

ВАХТАНГОВ

«Вахтангов»: Молодая гвардия; Москва; 1963

Искусство протеста

В последний раз —
опомнись, старый мир!

А. Блок

В центре Москвы, перед старинным домом градоначальника, всегда людно. На мощённой бульжником Скобелевской площади восседает на коне чугунный генерал Скобелев¹.

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

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

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

Неторопливый, тем не менее нервный, течёт разговор. Слово за словом, с неумолимой точностью обнажается все подспудное в характерах, отношениях, взглядах на жизнь, и оживают трудные, навязчивые чувства собравшихся у семейного очага. Вся обстановка свидания после долгой разлуки: рождественский сочельник, ёлка, предстоящая женитьба двух молодых людей, ожидание близкой смерти отца —

¹ Ныне Советская площадь с памятником Юрию Долгорукому.

заставляет людей примириться друг с другом хотя бы на время. Но озлобленные, эгоистичные, истеричные люди не в силах жить общей жизнью. Спокойствия в этом доме не может быть. Неизбежна вражда. И неизбежна гибель этой семьи. Почему? В силу большой наследственности, как отвечают некоторые? Нет. Такое представление не выходит за пределы буржуазного сознания. Будто душевные недуги людей в буржуазном обществе не имеют ничего общего с самим обществом, а целиком объясняются движениями больной психики? Неправда! Вахтангов освещает действительность глубже и шире. Пьеса даёт к этому достаточно оснований. Семья распадается и гибнет потому, что в ней выражен распад моральных устоев буржуазной семьи вообще, лицемерие, ложь и распад буржуазного образа мыслей и образа жизни.

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

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

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

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

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

Характерно откровенное выяснение отношений между братьями Робертом и Вильгельмом, происходящее в те минуты, когда в соседней комнате после нервного припадка умирает их отец. Роберт вспоминает, что отец в 1848 революционном году начинал на баррикаде, а кончает одиноким ипохондриком. Со своей стороны, Роберт советует брату не слушать «болтовню об идеалах». «Нужно, мол, бороться за идеалы человечности, и что-то там ещё! Это чтоб я стал бороться за других! Удивительное требование! А из-за чего и с какой стати?..»

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

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

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

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

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

По репортёрскому отчёту газеты «Раннее утро» от 15 февраля 1914 года, «поразила Горького также и аудитория студии. По словам писателя, вообще редко приходится наблюдать такое общение между сценой и аудиторией. Студии Горький предсказывает громадное будущее. Его мечтой была бы постановка студийцами пьес для широких общественных кругов и рабочих».

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

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

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

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

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

Нервы в зрительном зале были напряжены до предела. Публика действительно стонала и плакала. И, может быть, прав был Станиславский, когда, просмотрев спектакль на генеральной репетиции, не одобрил его за неврастеничность и не захотел выпускать на публику. Тогда Сулержицкий насилу добился разрешения показать «Праздник» артистам

труппы МХТ. Те приняли спектакль противоречиво. Многие восторженно. Особенно горячо выступил на защиту Вахтангова В.И. Качалов. Соппротивление Станиславского было сломлено.

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

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

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

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

Работая с актёрами над ролями пьесы Гауптмана, Евгений Богратионович не всех сумел удержать от игры на нервах. В дальнейшем это у него никогда больше не повторится.

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

Последствия ночного разговора

Глухие тайны мне поручены,
Мне чьё-то сердце вручено...

А. Б лок, «Незнакомка»

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

быстрым наблюдательным взглядом ожидающих, спросил:

— Где будем беседовать?

— Пойдёмте к «Мартьянычу», — предлагает Гейрот.

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

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

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

Вахтангов слушает и загадочно улыбается; его брови высоко взлетают над точёным, заострённым носом, тонкие, плотно сжатые губы иронически вздрагивают.

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

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

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

Ксения вспыхнула. Что это, экзамен? Она опускает глаза. Вахтангов улыбается ещё веселее. Какой сегодня продолжается счастливый день! В этой молодой женщине нет ничегошеньки от актёрства. Гейрот прав, может быть, у неё нет и актёрского таланта. Но как насыщены, сосредоточены, требовательны страстные движения её души!

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

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

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

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

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

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

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

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

— Это моя миссия, задача моей жизни.

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

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

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

Студенты обрушиваются на Евгения Богратионовича шумной лавиной протестов...

