Это были отрывки из «Электры» Софокла и «Пир во время чумы» Пушкина.

В работе над «Электрой» Вахтангов прежде всего остановил свое внимание на трагедийной читке стихов. Общеизвестной является та истина, что трагедия требует от актера особенного произношения текста: некоторая приподнятость тона, благородный пафос, музыкальность речи, некоторая напевность — все это суть неотъемлемые свойства трагического актера. Классическая трагедия не терпит простоты житейского разговора, бытового произношения текста. «Вот когда я до конца понял, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно, — говорит К. С. Станиславский по поводу Пушкинского спектакля в Художественном театре, — что наша житейская тривиальная простота речи недопустима на сцене; что уметь просто и красиво говорить — целая наука, у которой должны быть свои законы». Это же ощущал и Вахтангов.

Однако, тонкий вкус не мирится, в то же время, и с той театральной декламацией, которой обыкновенно пользуются актеры для выражения чувств в «возвышенном стиле». Их утомительное и однообразное завывание, их ничем необоснованные голосовые фиоритуры, их лишенные смысла интонации, — все это звучит неубедительно и фальшиво.

Как же подошел к разрешению этой проблемы Вахтангов?

По своему обыкновению, он стал наблюдать явления действительной жизни и обнаружил, что несмотря на то, что наша обычная житейская речь носит, вообще, тривиальный характер и не может служить образцом для трагедии, — все же бывают и в действительной жизни такие моменты, когда эта речь вдруг поднимается над уровнем простого житейского разговора, приобретает внезапно те качества, которые кажутся нам подобающими {108} сценической речи. Бывают моменты и в жизни, когда человек, — нет‑нет, — да и скажет какую-нибудь фразу не просто, а с известной музыкальной напевностью или в том особом приподнятом тоне, который в театре называется пафосом. Человек, горящий желанием мести, может иногда выразить свою угрозу во фразе, звучащей напевно: «я е‑му по‑к‑к‑а‑а‑жу‑у». Человек, исполненный нежности, может сказать протяжно и музыкально: «М‑м‑и‑и‑л‑л‑ый ты мо‑о‑й». Все это бывает, разумеется, только в минуты большого подъема или сильного чувства; в обычное время наша житейская речь скорее стучит, чем поет. Такое особенное произношение также не бывает в жизни сколько-нибудь длительным: слово, фраза, две, от силы — три, — и мы снова сползаем на будничный уровень житейского разговора.

Таким образом, перед трагическим актером возникает задача: то, что в жизни бывает редко и не надолго, — сделать на сцене постоянным и длительным. Чтобы этого достигнуть, Вахтангов рекомендовал следующий прием. Он говорил: «попробуйте тот или иной кусок своей роли (скажем монолог) выразить в одной фразе (например: “я тебе покажу”), найдите затем внутреннее основание для того, чтобы произнести эту фразу с тем подъемом и той напевностью, с какой она произносится в жизни, — разумеется, при наличии того же внутреннего основания; потом эту фразу подложите в качестве внутренней “мысли” или “подтекста” под *каждую* фразу своего монолога (в котором герой взывает о мщении). Тогда весь монолог зазвучит напевно, но напевность эта, будучи оправдана и обоснована изнутри, перестанет казаться фальшивой».

Подходя таким образом к этому вопросу, Вахтангову удавалось добиться органического пафоса и органической напевности речи, возникающих в качестве проявления естественной потребности, без всякого насилия над человеческой природой актера.

В работе над «Пиром во время чумы» Вахтангова интересовала другая задача: принцип постановки и движение актера, подчиненное общей форме спектакля.

Вахтангов чувствовал, что эта пьеса не терпит никакого «быта», никакого «историзма», никаких подробностей и украшений. Возник вопрос: как в исполнении актеров добиться той же простоты, четкости, ясности и выразительной скупости, какие звучат в кованных стихах Пушкина? — Как избежать засоряющих стихи «говорков», казалось бы неизбежных в массовых сценах? Как сочетать Пушкинские стихи с движениями актеров в одно гармоническое целое?

В поисках ответов на эти вопросы Вахтангов пришел к принципу театральной «скульптурности». Возник следующий план постановки:

{109} На сцене стол и уличный фонарь. Сзади огни и скелеты домов на фоне черного бархата. За столом группа людей, вылепленная по принципу скульптурности следующим способом: в громадном сером полотнище прорезаны отверстия для кистей рук и голов; это полотнище покрывает одновременно стол и всех актеров; актеры в сделанные отверстия просовывают кисти рук и головы. Получается, таким образом, одна сплошная серая масса, где все связаны друг с другом; на фоне, лежащего складками и все собою покрывающего, серого, холста играют только головы и кисти рук. На столе стоят факелы. Скрытые в столе источники света ярко освещают лица. Чрезвычайная экономия движений. Каждый поворот головы — перемена мизансцены. Рука тянется за кубком, рука закрывает лицо, рука обнимает, рука отталкивает, — все здесь становится необычайно значительным, — отсутствие тела у актеров придает исключительную выразительность малейшему движению рук и голов.

Так, простыми средствами Вахтангов достигал поразительных эффектов: еще на сцене не было произнесено ни одного слова, и уже смотрящим становилось страшно, — на всей сцене лежал трагический отпечаток, в медленных движениях рук и голов чувствовалось дыхание «чумы». Никакого веселья. Никаких «говорков». Раскрытые рты. Шумное дыхание. Воспаленные глаза И руки, руки, руки… Судорожно вцепившиеся в волосы, в кубки… Подозрительные взгляды друг на друга: каждый несет на себе заразу, каждый ежеминутно может упасть мертвым… Голоса звучат хрипло, преувеличенно весело и потому — жутко…

### \* \* \*

Однако, ни «Электра», ни «Пир во время чумы» не были доведены Вахтанговым до конца: наступившее после операции улучшение его здоровья продолжалось не долго; новый приступ болезни заставил его снова лечь в санаторий.

За время его отсутствия были выпущены два «исполнительных вечера», в которые вошли приготовленные Евгением Богратионовичем два отрывка из «Электры», отрывок из «Мертвых душ» Гоголя (Чичиков у Коробочки), одноактная комедия Шницлера «Литература», монолог Липочки из «Свои люди сочтемся» Островского и два водевиля: «Покинутая» и «Спичка между двух огней». Кроме того, было возобновлено «Чудо св. Антония» (в 1‑й редакции, но почти совсем в новом составе). В конце сезона «Чудо св. Антония» было сыграно несколько раз, как в Студии, так и в различных районных театрах Москвы.

К началу лета Вахтангов вернулся из санатория. Решено было на этот раз занятий на летнее время не прекращать, {110} и в течение лета Евгением Богратионовичем была поставлена «Свадьба» А. П. Чехова. Эта постановка так же, как и «Чудо», имела два варианта. Пока был осуществлен только первый. Спектакль в этой редакции был еще лишен той гротескной выразительности и остроты формы, которую Вахтангов сообщит ему впоследствии.

Кроме того, в течение всего лета Студия была озабочена отысканием более просторного помещения для своего театра. После долгих поисков был обнаружен на Арбате пустующий особняк. Он пустовал по причине пожара, которым были уничтожены потолки в средней части дома и испорчена крыша. Этот особняк и исхлопотала для себя Студия, отважившись на чрезвычайно трудную в то время задачу — осуществления ремонта.

К началу нового сезона был сорганизован новый Совет действительных членов. Теперь он стал называться «Центральным Органом». В него вошли оставшиеся в Студии члены прежнего Совета, несколько человек из учеников Мамоновской группы и несколько молодых «мансуровцев».

Вскоре после начала нового сезона, — 13‑го сентября 1920 г., — состоялось постановление Дирекции МХТ о принятии Студии Е. Б. Вахтангова в семью Художественного театра под именем Третьей Студии.

### Новые театральные лозунги

Новый сезон (1920 – 21 г.) Вахтангов начал с провозглашения новых театральных лозунгов. Тот сдвиг, который произошел в Вахтангове под влиянием революции только теперь оформился в ряде конкретных определений и точно формулированных задач.

Он объявил беспощадную войну театральному натурализму, он радовался наступающей смерти «бытового театра», он провозглашал возрождение подлинной *театральности*.

Он говорил: к моменту возникновения Московского Художественного Театра настоящая здоровая театральность исчезла; она выродилась, она приняла жалкую и уродливую форму. Театральная рутина и актерский штамп разъели ее сердцевину, и театральность стала звучать нестерпимой пошлостью.

Этой театральной пошлости объявили войну создатели Московского Художественного Театра. В своей борьбе с разъедающим влиянием театральной пошлости, они уничтожали, отсекали и изгоняли из театра все те элементы театральности, где наиболее легко и удобно свивает себе уютное гнездо театральная пошлость. Они убрали, таким образом, яркий занавес, они уничтожили оркестр, они запретили своим актерам выходить {111} на аплодисменты, они убрали нарядную форму капельдинеров, они изгнали всякую праздничность и парадную пышность во внешнем убранстве театрального помещения, — они сообщили ему скромный вид и строгий характер. В актерской игре они стремились уничтожить все внешние эффекты — театральную позу и театральный пафос: они запретили своим актерам играть «напоказ» и научили их играть «для себя».

Так, выполняя свою историческую миссию по борьбе с театральной пошлостью, Художественный театр непроизвольно изгонял из театра вместе с пошлостью и настоящую подлинную театральность; незаметно для себя он уничтожал могучие средства театрального воздействия.

Теперь перед театром стоит иная задача, — говорил Вахтангов, — вернуть театру его театральность, — театральность подлинную и здоровую, очищенную от всякой пошлости.

Эта настоящая театральность, — учил Вахтангов, — состоит в том, чтобы подносить театральные произведения — театрально, т. е. так, чтобы зритель каждую минуту ощущал *мастерство актеров*.

Художественный театр, стремясь уничтожить театральную пошлость, добивался того, чтобы зритель *забыл*, что он находится в театре. Он хотел, чтобы зритель всецело чувствовал себя в той среде и в той обстановке, в которой живут и действуют персонажи пьесы. Он гордился тем, что в Художественный театр зритель приходит не как в театр, — на «Дядю Ваню» или на «Три сестры», — а как бы в гости к семье Войницких или к семье Прозоровых.

Вахтангов же хочет обратного: не в среду действующих лиц данной пьесы хочет он втянуть зрителей, а в среду актеров, делающих свое театральное дело. Пусть *не забывает* зритель ни на секунду, что он находится в театре, пусть он все время ощущает актера, как мастера, играющего роль. Пусть не будет в театре никаких «*настроений*», ибо в театре должна быть одна только *радость*. Участие в радостном празднике искусства и мастерство театральных художников, — вот источник этой радости зрителя.

Когда в плане театральности мастерит настоящий талант, — говорил Вахтангов, — когда сценическое разрешение спектакля в руках подлинных мастеров театра, тогда спектакль звучит театрально. Но когда бездарный актер начинает подражать талантливому мастеру, не внося в исполнение ничего своего, то это исполнение воспринимается нами, как театральная пошлость. Когда талантливый мастер, чувствуя роль, передает ее с *пафосом*, зритель заражается игрою актера, он принимает изнутри оправданный и обоснованный пафос. Но когда бездарный актер, копируя внешнюю форму, без всякого внутреннего {112} горения, подражает талантливому мастеру, это не действует на зрителя, и зритель остается холодным; особенно, если бездарный актер, во время своего бездарного исполнения, еще любуется самим собой.

То же самое происходит и со всеми другими элементами театральности. То, что в театре должен быть расписной занавес, оркестр, аплодисменты, наряженные в театральную форму капельдинеры, эффектные декорации, эффектные актеры, умеющие носить костюм, показывающие свой голос и свой темперамент, — все это Вахтангов считает несомненным. Все это он признает элементами подлинной театральности. Но когда висит бездарный занавес, когда по театру ходят бездарно одетые капельдинеры, когда играет плохенький оркестр и, наконец, когда бездарный актер, выставляя на показ свой бездарный костюм, старается показать темперамент, которого у него нет, — то все это перестает быть подлинной театральностью и превращается в театральную пошлость.