Чем же им нравится «Усадьба»? «Эта пьеса, — как писал потом один из рецензентов, — вся напоённая душистым ароматом любви и густыми благовониями деревенского приволья, как будто родилась из чеховской „Чайки“. Когда вы смотрите „Усадьбу Ланиных“ на сцене, вам кажется, что это одна из шести усадеб, расположенных на берегу Колдовского озера в имении Сорина. И здесь, как говорит один из героев пьесы, все охвачены силой любовного тока, который кружит их, сплетает, расплетает и одним

даёт счастье, а другим — горе. Здесь у пруда стоит статуя богини любви Венеры, „устроительницы величайших кавардаков“, скульптура XVIII века, вывезенная из Франции ещё дедом помещика. Это место для объяснений в любви. Тут стоят скамейки, и со старинных времён на дубах и берёзах вырезаны пронзённые сердца. Здесь любят так же нежно и трагично, как любили в „Чайке“, и во всей пьесе Зайцева разлита та же нежная лирика свежего весеннего чувства, какой была напитана драма Чехова. И кажется, как будто на смену отлюбившим и отстрадавшим персонажам усадьбы Сориных через 20—25 лет пришли новые люди, обитатели усадьбы Ланиных, — племя молодое, незнакомое, — готовые покорно и беззаветно повторить от века начертанный круг переживаний: любовь и печаль, восторги и муку обид. Как будто вместе с испарениями старого пруда, клубящегося по вечерам туманами, в этой усадьбе любви и печали у подножия статуи Венеры рождаются атомы взаимного притяжения, нежности и сердечной тоски, и все кружатся в каком-то вихре сладостного восторга и упоения любви».

Куда уж больше?..

Итак, это не просто усадьба, а наследница «Чайки», любимицы Художественного театра. Усадьба, где много распустившейся сирени, весна, молодость, а главное — всеобщая влюблённость, которая сплетает всех в тесный круг! Нужды нет, что серьёзную идею в пьесе Б. Зайцева найти невозможно.

Вахтангов с чуть уловимой иронией в засветившихся внимательных глазах слушает горячую защиту пьесы и... объявляет, что сдаётся. Ему нравится такое единодушное увлечение — может быть, оно отчасти возместит очевидные недостатки пьесы.

И начинается подготовка к репетициям, распределение ролей, обсуждение образов, первое знакомство с «системой» на подготовительных этюдах.

Студия не имеет помещения. Занятия происходят в студенческих комнатах. Жёсткие кровати, столик, книги, два-три непрочных стула — и соседи, которые стучат в тонкие стенки, когда студенты не дают заснуть. Днём студийцы продолжают ходить на лекции, многие, кроме того, служат. Собираться для занятий искусством они могут только по вечерам или ночью. Времени у Вахтангова мало. Днём он в студии МХТ, потом у Евгения Богратионовича уроки в школе Халютиной, позже спектакль или урок у студентов. И часто, придя вечером, Вахтангов не расстаётся с энтузиастами «Усадьбы» всю ночь. Квартирная хозяйка после такой ночи, разумеется, просит их больше не появляться. Следующий раз сбор назначается у другого студента или курсистки. Когда таким образом исхожена вдоль и поперёк вся Москва и все возможности домашнего «уютя» исчерпаны, стали ходить по ресторанам. Заказывают минимальные порции сосисок, несколько стаканов кофе и сидят в отдельном кабинете до закрытия ресторана. Вскоре «студию» перестают пускать и сюда. Тогда студенты выпрашивают на ночь после сеансов фойе в кино.

Часто репетиция превращается в беседу, в горячий спор о театре, о содержании искусства. От разговора переходят к упражнениям, к этюдам, далеко не всегда имеющим отношение к пьесе. Молодым людям кажется, что эти этюды интересны только сами по себе. Они почти не замечают, что Вахтангов кропотливо, день за днём, как садовник, выращивает не роли в пьесе, а человека, не пьесу, а коллектив.

Знакомясь с искусством актёра, студенты, по существу, знакомятся с психологией всякого творчества и с человеческой психологией вообще.

Через много лет один из студийцев, Б.В. Захава, вспоминал об этих днях: «Тот, кто прошёл эту школу Вахтангова и актёром не сделался, не станет всё же сожалеть об истраченном времени, как потерянном бесплодно: он навсегда сохранит воспоминание о

часах, проведённых на уроках Вахтангова, как о таких, которые воспитали его для жизни, углубили его понимание человеческого сердца, научили его счастливому и деликатному прикосновению к человеческой душе, раскрыли перед ним тончайшие рычаги человеческих поступков... Сколько их во всех концах нашей страны — инженеров, учителей, юристов, врачей, учёных, экономистов и проч., — прошедших через руки Вахтангова!.. Пребывание в вахтанговской школе оставило неизгладимый след на человеческой личности каждого из них и предопределило многое на их жизненном пути. Вахтангов это знал и потому не смущался тем, что многим из его молодых учеников заведомо не суждено остаться в театре: он был доволен тем, что имеет завидную возможность сделать радостными и счастливыми весенние годы пришедших к нему молодых людей...»

Под утро, кончив занятия, студийцы идут гурьбой провожать друг друга по домам. Вахтангов с ними. Продолжаются бесконечные волнующие разговоры. Иногда мыслей и чувств так много, что ученики и учитель умолкают. В тишине изредка обмениваются односложными репликами. Проводят до дверей одного, идут по пустым улицам через полМосквы провожать другого. Наступает рассвет.

Утренний отдых у Евгения Богратионовича короток. Днём он уже в студии МХТ.

Работая над «Усадьбой», воспитатель ещё не раз спорит с учениками. Теперь их поддерживает автор пьесы — он бывает на репетициях. Евгений Богратионович отказывается видеть в жизни зайцевской усадьбы только счастливую идиллию. Он не согласен с Б. Зайцевым, когда тот говорит:

— Жизнь — это ткань, в отдельных точках которой происходят какие-то события, которые нарастают, громоздятся, рушатся и опять поднимаются, и так бесконечно. Одна из таких точек — «Усадьба». В ней жизнь тоже совершает свои круговые циклы, так же веками повторяется в ней опьяняющая весна, так же люди кружатся в вихре любви, смеха и плача, наслаждаясь и страдая. Затем на смену страстям наступает покой и умиротворение. Люди отдыхают от пережитого, а новые поколения снова начинают тот же путь, который прошли их отцы и деды.

Б. Зайцев не хочет видеть в жизни человечества никакого движения. И всё, что он видит, его умиляет. Но Вахтангов смотрит на застойную жизнь «Усадьбы», напротив, как на что-то ненормальное, временное, от чего хочется уйти в иную, здоровую жизнь. Он готов, перефразировав Галилея, воскликнуть: а всё-таки жизнь движется вперёд! Только вот в радуге, которая появляется в конце пьесы, он согласен увидеть застывшее бездушное величие природы. Нечто космическое, что бесстрастно и холодно стоит над страданиями людей, над гнойниками затхлой человеческой жизни в усадьбе.

Вахтангов не хочет, не может умиляться по поводу сентиментального и бессмысленного бездействия. Ему чуждо примирение с таким существованием. Но студийцы и автор убедительно доказывают ему, что в пьесе нет того, что он хочет; нет критики, никакие страдания и язвы не раскрыты, а есть только влюблённость и умиротворение.

Вахтангов убеждается, что, к сожалению, они правы. Для того чтобы выразить его отношение к философии «Усадьбы», нужно было бы написать другую пьесу. Что же делать? Хуже всего, что ученики не понимают пошлости того, что они защищают, — пошлости елейно-сентиментального «всепрощения». Но он чувствует, что сейчас не сумеет их переубедить. Где же выход? Не отказываться же теперь от пьесы, в которую вкладывается студентами столько переживаний, надежд!.. После колебаний Евгений Богратионович решает идти на компромисс, он ищет опоры в принципах театра переживаний. Коль скоро переживания молодых актёров искренни, хороши,

увлекательны, может быть, эта свежесть и непосредственность чувств передастся зрителю, как основа, как содержание спектакля...

Торопливо проходят последние репетиции. Художники М. Либаков и Ю. Романенко помогают оформить сцену (денег у студии нет) «в сукнах», а роль сукна возложили на серо-зеленоватую плохонькую дерюжку. Поставили статую Венеры из папье-маше; балюстрада должна изображать террасу, а несколько ящиков с искусственной сиренью — роскошный парк. Обрызгали сцену одеколоном «Сирень», и занавес поднялся...

Скандалная премьера 26 марта 1914 года в зале Охотничьего клуба...