Однако, для того, чтобы этого не было, вовсе не нужно отказываться от элементов истинной театральности. Нужно не убирать их, а «облагородить», — говорит Вахтангов, — нужно «жалко-театральное» сделать «подлинным и возвышенно-театральным дней расцвета театра, скажем, “античного”. “Разве Залы Версаля, разве античные террасы греческих и римских театров когда-нибудь будут *восприняты*, как пошлость?” — спрашивает Вахтангов[[62]](#footnote-63). — Зал Большого Оперного театра, богатый и театральный, весь разукрашенный бархатом и золотом, разве будет когда-нибудь в глазах будущих людей пошлостью? Никогда».

Никакая жизненная, натуральная правда театру не нужна. Нужна только *театральная правда*. Театральная правда — *в правде чувств*, передаваемых в зрительный зал при помощи *театральных средств*. Искреннее чувство — не есть *театральная* правда, если оно выражено *натуральными* средствами. Оно должно быть подано зрителю средствами театра.

От этих-то театральных средств и отказался Художественный театр. В борьбе с театральной пошлостью, он пришел *к жизненной* (не театральной) правде на сцене.

Борьбу с театральной пошлостью вел также и «условный театр», — говорит Вахтангов, — он убирал ложную театральность при помощи условных театральных средств. «Условный театр», таким образом, начал эту борьбу с другого конца. Если натурализм боролся с пошлостью в театре путем изгнания всего «театрального» и пришел к жизненной правде, то «условный театр» сделал обратное: в борьбе с театральной пошлостью, он {113} стремился *восстановить* подлинную театральность, но увлекаясь *театральной* формой, он изгнал из театра необходимую *правду чувств*. Вахтангов же признавал и то, и другое: от требовал в театре и правды истинного чувства и театральной формы выявления. «Условному театру» не достает первого, натуралистический — беден вторым. Чувства актеров должны быть живыми во всяком театре, но подавать их нужно театрально. Между подачей натуралистической и театральной такая же разница, какая, выражаясь аллегорически, существует между кухней домашней и ресторанной: жареная куропатка одна и та же, что в ресторане, что дома, но в ресторане она так приготовлена и так подана, что это звучит театрально. Натуралистический театр выявляет актерские чувства домашними средствами: он правду подает правдой, воду — водой, куропатку — куропаткой. «Условный» же театр подает театрально, — так сказать, ресторанно, на затейливо убранном блюде, — но то, что он подает, не звучит убедительно: его чувство картонное, его «куропатка» фальшивая; он приготовил ее из бумаги, *в пищу она не годится*.

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 чувствует только завтрашний день и не ощущает того, что являет собою «сегодня», — тот бессилен в создании «вечного». Для создания «вечного» нужно чувствовать сегодняшний день в наступающем «завтра», а это «завтра» ощущать в сегодняшнем дне.

Никогда не создаст «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». Он рискует когда-нибудь стать «противной и выряженной, подмалеванной и разодетой по последней моде старой кокеткой».

### \* \* \*

Новые лозунги и новые театральные требования заставили Вахтангова приняться за переработку «Чуда св. Антония».

К этому же времени относится и принятие к постановке *Шиллеровской* «Принцессы Турандот».

Случайно ознакомившись с пьесой, Вахтангов заинтересовался ею и, не найдя никакой другой пьесы, едва ли не скрепя сердце, скорее в силу общего безрепертуарья, чем по причине большого увлечения достоинствами найденной пьесы, решил ставить эту сказку в своей Студии.

{114} Первоначальный план постановки «Турандот», в общих чертах, сводился к следующему: поднимаясь по лестнице театра, зритель уже попадает в атмосферу того сказочного представления, которое должно здесь произойти: вестибюль, фойе и зрительный зал театра убраны в китайском стиле; самое же представление происходит не только на сцене, но и в других местах зрительного зала; оно возникает то здесь, то там, совершенно неожиданно для зрителя, который, таким образом, оказывается со всех сторон окруженным фантастическим Китаем и происходящей в нем сказочной трагедией.

Приступили к работе. Несколько вечеров провел Евгений Богратионович с карандашом в руках за работой над Шиллеровский текстом, уничтожая длинноты и добиваясь той лаконичности, ясности, определенности и четкости текста, которые он так ценил на театре.

Когда текст был готов, и нужно было приступать к работе с актерами, тяжкий недуг снова дал о себе знать сильнее обычного, и Вахтангов опять принужден был надолго уехать в санаторий, поручив вести подготовительную работу с актерами Ю. А. Завадскому. Ему же была поручена и предварительная разработка «Чуда св. Антония» в соответствии с новыми требованиями.

Только к новому году, т. е. тому времени, когда Студия уже кое-как обосновалась в одной половине своего нового помещения на Арбате, вернулся Евгений Богратионович из санатория. Решено было работу над «Турандот» временно отложить и все силы сосредоточить на «Чуде св. Антония».

## **{115}** Глава девятая

### «Чудо св. Антония»(Второй вариант)

Новая работа над «Чудом св. Антония» лежала теперь уже не в плоскости содержания и актерских «переживаний», а в плоскости театральной *формы* и актерского *мастерства*.

Этот сдвиг, несомненно, произошел в связи с приходом я театр *нового зрителя*. Новый зритель потребовал нового *подхода* к теме спектакля, а новый подход естественно родил новую *форму*.

Возникало новое *отношение* к изображаемым в пьесе событиям и к той среде, в которой вращается действие пьесы: «объективный» взгляд сверху, добродушная усмешка, ласковая «улыбка», — все это теперь перестает отвечать потребностям зрителя. Мир, который ему покажут со сцены, естественно должен вызвать в нем враждебное и насмешливое к себе отношение. Людей, живущих в этом косном мире жадной и лицемерной буржуазии, новый зритель, воспитанный революцией, не может воспринимать иначе, как только в качестве своих врагов.

Художник, идущий «вместе» с революцией, не может не идти навстречу новым потребностям зрителя.

Вот почему Вахтангов отказывается от прежнего своего подхода, вот почему он не хочет теперь изображать жизнь и среду этой пьесы с прежним спокойствием и ласковой улыбкой объективного наблюдателя. Вот почему он приходит к необходимости ставить эту пьесу, как общественную *сатиру*: (то, что казалось ему прежде «ужасным», теперь кладется в основу работы). Новое отношение к объекту сатиры становится *новым содержанием спектакля*. Прежняя «улыбка» обернулась сарказмом, ласковая ирония сатирическим смехом, бытовая комедия стала звучать, как трагический фарс.

{116} Отсюда рождаются новые требования в области актерской игры. Становится недостаточным только правдивое изображение образа. «Жизненная правда» перестает быть главной задачей актера. Теперь к актеру предъявляется требование, — не только показать тот или иной образ, но — также и свое *отношение* к образу. Это отношение становится как бы вторым содержанием игры и, следовательно, вторым содержанием спектакля. «Чудо св. Антония» в первой редакции выявляло содержание, данное автором. Второй же вариант заключает в себе уже *иное*, новое содержание, которое дал спектаклю Вахтангов. Средством его выявления явилась новая театральная *форма — театральный гротеск*.

Владение формой есть *мастерство*. Центр тяжести переносится теперь с внутренней техники на технику внешнюю. Актеру становится недостаточно того багажа приемов игры и методов работы, которыми он располагал до сих пор. В прежней работе от актера требовалось только одно: «волнение от сущности», т. е. умение искренно жить. Казалось так: если актер будет жить «как в жизни», то и выявляться все будет «как в жизни», и, стало быть, как выявится, так и хорошо: было бы похоже на правду, на натуру, на реальную жизнь. Таким образом, в известном смысле актер выявлялся безответственно, форма выявления казалась безразличной. Внешняя техника нужна была лишь постольку, поскольку требовалось закрепить непроизвольно рожденную форму выявления и сделать ее доступной восприятию зрителя, т. е. *сценичной*. Теперь же не то: теперь каждый жест, малейшее движение, каждая интонация являются не только выражением внутренней жизни актера в качестве образа, — в каждый жест и в каждую интонацию вложена *мысль*, говорящая об отношении актера к тому, чем живет и что делает играемый образ. Актер становится ответственным за свое выявление, мастерство выявления становится стержнем, на котором держится форма спектакля.

Мастерство актеров в «Чуде св. Антония» состоит в овладении формой *гротеска*. Слово «гротеск» Вахтангов толковал расширительно. Он писал в своем дневнике: «“Бытовой театр” должен умереть. “Характерные” актеры больше не нужны: все, имеющие способность к характерности, должны почувствовать *трагизм* (даже комики) любой характерной роли и должны научиться выявлять себя *гротескно*. *Гротеск* — трагический, комический»[[63]](#footnote-64)

Что значит «почувствовать трагизм»? Если комический актер почувствовал «трагизм» своей комической роли, — это {118} значит, что он не только *стал* образом и живет его жизнью (задача «характерного» актера), но это значит, что в нем кроме того родилась *по поводу* этой жизни некая собственная *мысль*, выражающая известное *обобщение*. Стремясь к выявлению на сцене этого обобщения, актер и будет «выявлять себя гротескно».

Мысль Вахтангова по поводу того материала, который дан Метерлинком, его собственное эмоциональное отношение к показанной автором жизни, его глубокое и мудрое «обобщение», — вот, что заставило Вахтангова приняться за переработку этой пьесы, вот что предопределило новую форму спектакля. Страстность и искренность собственного отношения Вахтангова к данному ему материалу, как к объекту сатиры, наталкивало его на необходимую форму и средства выявления. Так возник Вахтанговский «гротеск», Вахтанговская «четкость», Вахтанговская «скульптурность» и т. д.

Той форме, которую Вахтангов сообщил этому спектаклю, стали подражать другие, стали ставить в плане «гротеска», добиваться четкости игры, скульптурности мизансцен и т. п., полагая, что все это суть вещи, ценные сами по себе. Между тем, как все это нужно было Вахтангову именно в *этом* спектакле: все это нужно было ему только, как *средство* для максимального осмеяния, — для полнейшего дискредитирования в глазах зрителя, — той среды, в которой вращается действие пьесы. Вахтангов говорил: «Вот теперь все начнут ставить на “четкости” и “на точках”, а мы возьмем подходящую пьесочку и поставим ее “на мазне”: будем “мазать” так, что зритель не будет знать, куда ему смотреть. Что тогда скажут господа подражатели?» Вахтангов знал, что ни какой формальный закон не может быть возведен в догмат, и что все формальные законы существуют лишь для того, чтобы ими умело пользоваться, как средством раскрытия той или иной идеи.

Обучая своих учеников новым формам театрального мастерства и новым приемам актерской техники, Вахтангов продолжал оставаться для них не только исключительным педагогом (про него говорили, что он «из стула может сделать актера») не только мастером новых театральных форм, но и *учителем жизни*, проповедником идеи не только эстетической, но и *актуально-жизненной*. В этом секрет того исключительного влияния, которым Вахтангов пользовался в среде своих учеников.

### Мастерство

Вахтангов учил, что все, относящееся к области театральных выразительных средств — звук, слово, фраза, жест, тело, ритм, — все это следует понимать «*в особом театральном* {119} *смысле, имеющем внутреннее, от самой Природы идущее обоснование*»[[64]](#footnote-65).

Элементы сценического мастерства, таким образом, опять-таки подчиняются *органическим*, а не *механическим* законам. Обычно, говоря о внешних средствах выразительности, забывают об этом «*внутреннем*, от самой природы идущем обосновании» и изучают только *механику* тех законов, которым подчиняются средства выразительности. Между тем, внешние средства выявления необходимо постигать, непрестанно ощущая их неразрывную связанность с органической жизнью всего человеческого существа.

Рассмотрим теперь порознь отдельные элементы актерского мастерства в том виде, как они определялись в новой работе над «Чудом св. Антония».

В основу сценического мастерства Вахтангов клал *чувство ритма* и *выразительную пластику*.

*Чувство ритма* по Вахтангову отнюдь не есть только примитивная способность подчинять свои *физические движения* ритмическому счету. Вахтангов требовал, чтобы актер умел подчинить данному ритму все свое существо, весь свой человеческий организм и движения тела, и движения мысли, и движения чувств. Он говорил: данный ритм надо принять вовнутрь, тогда все физические движения тела сами собой, непроизвольно подчинятся этому ритму. Задача школы заключается не в том, чтобы *научить* ритмично двигаться, а в том, чтобы *воспитать* в учениках *чувство* ритма.