Неопытные актёры играют с восторгом, их умиляют собственные переживания. У них и «наивность», и «вера», и «вхождение в круг». Как в счастливом чаду, в самогипнозе, провели они все четыре акта. Но до зрителя ничего не дошло, кроме полной беспомощности исполнителей... Актёры любят, ревнуют, радуются и страдают, плачут настоящими слезами и смеются. Где театр, где жизнь? Казалось бы, полное слияние сцены с правдой чувств. Но зрители ничему не поверили, ни во что не влюбились. Холодом равнодушия и насмешки веет от зала.

— Ну, вот мы и провалились! — весело сказал Евгений Богратионович, когда исполнители, снимая грим, собрались в актёрской уборной. — Теперь можно и нужно начинать серьёзно учиться.

Они в восторге, к тому же до них совершенно не дошёл провал, Всю ночь веселятся за торжественным ужином в ресторане «Петергоф». Вахтангов с сияющими глазами находит доброе слово для каждого. Под утро выходят на весенние улицы Москвы и, обнявшись, бредут куда глаза глядят, не желая расставаться, счастливые пережитым. Он радуется их радости... В городе дремлет тишина. Улицы пусты. Но вот — пробуждение. Выходят дворники, заматают конский навоз в совки. Позванивая и дребезжа, потянулась первая конка, влекомая двумя клячами... звяк-звяк... трух-трух... Солнце позолотило купола.

Студийцы набрасываются на появившегося газетчика и под взрывы весёлого хохота читают язвительные рецензии. О своей детской беспомощности, о том, что «режиссёр г. Вахтангов проделал дыру в одной из грязных тряпок и заставил исполнителей, смотря в эту дыру, восхищаться роскошью природы. Эта же дыра служила входом и выходом для действующих Лиц. Додумался г. режиссёр...»

Забрали студийцы свою Венеру и дерюжку. А сирень навсегда стала для каждого волнующей эмблемой его молодости, напоминая о восхищении друг другом и о восторгах первого театрального плавания.

Возмущённая дирекция Художественного театра после этого скандала запретила Вахтангову какую бы то ни было работу вне стен театра и его Первой студии. Но заговорщики не унимаются. Евгений Богратионович сделал вид, что покорился приказу. Все члены студенческой, студии подписывают торжественное обещание. Каждый даёт «честное слово»: о том, что будет делаться в студии, не говорить впредь ни знакомым, ни друзьям, ни даже самым близким людям. В строжайшей тайне будет храниться отныне имя любимого руководителя.

Вахтангову стали дороги эти юноши, молодые женщины и девушки. В каждом он нашёл доброе зерно душевности, отзывчивости, а у некоторых искру дарования, и теперь в значительной мере от него, от его чутких рук зависит вся их человеческая и артистическая судьба. Может ли он бросить их на произвол случайностей? В холодный, равнодушный мир, в котором из сотни талантов выживает один, а остальные гибнут, не успев развернуться?

А что касается театральных дел, то пусть не возмущаются и не ревнуют старики из

Художественного театра, — спектакли в студии учеников Вахтангова ещё будут, пусть не такого общенародного масштаба, как на сцене МХТ, а свои, миниатюрные, камерные, но очень честные и вполне приличные, если хотите, полностью в духе «художественников». Ему не трудно в конце концов этого добиться, он знает свою силу. Но так ли уж нужны человечеству подобные подражательные спектакли?.. Не в тысячу ли раз драгоценнее даже блестящего спектакля может стать его новое произведение — молодой *человеческий коллектив*, готовый любить, бороться, творить что-то новое?

Жадно впитывающие в себя все живое, прозорливые глаза Евгения Богратионовича всматриваются в это «племя молодое» с дальним прицелом. Оставить их? Это было бы предательством, изменой. Изменой им и самому себе. А если говорить начистоту, это было бы изменой Станиславскому и Сулержицкому.

НО ВРЕМЯ ИДЁТ

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!

А. Блок, «Незнакомка»

За стеной

Тихо вылез карлик маленький
И часы остановил.

А. Блок

Пообещав друг другу молчать о тайном союзе, возглавляемом Евгением Богратионовичем, юные романтики не унимаются.

Снимают небольшую квартиру наверху двухэтажного домика в Мансуровском переулке. В комнатках, прилегающих к кухне, устраивают общежитие, в двух смежных, побольше и ближе к входу, — крохотную сцену и зрительный зал. Сами пропиливают между ними стену и подвешивают занавес из дерюжки. В зал втискивают 34 стула, а в углу водружают на пьедестал Венеру из папье-маше, окружив её ветвями искусственной сирени.