Ритмические упражнения, которые Вахтангов предлагал делать своим ученикам, заключались не в специально для этого придуманных «красивых» движениях, а были подчинены принципу практической целесообразности: ученики в ритме, под музыку переставляли мебель, убирали комнату, чистили платье, складывали скатерть, накрывали на стол и т. п., при чем Вахтангов добивался, чтобы все это делалось с той же непринужденностью, свободой и легкостью, с какой эти движения выполняются в жизни. Ученик должен был понять, что ритмическое движение — это не есть только то, чем занимаются обычно на уроках ритмической гимнастики. Ритмичность — это свойство всякого движения в природе. Нужно научиться не только *двигаться* в заданном ритме, а и *жить* в нем: есть, пить, работать, смотреть, слушать, думать, — словом, жить.

Вахтангов учил, что каждая нация, каждый человек, каждое явление природы, каждое событие человеческой жизни, — все имеет *свой* ритм, свойственный именно данной нации, данному человеку, данному явлению и данному событию. Поэтому, {120} каждая пьеса, каждая роль, каждый образ, каждый кусок пьесы или роли, каждое чувство, — все это также имеет свой особый ритм. Найти ритм пьесы, — значит найти ключ к ее постановке. Ощутить ритм образа, — значит понять роль. Если найден ритм данной сцены, — значит ее играют верно.

Вахтангов говорил: «если вы хотите сыграть француза, еврея, итальянца, немца, англичанина и т. п., — найдите ритм данной нации. Если вы хотите найти акцент говорящего по-русски иностранца, — идите не от неправильностей произношения, а от ощущения национального ритма: русская речь, подчиненная несвойственному ей ритму иностранной речи, — скажем французской, — сама изменится именно так, как это должно получиться у француза». Вахтангов сам, пользуясь этим методом, с исключительным мастерством и убедительностью демонстрировал различные иностранные акценты.

Сказанное о ритме в равной мере относится и к *пластике* «Пластичным» обычно называют какое-то особенное, так сказать, специфически «красивое» движение. Между тем, как в природе нет, не *существует непластичного*. *Актер* же, нарушающий *на сцене* законы природы, может быть непластичным.

«Пластикой актер должен заниматься, — пишет Вахтангов в своем дневнике[[65]](#footnote-66), — не для того, чтобы уметь танцевать и не для того, чтобы иметь красивый жест или красивый постав корпуса, а для того, чтобы сообщить (воспитать в себе) своему телу чувство пластичности».

«А ведь пластичность не только в движении, она есть и в куске материи, небрежно брошенной, и в поверхности застывшего озера, и в уютно спящей кошке, и в развешанных гирляндах, и в неподвижной статуе из мрамора».

«Природа не знает непластичности. Прибой волн, качанье ветки, бег лошади (даже клячи), смена дня на вечер, внезапный вихрь, полет птиц, покой горных пространств, бешеный прыжок водопада, тяжелый шаг слона, уродство форм бегемота, — все это пластично, здесь нет конфуза, смущения, неловкой напряженности, выучки, сухости. В сладко дремлющем коте нет неподвижности, — и сколько, боже мой, сколько этой неподвижности в старательном юноше, стремглав бросившемся достать стакан воды для своей возлюбленной! Актеру нужно долго и прилежно *прививать* себе сознательно привычку быть пластичным, чтоб потом бессознательно выявлять себя пластично: и в умении носить костюм, и в силе звука, и в способности физического (через внешнюю форму видимою) преображения в форму изображаемого лица, и в способности распределять целесообразно энергию по мышцам, в способности лепить из {121} себя, что угодно, в жесте, в голосе, в музыке речи, в логике чувств».

Как часто бывает, что актеры, прилежно и успешно занимающиеся ритмической гимнастикой, оказываются на сцене неритмичными Актеры, великолепно выполняющие труднейшие танцевальные *па*, движутся на сцене непластично. Причина Этого заключается, очевидно, в том, что на занятиях по ритмике и пластике у них *неверная целеустремленность* они стремятся механически верно выполнить *данное* упражнение, между тем как нужно каждое упражнение рассматривать только как *пример*, в котором проявляют себя общие для всякого движения законы ритма и пластики.

Работая над «Чудом св. Антония», Вахтангов с особенной настойчивостью добивался *четкости* актерской игры. Содержание, которое Вахтангов вкладывал в этот спектакль, требовало *концентрации внимания публики*. Вахтангов стремился к тому, чтобы все, что делает актер, непременно дошло до зрителя. Он стремился найти твердую *гарантию* того, что ни один жест, ни одно слово, ни одна интонация не пропадут даром.

Вахтангов требовал, чтобы актеры ничего не делали на сцене «так себе», он требовал, чтобы ничего на сцене не было случайного, чтобы ничего не было, не идущего на погребу главной мысли спектакля. Актеры должны были изъять из арсенала своих средств все «бытовые» приемчики, все эти ничего не говорящие почесывания, покашливания, бесцельное топтание на месте, все эти мелкие случайные движения рук, столь «естественные» в жизни и столь уместные и полезные в «бытовом» спектакле, которому они придают характер натуральности и жизненной правды. Во всяком же спектакле, который построен по принципу «театральности», все эти приемчики являются мусором, который засоряет игру актеров, отвлекает внимание зрителя от главного, ибо ничего не говорит зрителю *по существу*.

Для того, чтобы добиться концентрации внимания зрителя на одном, общем для всех объекте, Вахтангов предъявил к актерам требование, по которому *никто не имеет права двигаться на сцене в то время, когда говорит другой*: как только кто-нибудь заговорил, — все остальные должны застыть, замереть в абсолютной неподвижности, дабы ни единым жестом, ни единым движением мизинца не перевести внимание зрителя на себя, раз это внимание в данный момент должно быть сосредоточено на том персонаже, которому в этот момент принадлежит «игра».

Это застывание в неподвижности не будет казаться зрителю нарочитым, искусственным, если каждый актер, участвующий в данной сцене, *оправдает* для себя остановку движения, {122} если он найдет для себя ту *причину*, которая естественно и неизбежно (органически) должна вызвать эту остановку. Неподвижность, таким образом, должна быть оправдана изнутри.

При этом, эта *внешняя* неподвижность не должна быть неподвижностью внутренней: во *внешней статике должна быть внутренняя динамика*. Вахтангов требовал, чтобы каждый актер так подготовил свое поведение на сцене к моменту чужой реплики, чтобы эта реплика застала его в момент, когда движение еще не закончено. Фигура, остановившая свое движение посередине, — непременно *выразительна*, она динамична в своей неподвижности. Композиция тел в этом случае (особенно, в массовых сценах) дает выразительную в своей неподвижности *скульптурную группу*, на фоне которой движется и говорит одно единственное действующее лицо, которому сейчас принадлежит это право.

Вахтангов утверждал, что этот прием им не выдуман, что он, опять-таки, является результатом наблюдения реальной человеческой жизни. Несомненно, каждому приходилось видеть, как человек, подносящий ко рту наполненную супом ложку, вдруг иногда остановит начатое движение и, будучи заинтересован рассказом своего собеседника, долго и бережно держит ложку на полпути, бессознательно проявляя заботу о том, чтобы не расплескать содержимое ложки. Нередко случается наблюдать, как торопящийся куда-нибудь человек, вдруг остановится, обернется назад и, не меняя общей устремленности всего тела по направлению своего пути, будет долго наблюдать то явление, которое заставило его остановиться. Бывают и в действительной жизни такие моменты, когда застывает, замирает в неподвижности целая толпа.

В то время как неподвижность *прерванного* движения — всегда выразительна, неподвижность, наступающая после *до конца* доведенного движения, лишаясь внутренней динамики, лишается и какой бы то ни было выразительности.

Вахтангов учил, что внешние остановки физического движения на сцене не должны нарушать *непрерывности внутреннего движения*, не должны разрывать линию внутренней жизни; внутреннее движение может изменять свой ритм и характер, — может меняться ритмический рисунок этого движения, но само движение внутренней жизни не должно прекращаться с момента выхода актера на сцену до ухода его за кулисы. *Замереть* в неподвижности, — не значит *умереть*. Напротив того, чем неподвижнее, чем статичнее игра актера, тем интенсивнее должна быть его внутренняя жизнь.

Пользуясь приемом изнутри оправданных остановок физического действия, при непрерывности внутренней линии {124} у каждого актера, Вахтангов добивался в «Чуде св. Антония» той *скульптурной выразительности мизансцен и группировок*, которая, будучи наиболее характерным признаком этого спектакля, определяет его театральную форму.

Добиваясь от актеров скульптурной лепки своего тела на сценической площадке, Вахтангов особенное внимание обращал на *руки*, — руки он считал важнейшим выразительным средством актера. Он добивался исключительных результатов, пользуясь приемом *массовой* игры руками. В спектакле есть целый ряд моментов, когда вся толпа, находящаяся на сцене, одновременно реагирует на то или иное событие одновременным движением рук, — движением, выражающим одну и ту же общую для всех реакцию: удивление, вопрос, испуг и т. п.

Все эти требования Вахтангова делали актера необычайно ответственным за малейшее свое проявление на сцене. Выявлять содержание внутренней жизни так, как оно само выявляется, уже было нельзя; все теперь фиксировалось и отливалось в точную чеканную форму. Только потом, когда все было сделано, — актеру *снова* давалось право импровизировать (движения, жесты, интонации) в соответствии с теми требованиями, которым подчинена форма спектакля. Право на импровизацию «приспособлений» актер получал, таким образом, только тогда, когда возникала гарантия, что он настолько твердо усвоил принципы игры в данном спектакле, что его импровизация не выйдет уже из границ этих принципов.

Эту способность импровизировать свои «приспособления», с ощущением своей ответственности за них, т. е. подчиняя их требованиям формы и мастерства, — Вахтангов называл «сценизмом».

Этот термин Вахтангова ни в коем случае не следует смешивать с общепринятым термином «сценичность», который означает элементарное уменье актера вести себя на сцене сообразно зрительным и акустическим условиям театра.

*Сценизм* — это есть способность жить и действовать в условиях, так сказать, «сценического воздуха». Вахтангов учил, что «сценический воздух» — это есть нечто иное, чем тот, которым мы дышим обычно. Как нельзя в воде чувствовать и вести себя так же, как на земле, так точно нельзя себя чувствовать на сцене, как в реальной жизни. Человек, попадая в воду, принужден приспособляться к новой для него среде, — он становится ответственным за свое поведение в ней, он принужден каждое свое движение подчинять требованиям этой среды: чтобы иметь возможность пребывать в воде, он должен научиться *плавать*. Так же точно и актер, попадая на сцену, должен уметь «плавать» в сценической среде. Без этой способности — он «утонет»; ибо малейшее движение на сцене {125} совсем не есть то же самое, чем является такое же движение в действительной жизни; малейшее движение на сцене изменяет положение тела (или его части) в сценической среде; малейшее движение на сцене не остается без последствий: *его видит зритель*.

### «Театральный реализм»

«Пусть умрет натурализм в театре» — говорит Вахтангов. Он радуется этой смерти. Решительно и бесповоротно он порывает с путями натуралистического театра, знающего, только одну, и притом, наименее совершенную театральную форму, — форму подражаний действительной жизни. «Все натуралисты равны друг другу», — пишет он в своем дневнике[[66]](#footnote-67), — «постановку одного можно принять за постановку другого». Режиссер-натуралист не имеет своего лица. Любой может поставить так же, как он, — «любой, кто прошел хоть немного школу натурализма; любой, — даже не режиссер, — любой обыватель, у которого хватить увлечения сидеть над иллюстрациями и Готтенротом».

Вахтангов учил, что всякая идея требует *своей* формы выявления, и, стало быть, каждая пьеса каждого автора требует своей формы театрального воплощения, — формы присущей *именно* данной пьесе данного автора. Вот почему форма спектакля должна быть, прежде всего, органически связана с сущностью данного произведения того или иного драматурга. Во вторых, форма данного спектакля должна удовлетворять требованиям *современности*: она должна заключать в себе *современное отношение* театра к тому материалу, который дан автором. И, наконец, в третьих, форма каждого спектакля должна быть органической, естественной и неотъемлемой принадлежностью данного театра, проявлением художественного лица театрального коллектива на данной ступени его творческого развития. Таким образом три фактора определяют форму спектакля: *автор, современность* и *театральный коллектив*. Вахтангов учил, что задачей театра при постановке той или иной пьесы должно быть стремление найти наилучшую, стало быть, *единственную* форму, которая бы удовлетворяла всем трем указанным требованиям, т. е. наиболее совершенным образом *выявляла бы содержание, данное автором, с точки зрения современности, средствами данного коллектива*.