Простенькая серо-зелёная дерюжка, обнажённая богиня любви и обречённые на гофрированное бессмертие гроздь сирени, бережно перенесённые из «Усадьбы „Паниных“», — незабвенные участники случившегося весной томительного головокружения и смутных надежд — становятся символом. Символом восторженной веры.

Молодым людям кажется, что колдовской ток, который сплёл их в тёплом вихре переживаний, отрешённых от прозы жизни, наивный дух очарования «Усадьбы Паниных» должен объединять их вечно.

Собственноручно подписанное всеми «Честное слово» не выдавать Евгения Богратионовича и наглухо затаиться от прочего мира, который враждебно и насмешливо встретил их самоуслаждение в «Усадьбе», вставляют в рамку и вывешивают на стене.

Пусть служит неослабным предупреждением тому, кто замыслил бы измену.

Уединение в своём кругу отныне охраняется, как высший закон бытия. Все помыслы сосредоточиваются только в студии. А то, что происходит помимо неё, всяческая житейская проза воспринимается не более как неизбежное, потустороннее зло, тем более скучное и низкое, чем более они вынуждены с ним считаться. И жизнь в студии начинает походить на жизнь в монастырском скиту. Вахтангов поселился рядом — через площадку на той же лестнице. Он всегда может проявить участливое внимание, приласкать, дать совет. Он душевно щедр.

Это напоминает полудетскую игру, наивное сотворение мира. Да, конечно, своими руками сотворение собственного опозитизированного духовного мира — вот чем с увлечением занимаются в студии, ища отдыха и успокоения от бурь времени, избрав внутренние интимные источники воодушевления, любви и дружбы.

Мало-помалу переулочек этот тоже становится для них символом, переулочек в стороне от шумных площадей и людных улиц. И казалось, участники студии-скита сумеют добиться своего — обретут действительное уединение для самосовершенствования.

Сюда не долетает шум городской суеты. И тем более, кажется, далеки здесь люди от грозного гула России. Похоже, что само время заблудилось тут и прилегло отдохнуть на покое. Все погружено в себя. И только неистребимые листья подорожника и одуванчики между булыжными камнями незаезженной мостовой говорят об упорном движении жизненных сил, пробивающихся на свежий воздух, к солнцу.

Для Вахтангова эти годы протекают, как на прекрасных островах — среди артистов Художественного театра, его Первой студии и студенческой студии. И он не замечает, как порой ограничена духовная жизнь интеллигентных островитян. А если даже и замечает, то частенько считает, что каждый вправе и даже обязан ограничивать себя во имя очередной художественной цели.

Что же касается той жизни, которая бурлит вокруг островов, то с чем же иным, думает он, как не с этой жизнью, постоянно и прочно связывают актёра ежевечерние публичные спектакли, общение со сцены? И что такое по Своей природе драматургия, как не сгустки этой жизни?..

Вокруг — в мире — затянулась ночь. А в студийном кругу, когда Вахтангов начинает говорить или двигаться, показывая, каким выразительным должен быть актёр, лепя тот или другой человеческий характер, можно подумать, что воспитанное Евгением Бог-ратионовичем в себе сосредоточенное вдохновение не отягощено никакими тяжёлыми противоречиями. И если он захочет, продолжая это состояние или движение, отделиться от земли, ему ничто не должно помешать. Он прикреплен к будням и к мусору быта только условно. Работая, он живёт на грани полёта. Он обжигает учеников своим талантом, а главное — умеет заражать вдохновением. Ученики, следуя за ним, в постоянной одухотворённости, в лирическом разбеге, становятся чище, восприимчивее, талантливее.

Он воспитывает в них готовность вступить на сцену или в самую действительность с чутким отношением к страданиям, радостям, надеждам людей. И не замечает, что сам в своём отношении к жизни России уподобляется порой уже не шекспировскому Гамлету, с оружием в руках решающему вечный вопрос — сносить ли зло и обман, или восстать против моря бедствий, а начинает больше напоминать тоже гуманнейшего и бесконечно прозорливого, но в то же время до слепоты близорукого рыцаря из Ламанча. Становится представителем многочисленного поколения интеллигентных донкихотов с прекрасной душой, но в плену идеалистических иллюзий.