Тот широкий и просторный путь, по которому шел Вахтангов, он называл «театральным реализмом». Под этим он разумел такое направление в искусстве театра, которое стремится {126} к творческому созданию на сцене некой особой *театральной* жизни, возникающей перед зрителем как бы в качестве *новой* для него *реальности*.

Эта театральная жизнь получает право называться *жизнью* именно в силу того, что она возникает перед зрителем со столь же высокой степенью *убедительности*, как и жизнь реальная. Силу убедительности, равную реальной, сценическая жизнь приобретает тогда, когда все ее элементы органически связаны друг с другом в одно целое общей своей подчиненностью одним и тем же внутренним законам театральной жизни данного представления. Театральная жизнь есть, таким образом, как бы некая *новая реальность*, рожденная творческой волей данного театра.

Так возникает особый *театральный мир*, отличный от мира действительной жизни. Так возникает богатство и многообразие сценических форм. Художник театра, освобожденный от подражания действительной жизни, получает право рассматривать эту действительную жизнь со своей собственной точки зрения. Со своей собственной точки зрения он рассматривает и материал, предлагаемый ему драматургом.

Новый театр, таким образом, не сливается с автором, он отделяет себя от драматурга. Он не только воспроизводит на сцене ту жизнь, которая ему заказана автором пьесы; он устанавливает себе *собственную точку зрения*, с которой он рассматривает эту жизнь. Художник театра начинает стремиться к выявлению своего собственного *лица*, своих собственных мыслей и отношений. Раньше лицо театра проявлялось, главным образом, в *выборе пьес* (или, вернее — в выборе *авторов*), т. е. в репертуаре. *Через авторов* художник театра говорил о себе. Теперь он хочет заявить о себе *непосредственно*. По поводу материала, данного драматургом, он хочет сказать свое собственное слово. Он пользуется теперь материалом пьесы, только как *предлогом*, чтобы высказать *свои* мысли и свои отношения. Он создает на сцене свой собственный мир театральной жизни театральных образов.

Возможность создания особой, специфически-театральной жизни возможно лишь в силу существования той творческой способности художника, которая носит название *фантазии*. Вот почему Вахтангов «театральный реализм» называл еще и *фантастическим реализмом*.

### Вахтангов и Станиславский

«Я — ученик Станиславского. Смысл своей работы у вас я вижу в том, чтобы пропагандировать и распространять учение Константина Сергеевича», — так заявил Вахтангов на первом уроке {127} в Студенческой Студии в 1914 году. И величайшей ошибкой было бы думать, что теперь, осуществляя свой собственный театр, Вахтангов оторвался, или отошел от того, чему по существу учит К. С. Станиславский. Осуществляя свой театр, создавая на сцене свой собственный мир театральных образов, воскрешая и утверждая основы подлинной театральности, Вахтангов, несомненно, оставался верным, твердым и до конца последовательным учеником К. С. Станиславского.

Правда, Вахтангов искал в искусстве «новое», — искал неустанно и настойчиво, но удовлетворялся он только тогда, когда «новое» находил на основах «вечного». Основам «вечного» он учился у К. С. Станиславского. Учение К. С. Станиславского — это тот фундамент, — прочный и единственно надежный, — на котором Вахтангов строил свое собственное здание. Театр Вахтангова, равно как и театр Мейерхольда, равно как и всякий театр, если он осуществляет подлинное искусство, уже как бы содержится потенциально в том, чему учит Станиславский. Вахтангов, действительно, отошел от «направления» Художественного театра, он, действительно, выбрался из тесных пут «натуралистической» школы, он, действительно, пошел по своему собственному пути, «театрального» или «фантастического» реализма, но все это он делал и осуществлял на основе учения К. С. Станиславского, ибо на основе этого учения можно создавать театр любого «направления».

Вот почему Вахтангов, осуществляя свои последние постановки («Чудо святого Антония», «Принцесса Турандот»), волнуется тревожным и бесконечно важным для него вопросом: примет ли Станиславский? И вот почему Станиславский признает и принимает новые достижения Вахтангова.

Нет, Вахтангов не только не отказывается от учения К. С. Станиславского, он кладет это учение в основу своей новой прекрасной постройки. Именно это учение и гарантирует доброкачественную прочность Вахтанговского театра.

Утверждая подлинную театральность, создавая новые театральные формы, отыскивая новые театральные средства. Вахтангов, по-прежнему, в основу сценического искусства кладет «*правду чувств*», он только требует теперь *театральной* (а *не натуральной*) формы для их выявления. Пусть самые «чувства» стали теперь иными, пусть они требуют иных театральных выразительных средств, но *правда* этих чувств, как была, так и будет всегда, неизменно той основой, той почвой, на которой только и могут произрастать цветы настоящего большого искусства. Правда чувств — это то, что наполняет собой, питает и дает жизнь любой театральной форме. Путь к нахождению этой *правды* театральных чувств указал К. С. Станиславский.

{128} «*Станиславский идеально знает актера*», — пишет Вахтангов в своем дневнике, — «*с головы до ног, от кишок, до кожи, от мысли до духа*». *Этому* знанию Вахтангов и учился у Станиславского. И только благодаря *этому* знанию, Вахтангов умеет проникнуть в самые сокровенные глубины актерского существа, только благодаря этому знанию он умеет «вызвать в актере нужную эмоцию, нужный ритм, необходимую театральность».

Развитие в области «*внешней* техники», новые требования в области актерского мастерства не только не предполагают упразднения «*внутренней* техники», но, напротив того, требуют еще более интенсивного ее развития, еще более глубокого проникновения в существо ее требований, еще более тщательного воспитания в актере предполагаемых ею способностей; ибо, чем сложнее, чем изощреннее и, наконец, чем совершеннее театральная форма, тем тоньше, тем глубже и тем искреннее должны быть те чувства, которые эту форму наполняют. Вот почему Вахтангов в основу своей школы, в основу воспитания своих актеров продолжает класть учение и методы К. С. Станиславского. Практическое знание этого учения по-прежнему является необходимым условием для работы каждого актера и режиссера Студии. Этим требованием определяется учебный план и программа школы: первые два курса школы целиком посвящены усвоению основных положений «системы» К. С. Станиславского, и только на третьем курсе ученики приступают к изучению элементов сценического мастерства, т. е. тех требований, которые уже являются специфической особенностью, именно, Вахтанговского театра.

Однако, и эти требования, лежащие в плоскости театральной формы и актерского мастерства Вахтангов, как мы уже видели, всецело подчиняет тем же основным законам, наличие которых в сценическом искусстве констатировал К. С. Станиславский. Мы видим, что, добиваясь от своих учеников усвоения элементов сценического мастерства, Вахтангов ищет те *внутренние* предпосылки и причины, которые должны естественно и неизбежно родить выразительную театральную форму. Следуя по пути, указанному К. С. Станиславским, он ищет те *органические*, а не механические законы, которым должно подчиниться мастерство актера, он, по-прежнему, наблюдает реальную действительную жизнь, он стремится *изнутри* оправдать форму своих спектаклей; он все элементы сценического мастерства рассматривает в «особом театральном смысле, имеющем *внутреннее, от самой Природы идущее* обоснование».

Вот почему театральный мир Вахтангова возникает перед зрителем со столь высокой степенью убедительности.

Вот почему театральная форма его спектаклей, как бы светится изнутри: правда чувств *оправдывает* в глазах зрителя *любую* {129} театральную форму. Если эта форма оправдана, — зритель может принять все, что угодно, как бы это ни казалось ему необычным и нелепым с точки зрения действительной жизни. Зритель в этом случае говорит: то, что мне показано со сцены, это необычайно, то, что мне показано со сцены, этого «не бывает», — так не ходят, так не жестикулируют, так не говорят, так не *выявляют* себя люди реальной действительности, — но в *этом* мире, в мире, который мне сегодня показан со сцены, — *иначе быть не может*, ибо *внутренняя жизнь* этих странных персонажей спектакля такова, что она требует именно *этих* средств для своего выявления.

*Внутреннее оправдание*, — основное требование К. С. Станиславского, — остается по-прежнему одним из основных требований Вахтангова. Если в театре Вахтангова нет «жизненной» правды, то зато нет в нем и театральной *лжи*, — в нем есть *театральная* правда, т. е. правда чувств, передаваемых зрителю средствами театра.

### \* \* \*

Закончив работу над «Чудом св. Антония», Вахтангов принялся за переработку Чеховской «Свадьбы».

Здесь он использовал прием, намеченный им давно, — еще в работе над «Куклой инфанты» П. Антокольского: он предложил актерам отправляться от *куклы*. Однако, в нынешнем подходе была существенная разница по сравнению с прежним. Если в «Кукле инфанты» он хотел показать *живую игрушку*, то здесь он хочет в живом человеке раскрыть его *мертвую сущность*, — там марионетка действовала в качестве человека, здесь человек в качестве марионетки.

В результате этой переработки Чеховская комедия зазвучала странно и необычно: забавное происшествие повернулось своей изнанкой и обнаружило свою бессмысленно-уродливую, и потому трагическую, сущность, — зритель смеялся, но ему в конце концов становилось жутко., от собственного смеха, и смех замирал на устах: комическое оборачивалось трагическим, смешное становилось страшным. Если оживить на сцене мертвую куклу, — она не будет казаться страшной — она будет только смешной и забавной, она будет умилять зрителя, и зритель ее полюбит. Но если в живом человеке зритель ощутит заводной механизм вместо сердца, — ему сделается жутко. Не живое в мертвом, а мертвое в живом, — таков мир, показанный Вахтанговым в Чеховской «Свадьбе». «*Человек! Человек!*» — протяжно и тоскливо кричал в этом спектакле свадебный «генерал», призывая к себе *лакея*, и этот, казалось, безнадежный вдаль обиженного старика, приобретал внезапно *символический* смысл и тоскливым эхом отдавался в сердцах зрителей.

{130} Когда «Свадьба» была закончена, обе пьесы были показаны К. С. Станиславскому и В. И. Немировичу-Данченко: работа Вахтангова получила их авторитетное признание, и Третья Студия вскоре после этого показа была приглашена играть «Чудо св. Антония» и «Свадьбу» в помещении Художественного театра. Ряд спектаклей, сыгранных Студией в Художественном театре летом 1921 года, дав Студии общественное и художественное признание, прочно поставил ее на ноги. Работа Вахтангова получила также высокую оценку в московской прессе, и Вахтангов с этого времени начинает занимать заслуженное им место среди лучших мастеров русского театра.

Кроме «Свадьбы» в этом же сезоне были приготовлены еще две одноактных пьесы Чехова: «Юбилей» и «Воры» (инсценированный рассказ). Таким образом, репертуар Студии состоял теперь из двух спектаклей: «Чудо св. Антония» и Чеховский вечер («Воры», «Юбилей» и «Свадьба»). Эти спектакли игрались пока на «малой» сцене со зрительным залом на 80 человек, так как ремонт той половины помещения, где находится большой зал, еще не был закончен.

В дальнейшем предстояла большая работа над «Турандот». Так как главные роли в этой пьесе не расходились среди наличного состава труппы, возникла задача в ускоренном темпе приготовить ряд новых актеров. Для этого из состава школы была выделена особая группа, состоявшая из учеников, подававших наиболее серьезные надежды. Эта группа получила название «Питомник». Для занятий с этой группой был приглашен целый ряд преподавателей, помимо тех, которые имелись к тому времени внутри самой Студии. В число приглашенных преподавателей по прикладным предметам вошли следующие: С. М. Волконский (законы речи), М. Е. Пятницкий (пение и постановка голоса) и В. В. Барановская (декламация). Для работы над отрывками были приглашены: арт. МХТ Л. М. Коренева и арт. Первой Студии МХТ С. Г. Бирман и О. И. Пыжова.

Вскоре образовался новый «исполнительный вечер», состоявший из ряда водевилей («Воздушные замки», «Проделки Нерины», «Ушат» и «Узкие башмаки»).

Таким образом, вопросы школы, вопросы воспитания актера, в связи с новыми театральными исканиями, не только не отодвигаются теперь на задний план, но, напротив того, начинают занимать особенно существенное место в жизни и структуре Студии. Вахтангову приходится теперь еще больше внимания уделять этим вопросам. Школа перестает быть группой непосредственных учеников Вахтангова; она превращается в сложный организм с многочисленным кадром, как учеников, так и преподавателей. В качестве преподавателей Вахтангов посылает в школу старых своих учеников и руководит их педагогической {131} работой. Он озабочен также выработкой кадра новых преподавателей и для этого организует «преподавательский класс». Он стремится поставить школу на прочные рельсы и обеспечить ей постоянное существование в будущем.

В этом же сезоне Студия Вахтангова совместно со Студией «Габима» организует регулярные (один раз в неделю) уроки К. С. Станиславского. Каждый из этих уроков является большим праздником для Студии: актеры и ученики Студии получают теперь возможность воспринимать учение Станиславского непосредственно от самого Константина Сергеевича. Сам Вахтангов чрезвычайно ценил эту возможность непосредственного общения своих учеников с тем, кто был его собственным учителем.

### Вахтангов и Мейерхольд

На одном из первых спектаклей «Чуда св. Антония» произошла первая встреча Вахтангова с В. Э. Мейерхольдом.

В беседе, состоявшейся после спектакля, В. Э. Мейерхольд поделился с Вахтанговым и со всеми участниками спектакля своими впечатлениями: чеканная форма, скульптурная выразительность и точность мизансцен, жестикуляция актеров (особенно «игра руками»), наконец, исполнение отдельных ролей, — все получило должную оценку в суждениях, высказанных В. Э. Мейерхольдом. Высокая оценка, данная В. Э. Мейерхольдом этому спектаклю, глубоко обрадовала Евгения Богратионовича, а те общего характера мысли, которые В. Э. Мейерхольд высказывал попутно, укрепляли Вахтангова в дальнейших его планах, давали ему прочную уверенность в твердости той позиции, на которой он стоял.

Между прочим В. Э. Мейерхольд сказал, что Вахтангов давно уже обратил на себя его особое внимание: еще тогда, когда 1‑я Студия впервые гастролировала в Петрограде, В. Э. Мейерхольд запомнил Вахтангова в роли Текльтона («Сверчок на печи»), выделив его особо из числа других исполнителей. Четкость игры, гротескная острота образа, выразительная пластика движений, — вот что характеризовало исполнение Вахтангова и существенно отличало его от остальных актеров. Эти качества и остановили на себе внимание В. Э. Мейерхольда.

Насколько высоко ценил Вахтангов мнение Мейерхольда о своей работе, можно судить из следующих записей в его дневнике.

«Думаю о Мейерхольде, — пишет Вахтангов. — Какой гениальный режиссер. Каждая его постановка — это новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление».

«У Мейерхольда поразительно *чувство пьесы*. Он быстро разрешает ее в том или другом плане. И план всегда таков, что им можно разрешить ряд однородных пьес».

{132} «Мейерхольд самобытен. В тех работах, где он, ощущая подлинную театральность, не опирается на авторитет книг, где он интуитивно, — а не путем реконструкций исторических планов и форм театра, — ищет эти планы и формы у себя, — он почти гениален. Я даже думаю, что он гениален».

«Все театры ближайшего будущего будут построены и основаны так, как давно предчувствовал Мейерхольд. Мейерхольд гениален. И мне больно, что этого никто не знает. Даже его ученики».

«Мейерхольд дал корни театрам будущего, — будущее и воздаст ему».

Однако, несмотря на такое отношение к Мейерхольду, несмотря на это мужественное и энергичное признание его гения, — Вахтангов в своем собственном творчестве сохраняет полную внутреннюю свободу: неправильно было бы думать, что новые театральные требования и новые достижения Вахтангова родились, как результат подражания Мейерхольду или, хотя бы, под его влиянием. «Я никогда не подражал ему и не буду», — пишет Вахтангов. Вахтангов «*сам*[[67]](#footnote-68)… дошел до чувства ритма, познал, что такое выразительная пластика, что такое внимание публики, что такое сценизм, скульптурность, статуарность, динамика, жест, театральность, сценическая площадка, и пр., и пр. …» «*Сегодня*[[68]](#footnote-69) прочел книгу Мейерхольда “О театре”, — пишет Вахтангов, — и… обомлел: те же мысли и слова…»

Мы видим, таким образом, что Вахтангов *констатирует совпадение*. Это совпадение является *неожиданным* для него самого. Все приведенные записи сделаны Вахтанговым 26‑го марта 1921 г., тогда как провозглашение новых театральных лозунгов, постановка «Чуда» и «Свадьбы», зарождение плана постановки «Турандот», — все это относится к более раннему времени (осень и зима 1920 – 21 г.).

Не следует забывать, что на ряду с целым рядом *совпадений* (или *точек соприкосновения*) есть существенное *различие* между Вахтанговым и Мейерхольдом. Это различие заключается, главным образом, *в подходе режиссера к актеру*, т. е. в методах работы. С точки зрения Вахтангова «Мейерхольд не знает актера», — он не знает актера в той плоскости, в какой «знает» его Станиславский…

Станиславский и Мейерхольд!.. Синтез тех начал в театральном искусстве, которые символизируются этими двумя именами, — таков театр Вахтангова. Станиславский и Мейерхольд, содержание и форма, правда чувств и театральное выявление, — вот что хочет соединить Вахтангов в своем театре. Театр Вахтангова должен, таким образом, явить собою органическое единство «вечных» основ сценического искусства с театральной формой, подсказанной чувством современности.

## **{133}** Глава X

### «Принцесса Турандот»

Когда, наконец, наступило время снова приняться за «Турандот», Вахтангову был показан целый ряд отрывков из этой пьесы, приготовленных за время его отсутствия. Играли сюжет сказки Шиллеровскими стихами. Играли лишь персонажей сказки: масок еще не было. Все взволнованно ждали режиссерской работы над «Турандот» самого Вахтангова. Но результат показа оказался совершенно неожиданным: Евгений Богратионович *отказался ставить эту пьесу*: он понял, что играть эту сказку всерьез — нельзя, немыслимо, первоначальный план постановки он решительно отверг, как можно и должно ставить Эту пьесу, — он еще не знал.

Студия пребывала в полном удручении: на «Турандот» возлагались большие надежды, никакой другой пьесы не предвиделось, — как быть?

Студия верила в Вахтангова. Она знала, что Вахтангову нужно только начать, что, если он начнет, то и найдет, непременно найдет и новый принцип, и новый подход, и новые приемы: нужно только захотеть. Среди общего подавленного настроения, сознавая всю мучительность для Студии снятия «Турандот», напряженно ища выхода, Правление Студии делает попытку уговорить Вахтангова не выносить окончательного приговора и попробовать начать работу: Вахтанговские ученики слишком хорошо знали своего учителя и верили в богатство еще сокрытых в нем неведомых творческих возможностей. И вот, Евгений Богратионович, поддаваясь предпринятому на него наступлению, еще совсем ни на что не надеясь, говорит: «Ну, хорошо. Попробую фантазировать. Что, если сделать так, — и тут же, как бы в скобках, прибавляет: — «Я еще ничего не знаю. Может быть, скажу чепуху». И вдруг, неожиданно для себя загорается. Перед слушателями возникает совсем новый, стройный и бесконечно увлекательный план, возникает образ могущего родиться спектакля.

{134} Нет, не сказку о жестокой принцессе Турандот должны сыграть актеры в этом спектакле, — говорит Вахтангов, — не просто содержание этой сказки должны понести они зрителю. — «кому интересно, полюбит Турандот Калафа или нет?» — а вот это самое свое современное *отношение* к ней, иронию свою, улыбку свою по адресу «трагического» содержания сказки, сплетенную воедино с любовью к ней, — вот что должно возникнуть в качестве нового содержания спектакля. Любовной и нежной, ласковой Вахтанговской иронией по адресу содержания старинной итальянской сценической новеллы хочет Вахтангов пронизать спектакль. Кому нужно сейчас, в 1921 году, увидеть на сцене *настоящий* Китай? Хотя бы и сказочный, хотя бы и фантастический Пекин? Кому нужно, чтобы на сцене был выстроен настоящий, хотя бы и сказочный, но все же настоящий, дворец, в котором, отгороженный от зрителя четвертой стеной психологического натурализма, страдал бы от любви принц Калаф в великолепном одеянии настоящего сказочного принца?

Не сказочный мир должен возникнуть на сцене, а мир *театральный*. *Представление* сказки должно возникнуть на сцене. «Чеканная дикция».

«Огонь, кровь и молот в жесте, интонациях, в словах, — в соединении *с импровизаторской легкостью передачи*». «Никакой истеричности и неврастении». «Никаких психологических оправданий; оправдание только театральное».

«Плакать разнастоящими слезами и чувство свое нести на рампу».

Евгению Богратионовичу кажется, что именно так происходило в далекой Италии XVII века, — ему кажется, что там актеры плакали «разнастоящими слезами», но не для того, чтобы просто вызвать сочувствие у зрителя к страдающему герою пьесы, а для того, чтобы понести эти слезы «на рампу» и, подставляя себя под аплодисменты зрителя, радостно улыбаться ему сквозь непросохшие еще на глазах и на щеках слезы, а потом снова играть, — играть, пока хочется, а когда не хочется, и вовсе не играть, оставив это занятие своим партнерам; самому же сидеть на сцене и преспокойно жевать апельсины, брошенные из зрительного зала в награду за только что пролитые слезы, или хорошо сказанный монолог.

Таким образом, сказка о жестокой принцессе Турандот для Вахтангова только *предлог*, предлог для того, чтобы развернуть пышное, нарядное и праздничное *представление*, предлог для того, чтобы молодым актерам *учиться* актерскому мастерству, с тем, чтобы потом *выявлять* это мастерство перед зрителем. Так определилось у Вахтангова основное задание постановки, и снова закипела работа. Недавняя удрученность сменяется {136} в Студии бодростью, все сомнения и колебания уходят прочь.

В соответствии с новым замыслом, Вахтангов решает ставить пьесу уже не по Шиллеру, а по Гоцци.

### Принцип импровизации

Все должно в этом спектакле *звучать как импровизация*, — говорил Вахтангов, — здесь совсем не должно чувствоваться «актерского пота», усилий и труда тех, кто работает на сцене. Но, чтобы этого достигнуть, нужно много *труда* положить *на репетициях*. Импровизационный характер современного спектакля не в том, чтобы импровизировать на сцене, а в том, чтобы все *сделать заранее*, сделав, отлить в точную, определенную, на работе найденную, не случайную, *единственную* форму, но *преподносить* так, чтобы все *казалось* зрителю возникающим. Здесь, на месте, как бы нечаянно, непроизвольно, бессознательно, совсем непреднамеренно. Самый текст пьесы должен зазвучать так, как если бы он вовсе не был заранее выучен наизусть, а создавался бы актерами на глазах у публики.

Так определилась одна из основных задач — *играть импровизацию*. Отсюда — требование «*легкости*». Легкость должна стать основной стихией спектакля.

Когда приступили к репетициям первой сцены, Вахтангов предложил исполнителям играть не роли, указанные текстом пьесы, *а итальянских актеров*, играющих эти роли, актеров, которые, не сговорившись друг с другом, уже здесь, на сцене импровизируют совсем *неожиданный* друг для друга текст, из озорства создают разные затруднения друг другу, состязаются между собой в остроумии, находчивости, изобретательности и т. п. И вот, когда исполнителям удается выполнить предложенную задачу, то вдруг, заученный наизусть текст, сам собою, начинает звучать, как импровизация и приобретает требуемую легкость. Попутно с этим, актеры находят и легкость движений, примитивный театральный жест, театральную походку (не ходить, а «выступать») и т. п.

В последующих сценах Вахтангов пользуется тем же приемом: он предлагает А. А. Орочко играть не Адельму, а итальянскую актрису, играющую Адельму, фантазирует о том, что она, будто бы, жена директора труппы и любовница премьера, что на ней рваные туфли, что они ей велики и при ходьбе отстают от пяток и шлепают по полу, что она любит играть т‑р‑р‑р‑аги‑ческие роли и, что бы ни играла, всегда держит в руке кинжал (чтобы страшней и трагичнее было). Актриса, играющая Зелиму, оказывается лентяйкой, которой не хочется играть, чего она совсем не скрывает от публики (спать хочется).

{137} Все эти приемы работы нужны были только для того, чтобы найти иронический стиль и верную манеру игры, добиться необходимой легкости, создать впечатление импровизации.