В июле Россия вступает в кровопролитную империалистическую войну. Народ переживает трагедию. А Вахтангов отходит в сторону от трудноразрешимых загадок современности, он воспитывает молодых артистов сознательно в отрыве от всего, чем живёт страна. Правда, содержание его занятий, по крайней мере наполовину, определяется самими молодыми людьми и он не несёт за него вины. Но и он сам, по-видимому, не чувствует трагического противоречия в том, что его уроки становятся сплавом гениального знания психологии актёрского мастерства с инфантильным отвлечением от действительности.

Может ли это дать душевное равновесие? Принести кому-нибудь успокоение? Разумеется, с милым рай и в шалаше. Но долговечен ли шалаш на вулкане? И долго ли можно предаваться пиру во время чумы — пиру личных интимных переживаний? И можно ли забыть, увлекаясь только теми задачами, какие выдвигал на этот раз Вахтангов перед учениками?.. Все эти вопросы не сразу встали во весь рост перед студенческой студией, но они уже стучатся в двери.

А Вахтангов упорствует в неестественном самоограничении, как воспитатель и художник.

Теперь он настойчивее подводит молодых людей к осознанию не только своих чувств, не только переживаний. После провала у публики «Усадьбы „Паниных“» студенты поняли, что, если актёр психологического театра будет нести ответственность только за правду переживаний и останется равнодушен к форме исполнения, он не донесёт своих переживаний до зрителя. Расплывчатость формы, перегруженность игры ничего не выражающими случайными деталями, „бытовым мусором“, безответственность в поведении на сцене, отсутствие точного рисунка — все эти свойства аморфного „театра переживаний“ теперь объявляются вне закона. Это новая ступень. Казалось бы, начинается кое-что серьёзное от искусства.

Однако поиски формы делаются ошупью, интуитивно. Основным принципом студии остаётся убеждение, что творчество в конечном счёте всегда «бессознательно». Когда здесь хотят подчеркнуть что-нибудь важное, обычно спрашивают друг у друга: «Чувствуете?»

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

Свои занятия Вахтангов строит, исходя из такой мысли:

«Воспитание актёра должно состоять в том, чтобы обогащать его бессознание многообразными способностями: способностью быть свободным, быть сосредоточенным, быть серьёзным, быть сценичным, артистичным, действенным, выразительным, наблюдательным, быстрым на приспособления и т. д. Нет конца числу этих способностей».

Но нет ли тут недооценки роли разума? Не слишком ли самостоятельная и всеобъемлющая роль отведена бессознанию?

«Бессознание, вооружённое таким запасом средств, выкует из материала, посланного ему, почти совершенное произведение...» — записывает Вахтангов отправную мысль для всей системы преподавания. Борясь с собственными сомнениями, он, однако, упорствует и, как всегда, доходит до крайности, до предела. Записывает мысли, одну настойчивее другой:

«Сознание никогда ничего не творит. Творит бессознание... В промежутках между репетициями происходит в бессознании творческая работа переработывания полученного материала... Вдохновение — это момент, когда бессознание скомбинировало материал

предшествовавших работ и без участия сознания — только по зову его — даёт всему одну форму... Огонь, сопровождающий этот момент, — состояние естественное... Всё, что выдуманно сознательно, не носит признаков огня. Всё, что сотворено в бессознании и формируется бессознательно, сопровождается выделением этой энергии, которая главным образом и заражает. Заразительность, то есть бессознательное увлечение бессознания воспринимающего, и есть признак таланта. Кто сознательно даёт пищу бессознанию и бессознательно выявляет результат работы бессознания, — тот талант. Кто бессознательно воспринимает пищу бессознанию и бессознательно выявляет, — тот гений... Лишённый же способности сознательно или бессознательно воспринимать и всё-таки дерзающий выявлять — бездарность. Ибо нет у него лица своего. Ибо он, опустив в бессознание — область творчества — нуль, нуль и выявляет».

Разумеется, Вахтангов великолепно видит, что у молодых актёров получается что-нибудь только тогда, когда либо он, как воспитатель и режиссёр, либо они сами *сознательно* приносят что-то с собой со стороны к теме пьесы, к её сюжету, образам, задачам, тексту, ритму и т. д. Какое же место, по его мнению, должно занимать это участие сознания? Следуя опять-таки за К.С. Станиславским, Вахтангов отводит сознанию только роль силы, «посылающей материал» бессознанию.