Наметив, таким образом, в общих чертах несколько сцен, Вахтангов передал их для дальнейшей работы К. И. Котлубай и Б. Е. Захава, а сам принялся за *масок*. Здесь задача была гораздо труднее: нужно было добиться не только импровизационной *манеры* игры, но и самой настоящей *импровизации*, — импровизации текста, импровизации трюков и т. п. Нужно было угадать *стиль* импровизируемого текста, уловить характер трюков, шуток и острот; одновременно с этим, вырабатывать уменье *подавать* импровизируемый текст, легко и ловко *выполнять* задуманные трюки и пр. и пр.

Первое задание, которое Вахтангов поставил перед исполнителями, это — найти верное *самочувствие импровизаторов*. Самочувствие это Вахтангов определял, как большую смелость, основанную на постоянной *готовности рисковать* идти на неудачу, на провал, сказать десять острот совсем неудачно, чтобы одиннадцатой покорить зрителя. «Потерять стыд», ощутить уверенность в себе, приобрести полный внутренний покой в соединении с внутренним подъемом и рожденное отсюда *мужество*, — вот чего должны были добиваться от себя актеры игравшие итальянских масок. *Уметь мужественно перенести неудачу — есть залог удачи импровизатора*, — говорил Вахтангов. И сколько репетиций исполнители масок должны были мужественно в течение нескольких часов сряду болтать на сцене всякий вздор, заставляя скучать сидящих в зрительном зале студийцев, чтобы только научиться приводить себя в нужное для импровизации самочувствие.

В связи с импровизацией масок возник вопрос о возможности и границах привнесения в спектакль современно-злободневного элемента. Этот вопрос был разрешен Вахтанговым, в конце концов, следующим образом: современность спектакля должна проявиться не в злободневности текста, не в остротах на современные темы, а в том, что самая *форма спектакля* будет соответствовать духу времени. Современность Вахтангов *противопоставил* злободневности. Современность спектакля — это та задача, которую должно достигнуть; злободневность — это то, чего следует избегать. Элемент злободневности в шутках и остротах масок Вахтангов допускал крайне осторожно: только в том случае, если это вовсе не рассчитано на дешевый эффект и только то, что уж очень тонко, совсем не грубо, совсем «чуть-чуть».

Общему принципу импровизации было подчинено в «Турандот» не только исполнение ролей, но и все элементы внешнего оформления спектакля. *Костюмы* в этом спектакле импровизировались {138} из тех материалов и предметов, которые имелись под рукой, — они, таким образом, подчинялись принципу маскировки или гримировки обычного современного костюма: актеры не *переодевались* в театральный костюм, а свой собственный костюм *преображали* в тот, который требуется по пьесе.

Костюмы создавались на репетициях самими актерами. Вахтангов, обычно, перед репетицией предлагал актерам одеться, и тут пускалось в ход все, что только можно найти в гардеробной. Калаф наворачивал себе на голову чалму из полотенца, в качестве плаща приспособлял пальто одной из студиек, за пояс втыкал рапиру для фехтования (в качестве меча или шпаги), — и вот, сказочный принц готов. Барах надевал шаровары из какого-то водевиля и, завязав у себя на груди рукава дамской кофты, чувствовал за спиной превосходный плащ. В качестве смертоносного кинжала употреблялся костяной нож для разрезывания книг. Хан Тимур вместо бороды привязывал кашне, а в качестве плаща пользовался холщовым задником с малой сцены. Один из мудрецов в качестве бороды привязывал щетку для чистки платья, а в руке торжественно держал парикмахерскую болванку. Однажды, случилось так, что корзина с тряпьем была уже опустошена, и бедному Бригелле ничего не осталось. Как быть? Не долго думая, Бригелла — Глазунов берет опустевшую корзину и, подвязав ее к своему животу, чувствует себя неимоверным толстяком.

Впрочем, *маски* впоследствии были исключены из общего принципа: их решено было одеть в настоящие традиционные костюмы итальянских масок Comedia dell’arte. Если художник И. И. Нивинский и видоизменил несколько их историческое обличье, отразив в традиционном костюме свое лицо современного художника, то все же не настолько, чтобы в масках Третьей Студии нельзя было бы узнать старинных масок итальянской комедии.

Естественным образом возник вопрос, что должно послужить *фоном* для тех маскировок, которые на глазах у зрителя наденут на себя актеры, что должно быть взято за основу в качестве обычного актерского костюма. Если актеры появятся перед публикой в тех костюмах, которые они обыкновенно носят в жизни, — будет недостаточно парадно, это не будет соответствовать праздничности театрального представления. Решено было изобрести особый «актерский рабочий костюм», но все, что ни предлагалось в этом направлении, казалось надуманным, нарочитым, неубедительным, потому что не соответствовало истине: пока что актеры в обычной своей работе никакими специальными костюмами не пользуются. Вот почему, в конце концов, остановились на фраке для мужчин и парадном вечернем платье для женщин, как на таких костюмах, которыми {140} с давних пор пользуются актеры и актрисы для своих выступлений перед публикой, тем более, что фрак после революции из жизненного обихода стал постепенно исчезать, становясь, таким образом, как бы исключительной принадлежностью артистической профессии Дамские платья были заказаны Н. П. Ламановой, которая по справедливости может считаться одним из лучших художников в области костюма.

Для «цанни» или «слуг просцениума» И. И. Нивинский изобрел широкий удобный костюм, дающий возможность быстро двигаться и быстро работать на сцене в качестве искусных театральных рабочих.

Эскизы костюмов И. И. Нивинского, в конце концов, лишь оформление тех костюмов, которые были найдены на ряде репетиций самими актерами, каждым для себя и с таким расчетом, чтобы свободно и легко чувствовать себя в нем тем или иным действующим лицом пьесы. И. И. Нивинский — постоянный участник репетиций. Он ищет вместе с актерами. Не в уединении своей мастерской, а здесь на репетициях угадывается и импровизируется то, что потом найдет себе окончательное оформление и закрепление в том или ином эскизе. Так, в полном соответствии с общим заданием спектакля, И. И. Нивинским были найдены головные уборы мудрецов, сделанные из самых неожиданных предметов, вроде корзинок для хлеба, супных ложек, посуды, употребляемой для фотографии, салфеток и случайных кусков материи; головной убор у хана Алтоума из абажура для настольной электрической лампы, футбольный мяч в качестве символа царской власти, теннисная ракета в качестве скипетра и т. д.

Опять-таки, тому же принципу импровизации решено было подчинить и *музыкальное сопровождение*. Весной 1921‑го года был приглашен в Студию, в качестве театрального композитора Е. Д. Эспозито, давший очень много материала для постановки, как Вахтангову, так и актерам, но как раз не в области музыки. Е. Д. Эспозито прекрасно знает дух старого итальянского театра; он с самого детства своего неоднократно бывал зрителем театральных представлений еще сохранившихся бродячих трупп итальянских комедиантов; а, кроме того, сам Е. Д. Эспозито, — жизнерадостный, экспансивный итальянец, исполненный добродушного юмора и мягкой, веселой иронии, — являлся, как бы, живым носителем того духа, которым надлежало насквозь пропитать задуманный спектакль Все интуитивные догадки Вахтангова подтверждались живым свидетельством Е. Д. Эспозито, сыгравшего для Студии роль живого камертона итальянской Comedia dell’arte. Однако, музыку для «Турандот» Е. Д. Эспозито не нашел. Его смущали требования Вахтангова, хотевшего, в соответствии с общим планом постановки, создать совсем {142} особый импровизированный оркестр, состоящий из самых неожиданных инструментов, но с тем, чтобы музыка для него была написана серьезным, образованным музыкантом с соблюдением всех требований современной музыкальной науки. Эспозито же не мог выйти из рамок обычного струнного оркестра и принужден был отказаться от поставленной задачи.

Работа над «Турандот» была уже близкой к завершению, когда репетиции все еще продолжали сопровождаться импровизированными вальсами, польками и галопами, исполнявшимися на рояле кем-либо из студиек.

Тогда К. И. Котлубай предложила сорганизовать оркестр из числа учеников Студии, обладающих хотя бы самыми скромными музыкальными познаниями, а то и просто одним хорошим музыкальным слухом. Организация оркестра была поручена сотруднику Студии А. Д. Козловскому. Раздобыли скрипки, мандолины, балалайки, флейты, литавры, кастаньеты, барабан и даже цимбалы, и импровизированный оркестр, имея своей основой примитивную игру на обыкновенных гребешках с папиросной бумагой, очень скоро начинает исполнять те же вальсы и польки, которые раньше исполнялись на рояле. Тогда Л. Д. Козловский привлекает в Студию ученика Метнера композитора Н. И. Сизова, который в сотрудничестве с А. Д. Козловским, вдохновленный заданиями Вахтангова, и создает музыку «Принцессы Турандот».

### Обращение с аксессуарами

К концу сезона 1920 – 21 года были вчерне закончены на малой сцене Студии 1, 3, 4 и 6 картины и заключен договор с художником.

По окончании сезона Вахтангов отправился на отдых в санаторий, а Студия уехала на гастроли по Волге и Каме.

По возвращении своем из гастрольной поездки, осенью 1921‑го года, Студия уже застала законченными эскизы для декораций, которые создавались И. И. Нивинским в течение всего лета при участии Вахтангова, с которым И. И. Нивинский поддерживал постоянную связь.

Снова началась работа. Вахтангов бросил теперь новый лозунг в Студию: *уменье обращаться с театральными аксессуарами*.

Начали учиться обращаться с костюмами, с материями, с предметами бутафории.

Все это под музыку, непременно в ритме. Совершенно исключительным мастером в этой области был сам Евгений Богратионович. Чувство необычайного восторга и удивления охватывало того, кто видел, как мертвый кусок цветной материи, {143} становился живым в жилистых, ловких, мягких и подвижных руках Вахтангова. Подброшенный им кверху, он летел в воздухе, описывая самые неожиданные фигуры, летел именно таким образом, что сразу обнаруживалось все заключенное в данном куске материи — богатство материала, красок и движений; пойманная им на лету материя начинала извиваться в его руках точно живое существо, как будто не руки и не пальцы двигали ею, а сама она стремилась вырваться из плена захвативших ее рук. Так умел Вахтангов простую ткань, всего лишь кусок обыкновенной материи подчинить своей творческой воле, оживить могуществом своего мастерства.

Целыми часами добивался Вахтангов от своих учеников, казалось бы, простого уменья поднять с полу кусок материи, затратив на это минимум потребной энергии, т. е. точно, — и в то же время непроизвольно, — учитывая вес той или иной ткани. Целые часы проводила Студия в упражнениях, научаясь «брать» и «класть» предметы: легко, свободно и бесшумно взять предмет (например, стул) и так же легко, свободно и бесшумно поставить его на место, и, именно, на то место, на которое нужно. Так вырабатывалась театральная ловкость, точность и экономия движений, верный глазомер, чувствование предмета.

Вахтангов добивался, чтобы на сцене не было мертвых вещей в моменты игры. Везде должны быть живые души и живая жизнь, ибо все мертвое воскресает от первых театральных прикосновений: любую ткань можно обратить в театральный костюм и любой предмет в театральную бутафорию, и, наоборот: любой театральный костюм можно сделать бездушным и любой предмет бутафории превратить в мертвую вещь.

Наметив основные принципы тех упражнений, которыми должны заниматься исполнители «Турандот», Вахтангов передает руководство этими занятиями Р. Н. Симонову, оказавшемуся наиболее способным учеником в этой области на уроках самого Евгения Богратионовича.

### Сценическая площадка

Какой должна быть та сцена, на которой может быть сыграно современное представление «Принцессы Турандот»? Какие должны быть декорации?

Нужно создать на сцене универсальную «студию», — требует Вахтангов, — в которой удобно и легко можно было бы заниматься любыми театральными упражнениями, играть любую пьесу, — должна быть устроена основная рабочая сценическая площадка, множество маленьких площадок, из которых можно было бы в любой момент соорудить любую комбинацию, нужную для данного упражнения или спектакля, должны быть {144} двери для выходов, балкон, люк и арка, трапеции, кольца и лестницы для гимнастических упражнений, которые во время спектаклей могут служить также для подвески декораций; родилась даже мысль о том, что хорошо было бы соорудить большое стеклянное окно, на подобие тех, какие бывают в студиях художников-живописцев, а за окном поставить декорацию, изображающую зимний Арбат: пусть зритель, перенесенный в солнечную атмосферу веселой итальянской комедии, не забывает все же о том, где он находится, и пусть хлопья падающего за окном снега напоминают ему, что это только представление, что это только Третья Студия на Арбате, и что, если он на время и позабыл об этом, то он обязан этим лишь магии театральною искусства и мастерству актеров, сумевших создать на сцене новую жизнь. Впоследствии от этой мысли пришлось отказаться, по соображениям технического характера (малый размер сцены)

Художник И. И. Нивинский, (приглашенный Вахтанговым сейчас же после совместной работы над «Эриком XIV» в 1‑й Студии), предлагает к осуществлению следующий проект: рабочая площадка сцены должна дать впечатление части цирковой арены, ограниченной сзади стеной, образующей, таким образом, сферическую поверхность вокруг площадки; в стене устраиваются ворота, балкон и под балконом — люк; по середине площадки ставится арка (впоследствии замененная колонной). Чтобы сообщить возможно большую выразительность телу актера, а также, чтобы создать возможно больший простор фантазии режиссера при построении мизансцен, площадку И. И. Нивинский предлагает сделать не горизонтальную, а наклонную, с довольно крутым подъемом от рампы в глубину сцены. Как площадка, так и стена — серого нейтрального цвета, и, если вы сегодня хотите на этой площадке, по существу, пригодной для всякой пьесы, играть «Принцессу Турандот», то вам остается лишь соответствующим образом загримировать площадку, одеть ее так же, как потом должны будут одеться актеры. Чем же одеть? Да просто тем, что найдется на складе Студии.

Когда площадка Нивинского была готова, родился новый лозунг: учиться «ходу по площадке». Площадка наклонная, по ней нельзя ходить, как по ровному полу, нужно научиться ходить по ней и стоять на ней так, чтобы максимально *использовать ее наклон для возможно более выразительной лепки своего тела*. Отсюда рождаются новые упражнения: войти на площадку, соскочить с площадки, пройти по площадке сверху вниз или снизу вверх, остановиться, пробежать и т. п.

Так общие задания спектакля родили своеобразную сценическую площадку, а эта площадка, в свою очередь, вызвала к жизни целый ряд требований в области мастерства.

### **{146}** Открытие театра

Планомерное течение работы над «Турандот» в ноябре 1921 года было несколько нарушено важным событием, о котором следует сказать особо. Был, наконец, закончен ремонт помещения и явилась возможность перенести спектакли Студии на большую сцену.

День открытия большой сцены Студия решила отпраздновать торжественно: этот день она считает днем открытия своего театра. Это открытие произошло 13 ноября 1921 года. Было сыграно «Чудо св. Антония», после чего состоялся концерт, в котором приняли участие К. С. Станиславский, М. А. Чехов, Зоя Лодий, Н. Голубовская и Евгений Богратионович. Таким образом, в нынешнем 1926 году, 13‑го ноября исполнилось 5 лет со дня открытия театра Студии Вахтангова.

Начало сезона 1921/22 года является в то же время и началом существования театра Студии Вахтангова еще и по друг ой причине: именно в это время впервые начинают самостоятельно работать воспитанные Студией молодые режиссеры. К этому времени относится принятие к постановке двух пьес. «Женитьбы» Гоголя и комедии Островского «Правда хорошо, а счастье лучше». Режиссерскую работу над «Женитьбой» Вахтангов поручает Ю. А. Завадскому, а работу над пьесой Островского — Б. Е. Захава. Предполагалось, что оба режиссера проведут эти работы вполне самостоятельно до момента сдачи их Вахтангову, который завершит их окончательно и выпустит на публику. Однако, случилось иначе: Вахтангов умер раньше, чем ему успели показать результаты проделанной работы. Молодым режиссерам пришлось, таким образом, впоследствии самостоятельно осуществлять необычайно грудную, требующую большого опыта работу по завершению и выпуску приготовленных спектаклей.

В том же сезоне (1921 – 22 г.) и репертуар Студии был включен «Гамлет», которого должен был ставить сам Евгений Богратионович непосредственно после «Турандот». Этой работе не суждено было осуществиться вовсе О том, как предполагал Вахтангов ставить знаменитую Шекспировскую трагедию, можно только догадываться по некоторым намекам: у учеников Вахтангова ярко сохранился в памяти тот вечер, когда Вахтангов читал «Гамлета» вслух для всей Студии, — это чтение было настоящим праздником искусства. В чтении Вахтангова Гамлет был совершенно лишен того слабоволия, той рефлексии, какие обычно принято ему приписывать: перед слушателями возникал образ активного, бодрого человека с кипучей энергией и с большой силой воли. Особенную выразительность в чтении Вахтангова получали те места пьесы, где Гамлет притворяется {148} сумасшедшим: было совершенно ясно, что Гамлет именно *притворяется*, сохраняя на самом деле абсолютную ясность разума, точно, твердо и определенно осуществляющего намеченный план действий. В отношении формы спектакля, Вахтангов опять-таки думал о форме театрального «представления». В области костюмов он хотел ограничиться одними плащами.

### Последние репетиции Вахтангова

В начале января 1921 года репетиции Евгения Богратионовича временно прекратились, так как он должен был всецело отдавать свои силы Студии «Габима», где в это время завершалась работа над «Гадибуком». После сдачи «Гадибука» Вахтангов уехал на десять дней в санаторий.

Время перерыва в работе Вахтангова было использовано, главным образом, на монтировочные работы и на работу с масками. Работа с масками была поручена Ю. А. Завадскому.

Когда Евгений Богратионович вернулся из санатория, то оказалось, что на этот раз десятидневный отдых не принес ему обычного облегчения он вернулся из санатория еще более больным, чем уехал. Тем не менее, он тотчас же снова приступил к работе.

Студия, обеспокоенная состоянием здоровья Вахтангова, решила созвать консилиум врачей. Результат был ужасный; стало известно, что дни Евгения Богратионовича сочтены, у него — рак. Приговор врачей стал известен только центральной группе Студии, которая тщательно скрывала ею от всего коллектива, не желая создавать паники и уныния вокруг Евгения Богратионовича.

Сам Вахтангов, по-видимому, великолепно сознавал положение вещей. Несмотря на это, — а, может быть, именно в силу этого, он с головой уходит в работу все, что было сделано за время ею отсутствия, не исключая малейших подробностей в монтировке пьесы, проверяется, исправляется, дополняется и утверждается самим Евгением Богратионовичем. Отдельные сцены с актерами теперь отделываются, отшлифовываются, точно фиксируются мизансцены, принимается музыкальная композиция Н. И. Сизова и А. Д. Козловского и т. д. и т. д.

20‑го февраля назначается смотр всех костюмов.

22‑го февраля устанавливается свет первой половины пьесы.

Попутно ищется форма «парада», которым должен открыться спектакль.

Весь спектакль был собран Евгением Богратионовичем в одно целое и завершен в течение 10‑ти дней, с 13‑го по 24‑е февраля.

{149} Здоровье Вахтангова тем временем становилось все хуже и хуже. Все чаще и чаще принужден бывал Евгений Богратионович прерывать репетицию, чтобы отлежаться хоть, немного на кожаном диване в своем студийном кабинете, с тем, чтобы потом снова приняться за работу и работать до тех пор, пока боль и усталость не скажут окончательно «на сегодня — довольно».

24‑го февраля была поставлена последняя точка, последняя репетиция «Турандот», — последняя репетиция в жизни Вахтангова, — в ночь с 23‑го на 24‑е февраля 1922 года.

Евгений Богратионович начал репетицию с установки света для второй половины пьесы. Работа над светом затянулась далеко за полночь. Евгению Богратионовичу плохо, у него температура 39°, он сидит в меховой шубе, голова его туго обернута мокрым полотенцем. От беспрерывного мигания света на сцене болят глаза, но Евгений Богратионович неутомим и настойчив, *он должен сегодня кончить*. Был уже четвертый час ночи, когда установка света была закончена и раздалась команда: «Вся пьеса — от начала до конца». Всю пьесу «проговорим» в костюмах, гримах, с оркестром, с перестановками декораций. Окончив репетицию, Евгений Богратионович отправился в свой кабинет, лег на диван, и, только когда уже совсем рассвело, он собрался с силами, чтобы дойти до извозчика, который и отвез его домой — в Денежный переулок.

Больше Евгений Богратионович с постели не вставал и в Студии не появлялся.

### Последняя победа

25‑го февраля состоялась первая открытая генеральная репетиция для друзей и родственников студийцев. Успех постановки на этой репетиции еще не определился.

В понедельник 27‑го февраля состоялась генеральная репетиция для всего состава Московского Художественною театра с К. С. Станиславским во главе, для Первой и Второй Студий МХТ и для Студии «Габима». Волнение актеров перед репетицией не передаваемо: никто не знал, примется ли спектакль К. С. Станиславским, Художественным театром и всеми Студиями. В нескольких же кварталах от Студии, в Денежном пер., 12, — лежал больной Вахтангов, страдая, что он не может быть на репетиции и ободрить своим присутствием своих учеников. Во время «парада» Ю. А. Завадским было прочитано присланное Вахтанговым письмо, в котором он, обращаясь к собравшимся зрителям, вкратце излагал задачи созданного им спектакля.

Начиналось это письмо следующими стонами:

{150} «Учителя наши, старшие и младшие товарищи! Вы должны поверить нам, что форма сегодняшнего спектакля — единственно возможная для Третьей Студии Эта форма — не только форма для сказки “Турандот”, но и для любой сказки Гоцци. *Мы искали для Гоцци современную форму, выражающую Третью Студию в ее сегодняшнем театральном этапе*»[[69]](#footnote-70).

Уже после первого акта определился такой успех, которого никто в Студии не ожидал К. С. Станиславский в первом же антракте успокоил по телефону Евгения Богратионовича, сообщив ему о том впечатлении, которое произвел первый акт на всех собравшихся. Не удовлетворившись телефонным разговором, Константин Сергеевич сам поехал к Вахтангову, чтобы лично рассказать ему о своем впечатлении. В зрительном зале, на сцене и за кулисами ждали возвращения К. С. Станиславского, чтобы продолжать спектакль.

Дальнейший ход спектакля все больше и больше увеличивал успех. Каждый момент спектакля, каждое остроумное положение или слово находили живой отклик в этой исключительной по своей чуткости аудитории.

По окончании спектакля долго не смолкали аплодисменты, а провозглашенное М. А. Чеховым «браво Вахтангову» вызвало целую бурю Тут же была составлена телефонограмма Евгению Богратионовичу от имени всех присутствующих. К. С. Станиславский выразил желание увидеть оркестр, и тотчас же были вынесены на сцену инструменты и сыграно несколько музыкальных номеров на глазах у зрителей, после чего Константин Сергеевич обратился к собравшимся на сцене актерам с небольшой речью, в которой выразил свою радость по поводу одержанной Вахтанговым и его Студией победы. «За 23 года существования Художественного театра таких побед было немного, — сказал К. С. Станиславский. — Вы нашли то, чего так долго, но тщетно искали многие театры» После спектакля Константин Сергеевич долго еще беседовал со студийцами, предостерегая Студию от чрезмерного увлечения своим собственным успехом, советуя не зазнаваться, не останавливаться на одержанной победе, а продолжать упорно работать, совершенствоваться и двигаться вперед. Следующая генеральная репетиция для прессы и деятелей театра состоялась 28‑го февраля, но встретила со стороны собравшихся зрителей чрезвычайно сдержанный прием. Только после следующего спектакля стало ясно, что постановка имеет вполне определенный успех.

Евгению Богратионовичу Вахтангову не суждено было увидеть своей последней работы он принужден был довольствоваться лишь рассказами учеников и друзей о том, как проходили {152} спектакли. Он неизменно требовал, чтобы после каждого спектакля к нему заходил кто-нибудь из помогавших ему режиссеров и подробно расспрашивал, давал указания, ободрял и направлял до тех пор, пока болезнь не лишила его и этой последней небольшой радости.

### \* \* \*

«Принцесса Турандот» за время своего четырехлетнего существования выдержала 500 представлений и, невидимому, до сих пор еще сохранила способность волновать и радовать зрителя. В чем секрет этого огромного успеха?

Мы говорили уже, что Вахтангов использовал трагикомическую сказку Гоцци, только в качестве *Предлога*. Предлога — для чего? Для демонстрации веселого и радостного мастерства актеров. Средствами этого мастерства Вахтангов *подменил* содержание. Новым содержанием стало отношение актеров к событиям и чувствам будто бы «трагического» сюжета сказки. Получился спектакль, который раскрывал перед зрителем *как, каким образом*, современное сознание, воспринявшее *истинно*-трагическое содержание *реальных* событий, — войны, революции, голода, — относится к *псевдо*-трагическому содержанию театральной «трагедии».