Но ведь можно и *сознательно* выявлять содержание роли и сознательно оформлять её? Разумеется, Вахтангов это знает. Как часто и на его репетициях происходит именно так! Но он не высоко ставит такое творчество. Он называет его скептически «мастерством». «Выявляющий сознательно — мастер». Это область не Моцарта, а Сальери... Мастеру Вахтангов противопоставляет «талант» и «гений», от которых он не требует большого «мастерства», ибо они «бессознательно создадут все гораздо лучше, чем сумеет „мастер“...»

Может показаться, что, по сути дела, борьба Вахтангова вслед за Станиславским за приоритет «бессознательного» в художественном творчестве над «сознанием» объясняется если не целиком, то в значительной мере недоразумением в терминологии. Стоит, мол, подставить вместо слова «сознание» такие понятия, как «сухой рассудок», «элементарные логические умозаключения», «схематичное рассуждательство», «голый практицизм», и нельзя будет оспаривать, что подобные элементы мышления отнюдь не лучшее в художественном творчестве. Увлечение ими обязательно свяжет, выхолостит, даже изуродует самый процесс творчества. А его результат, то есть художественное произведение, получится также уродливым, обеднённым. Более того, тогда произведение холодных рук может начисто лишиться вообще источников вдохновения и поэзии. Родится на свет убудком, далёким от самой природы художественного.

Но свести вопрос только к элементарному терминологическому недоразумению нельзя. Это значило бы совсем отмахнуться от влияния на Вахтангова и Станиславского идеалистической философии, влияния в те годы вполне естественного.

Отстаивая для актёров «бессознательное» рождение художественных образов, а тем самым некое полубессознательное познание действительности, Вахтангов в эту пору своей жизни вольно или невольно вместе с тем умаляет значение критической мысли и идеализирует силу интуиции.

Сила интуиции! Конечно, Вахтангов уверенно опирается на неё ещё и потому, что сам он резко выделяется среди театральных деятелей своего века могучей художественной интуицией.

И, спору нет, интуиция может быть высшей формой прозорливого познания. Но Вахтангов порой закрывает глаза на то, что она опирается на ранее проделанную работу сознания, на ранее приобретённый личный и родовой, общественный опыт. Случается,

нет даже нужды особенно далеко забираться в прошлое, чтобы найти реальную основу внезапного мудрого, прозорливого решения, подсказанного интуицией. Ошибка Вахтангова в том, что он думает, будто интуитивное решение приходит вообще без участия логической деятельности сознания. Словно бы в состоянии особого наития.

Такое наивное идеалистическое представление о будто бы самостоятельной природе интуиции и другие идеалистические идеи были в те годы широко распространены вокруг Вахтангова — среди актёров Художественного театра и Первой студии.

Не поэтому ли точное мышление Вахтангова, выдающегося умного мастера, нередко впадает в противоречия и вступает в борьбу с его же практикой?

Он хорошо знает, что часы светлого моцартовского творчества приходят в результате огромного труда и напряжения всех сил человека. Но в то же время хочет вызвать хотя бы минуты произвольного, почти бездумного горения у своих учеников. И тут же он бьётся с ними над простейшими задачами и осторожно, чтобы не насиловать индивидуальности молодого человека, рассказывает им о формах, приёмах, методах, которыми превосходно владеет сам, работая в МХТ и в Первой студии.

Как на деле рождается искусство в студенческой мансуровской студии? Путь к нему ищут здесь прежде всего в работе над этюдами.

Вахтангов терпеливо учит, как должен актёр, приходя на сцену с жизненным самочувствием, преодолевать его и создавать самочувствие творческое. Учит сосредоточивать внимание («входить в круг»), учит развивать способность души повторять переживания, полученные в жизни, учит развивать фантазию. Творчество, говорит Вахтангов, — это выполнение ряда задач, а образ явится результатом их выполнения. Повторяет, что чувств играть нельзя, а нужно целесообразно действовать, в результате чего появятся чувства.

Он говорит:

— Каждая сценическая задача слагается из трех элементов. Из *цели* — для чего я пришёл на сцену? *Хотения* — ради чего я осуществляю данную цель? *Образа выполнения*, иначе говоря, «*приспособления*», — каким образом, «как» я себя веду, добиваясь цели, поставленной для удовлетворения своего хотения?