Так, работая над пьесой, по своей *теме* не имеющей ничего общего с современностью, Вахтангов создал спектакль, в котором бьется живое сердце этой современности.

Для того, чтобы *теперь* до конца оценить это последнее произведение покойного мастера, следует помнить, в какое время и в каких условиях создавался этот спектакль. Следует помнить, что он создавался в тяжкие годы разрухи, голода и холода: его шутки, его смех, его бьющая ключей жизнерадостность родились в атмосфере гражданской войны и всеобщей нечеловеческой усталости. Эта усталость требовала *отдыха*, и вот, ради удовлетворения этой *насущной* потребности и возникла «Принцесса Турандот». Отдохнувшим, освеженным, помолодевшим уходил зритель после этого спектакля, чтобы на другой день снова вернуться к работе, к жертвам и лишениям, которых требовала от него революция. Только памятуя об этом, до конца начинаешь уяснять себе значение всех элементов этого спектакля: красочность нарядов, игра тканями, парад актеров, белоснежные манишки фраков, изысканные туалеты актрис, — ясно, что все это *теперь* звучит иначе, чем звучало *тогда*, — во времена мороженой картошки и сушеной воблы.

И, наконец, еще яснее станет значение и смысл этого спектакля, если вспомнить, что он создавался художником, умиравшим от тяжкой и мучительной болезни, художником, который, {153} заканчивая свое произведение, делая последние заключительные штрихи, *не мог не знать*, что это произведение является *последним* в его жизни.

Так случилось, что в стране, напрягающей последние остатки сил в борьбе за лучшее будущее человечества, в стране, истекающей кровью, изнемогающей под бременем лишений и страданий, — в *этой* стране появился художник, который, *сам* изнемогая в смертельной борьбе с непобедимой болезнью, создал спектакль, до краев наполненный радостью бытия, здоровой бодростью и солнечным смехом…

### \* \* \*

Вечером 29‑го мая 1922 года, — в 9 час. 55 мин. — умер Вахтангов… Он умирал, окруженный своими учениками. Он умер так, как *умирают вожди*… Он исполнил собственный свой завет: «дни свои на земле кончить хорошо, а если можно, то и талантливо»…

1. В состав этой группы входили: К. И. Котлубай-Шпитальская, В. И. Вершилов, М. И. Кокольский, Н. О. Тураев и Н. И. Шпитальский. [↑](#footnote-ref-2)
2. Протоколы уроков Вахтангова в Студенческой Студии. [↑](#footnote-ref-3)
3. Того гонорара, который Вахтангов получал от своих «студентов», едва ли хватало ему на извозчиков, которыми он пользовался, чтобы добраться домой после ночного урока. [↑](#footnote-ref-4)
4. Е. Б. Вахтангов, как известно, умер от рака желудка и печени. [↑](#footnote-ref-5)
5. К. С. Станиславский говорит: «Не самое вдохновение, а лишь благоприятную для него почву хотел бы я научиться создавать в себе по произволу; ту атмосферу, при которой вдохновение чаще и охотнее снисходит к нам в душу». («Моя жизнь в искусстве», стр. 395). [↑](#footnote-ref-6)
6. О том, каким образом приобретаются актерские «штампы», Станиславский говорит следующее: «Актер, который не способен к *созданию* в искусстве, естественно стремятся выработать раз и навсегда установленные приемы сценической интерпретации (штампы) для всех ролей и сценических положений… Кто то, когда то прекрасно играл такую то роль. Другой это видел, но он не был талантлив, не понял сути, а запомнил форму. Третий принял это за пример, за образец; а четвертый подумал, что это традиция в искусстве и принял ее как закон… Ремесленнику нужен штамп и он набирает себе целую коллекцию их. Есть штампы для голоса, для движений и действий. Есть штампы для внутреннего образа и для внешнего. Есть штампы для целых типов. Есть штампы для отдельных ролей. Есть штампы для отдельных сцен, есть штампы, как раскланиваться с публикой. Есть штампы для того, как актеру ходить по улице и, даже, как ему в одиночестве ложиться спать и тушить свечку… У этих людей на все моменты жизни образуется штамп… Создались условные приемы радоваться, умирать, страдать, ревновать на сцене. Словом, явилось ремесло… Ремесло вместе с гримом накладывает на актера заржавленные цепи рутины. С этими цепями не проникнешь в сокровенные глубины человеческой души… Эти цепи мешают руководствоваться указаниями самого главного театрального режиссера — жизни». (Беседы К. С. Станиславского с молодежью Художественного театра, записанные Е. Б. Вахтанговым). [↑](#footnote-ref-7)
7. Курсив везде мой. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-8)
8. Беседы К. С. Станиславского с молодежью Художеств. театра, записанные Е. Б. Вахтанговым. [↑](#footnote-ref-9)
9. Беседы К. С. Станиславского с молодежью Художеств. театра, записанные Е. Б. Вахтанговым. [↑](#footnote-ref-10)
10. Протоколы уроков Вахтангова в Студенческой Студии. [↑](#footnote-ref-11)
11. Протоколы уроков Вахтангова. Курсив мой. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-12)
12. Л. А. Сулержицкий. (Дневник Е. Б. Вахтангова). [↑](#footnote-ref-13)
13. Дневник Е. Б. Вахтангова. [↑](#footnote-ref-14)
14. Первое представление «Потопа» в Студии МХТ состоялось 14‑го декабря 1915 г. [↑](#footnote-ref-15)
15. А. О. Гунст. [↑](#footnote-ref-16)
16. В 1914 – 15 году, помимо Вахтангова, в Студии работал в качестве преподавателя, приглашенный Евгением Богратионовичем, артист Студии МХТ — И. В. Лазарев К концу сезона Вахтанговым был приготовлен ученический спектакль, состоявший из 4‑х одноактных пьес В этом спектакле ученики Студии демонстрировали то, чему они научились. в течение двух лет. [↑](#footnote-ref-17)
17. Впоследствии эта сказка Толстого была по инициативе Вахтангова и при некотором его участии поставлена во 2‑й Студии МХТ. [↑](#footnote-ref-18)
18. Эти приемы впоследствии Вахтангов использовал при работе над импровизациями масок в «Принцессе Турандот». [↑](#footnote-ref-19)
19. Кроме самого Вахтангова в течение сезона 1915 – 16 г. работал в Студии в качестве преподавателя М. А. Чехов Для преподавания пластики была приглашена артистка Студии МХТ — В. В. Соловьева. [↑](#footnote-ref-20)
20. Протоколы уроков Вахтангова в Студенческой Студии. Курсив везде мои. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-21)
21. Протоколы уроков Вахтангова в Студенческой Студии. Курсив везде мой. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-22)
22. А. С. Пушкин: «О драме» (1830 г.). Курсив мой. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-23)
23. Письмо Пушкина к П. Н. Раевскому 1825 г. [↑](#footnote-ref-24)
24. «О драме». Курсив мой. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-25)
25. К. С. Станиславский говорит: «Мне не важна правда вне меня, мне важна правда во мне самом, — правда моего отношения к тому или иному явлению на сцене, к вещи, к декорациям, к партнерам, изображающим другие роли пьесы, к их мыслям и чувствам…» («Моя жизнь в искусстве», стр. 400). [↑](#footnote-ref-26)
26. Протоколы уроков Вахтангова в Студенческой Студии. Курсив мой. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-27)
27. К. С. Станиславский пишет: «… даже явная ложь должна стать в театре правдой для того, чтобы быть искусством. Для этого артисту необходимо сильно развитое воображение, детская наивность и доверчивость, артистическая чуткость к правде и к правдоподобному в своей душе и в своем теле. Все эти свойства помогают ему превращать грубую сценическую ложь в тончайшую правду своего отношения к воображаемой жизни». («Моя жизнь в искусстве», стр. 401). [↑](#footnote-ref-28)
28. Беседы К. С. Станиславского с молодежью Художеств. театра, записанные Вахтанговым. [↑](#footnote-ref-29)
29. Протоколы уроков Вахтангова в Студенческой Студии. Курсив мой. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-30)
30. Г. М. Хмара — артист Студии МХТ, исполнявший роль Росмера. [↑](#footnote-ref-31)
31. Мысль, к осуществлению которой стремится Росмер. [↑](#footnote-ref-32)
32. Дневник Вахтангова (Осень 1918 г.) Курсив везде мой. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-33)
33. Протоколы уроков Вахтангова в Студенческой Студии. Курсив мой. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-34)
34. Протоколы уроков Вахтангова в Студенческой Студии. Курсив везде мой. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-35)
35. К. С. Станиславский говорит: «Главное отличие искусства актера от остальных искусств состоит еще в том, что всякий другой художник может творить тогда, когда им владеет вдохновение». Но художник сцены должен сам владеть вдохновением и «уметь вызывать его тогда, когда оно значится на афише спектакля» («Моя жизнь в искусстве», стр. 332). [↑](#footnote-ref-36)
36. Протоколы уроков Вахтангова в Студенч. Студии. [↑](#footnote-ref-37)
37. 14 апреля 1916 г. [↑](#footnote-ref-38)
38. В настоящее время А. Д. Попов состоит в составе труппы и в числе режиссеров Студии им. Е. Вахтангова. [↑](#footnote-ref-39)
39. Этот прием впоследствии Вахтангов использует в «Свадьбе» А Чехова. [↑](#footnote-ref-40)
40. В течение этого сезона в Студии в качестве преподавателей работали арт. МХТ — Е. П. Муратова и арт. 1‑й Студии МХТ — А. И. Чебан. [↑](#footnote-ref-41)
41. Вахтангов жил в это время в помещении Студии (Мансуровский пер., д. № 1). [↑](#footnote-ref-42)
42. Этот рассказ Вахтангова воспроизвожу по памяти, так как записи его, к сожалению, не сохранилось. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-43)
43. Дневник Вахтангова: «С художника спросится». [↑](#footnote-ref-44)
44. В течение сезона 1917 – 18 г. в Стадии преподавали артистка МХТ — Е. П. Муратова и артист 1‑й Студии МХТ — А. И. Чебан. [↑](#footnote-ref-45)
45. Р. В. Болеславский и Б. М. Сушкевич — режиссеры 1‑й Студии МХТ. [↑](#footnote-ref-46)
46. Константин Сергеевич Станиславский. [↑](#footnote-ref-47)
47. Вахтангов говорит о 1‑й Студии МХТ. [↑](#footnote-ref-48)
48. Л. А. Сулержицкий. [↑](#footnote-ref-49)
49. К. С. Станиславский. [↑](#footnote-ref-50)
50. Курсив Вахтангова. [↑](#footnote-ref-51)
51. Л. А. Сулержицкий. [↑](#footnote-ref-52)
52. Эта мысль, насколько мне известно, быта подсказана Вахтангову К. С. Станиславским. [↑](#footnote-ref-53)
53. «Каин», трагедия Байрона. [↑](#footnote-ref-54)
54. Георгий Лукич Гар — хирург. [↑](#footnote-ref-55)
55. Надежда Михайловна Вахтангова и Сергей Вахтангов жена и сын Евгения Богратионовича. [↑](#footnote-ref-56)
56. Курсив мой. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-57)
57. Евгений Богратионович имеет в виду атмосферу тогдашних студенческих «землячеств». [↑](#footnote-ref-58)
58. Курсив мой. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-59)
59. К этому времени Вахтангов оставил ту квартиру, которую он имел в помещении Студии. [↑](#footnote-ref-60)
60. Эта мечта не осуществилась, так как «Каин» вскоре был принят Художественным театром и осуществлен им в постановке К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-61)
61. «С художника спросится». 1918 г. [↑](#footnote-ref-62)
62. Дневник Вахтангова. 26 марта 1921 г. [↑](#footnote-ref-63)
63. 26 марта 1921 г. Курсив мой. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-64)
64. Статья об «Эрике XIV» в 1‑й Студии. [↑](#footnote-ref-65)
65. 22 октября 1918 г. [↑](#footnote-ref-66)
66. 26 марта 1921 года. [↑](#footnote-ref-67)
67. Курсив мой. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-68)
68. Курсив мой. *Б. З*. [↑](#footnote-ref-69)
69. Курсив мой *Б. З*. [↑](#footnote-ref-70)