Совершенно так же ведёт себя человек и в жизни. Но Вахтангов подчёркивает:

— Жизни настоящей, подлинной на сцене не должно быть, ибо тогда сцена перестанет быть искусством. Сценическим искусством мы будем называть не просто чёткое и логичное выполнение ряда задач, но ещё *красивое* их выполнение. Без этого сцена скатится к грубому натурализму. — И повторяет: — В искусстве выполнение непременно должно быть красивым. Оно обязано быть таким, хотя бы актёр совершал некрасивые поступки. То, что в жизни является некрасивым, на сцене может сделаться прекрасным, если это некрасивое преломилось через призму творчества.

В разгар размышлений студентов, как же добиться правды жизни, чтобы она была в то же время красивой, сама жизнь, увы, некрасивая жизнь стучится в двери студии. Вахтангов вдруг замечает охлаждение к занятиям. Он допытывается, что тому причиной. Ему отвечают:

- Мешают некоторые личные обстоятельства.
- Мешает общественное настроение в Москве.
- Война.

Да, война. Говорить о ней в студии избегают. Но от мысли о ней никуда не уйдёшь.

Тогда Вахтангов прибегает к новому средству повысить увлечение творческим состоянием, чтобы оно захватывало молодых людей вопреки всему:

— Вот что я решил. Будем импровизировать. Дадим спектакль-импровизацию. Это

отличнейшее упражнение: приглашается публика, вы не знаете, как играть, но знаете, что играть. Сочиним пьесу. Подумайте об этом.

Заманчивый прыжок в неизвестность!

Студенты думают каждый порознь и все вместе. А через неделю заявляют учителю, что им мешают возникшие сомнения. От имени многих говорит Борис Вершилов, один из основателей студии:

— Дело вовсе не в том, что мы непременно хотим ставить пьесу. Дело в том, что в вас есть какая-то отчуждённость от нас. Вы как будто боитесь войти в нашу внутреннюю жизнь... Мне хочется спросить вас: для чего вы у нас? Для чего, в сущности, вся эта студия?

Вопрос ошеломляющий. Вахтангов пробует отшутиться:

— Интересная вещь — позвали человека и спрашивают: для чего вы у нас?

Но он и сам чувствует своё отчуждение и возникшую недоговорённость. Пробует объяснить все своею занятостью. Настаивает:

— Надо, чтобы у вас была своя инициатива.

Он продолжает воздвигать один за другим воздушные замки...

Но, может быть, всё-таки война, которая настойчиво стучится в двери, иначе говоря — сама «некрасивая», но властная жизнь, потрясает уединение студии? Не допускает недоговорённости? Не позволяет отмахиваться от жизни?

Близкие Вахтангову люди продолжают в эти годы искать выхода в идеалах, завещанных Львом Толстым. Толстой умер за четыре года до начала варварской бойни. Его предсмертный бунт, и бегство, и смерть на глухой железнодорожной станции были пережиты русской интеллигенцией не только как её личное бедствие, но и как трагическое завещание. Яростно громыхая на всю Россию ударами в набатный колокол отрицания и протеста против буржуазного образа мысли, великий властитель сердец, по сути дела, завещал не что иное, как бегство от кошмаров действительности. Он и сам, конечно, догадывался, что проповеди самоотверженного добра для борьбы с этой действительностью, пожалуй, маловато, но не оставил более действенной программы борьбы.

Почему же не умирало влияние Толстого? Да потому, что чрезвычайно живучими в среде русской интеллигенции оказались выраженные Толстым «накипевшая ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого, — и незрелость мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости», как писал В.И. Ленин.

У широких слоёв русской интеллигенции, за исключением профессиональных революционеров, эта незрелость мечтательности стала в те годы болезнью века, в значительной мере причиной поражения первого натиска революции в пятом году. Она же подорвала ряды интеллигенции в канун новых схваток и взрывов.

Увлекаясь импровизацией, студенты проявили самостоятельную выдумку, которой требовал Вахтангов. Через три дня тот же Вершилов предложил сюжет. В рождественскую ночь три странствующих актёра входят в дома к людям и своей игрой «несут им радость».

Оказалось, что студентов глубоко волнует проблема взаимоотношений искусства и жизни, проблема не самоуслаждения искусством, а служения людям. Звуконепроницаемые монастырские стены, которыми студия отгородилась от остального мира, начинают рушиться. Надо нести радость людям, ободрить их, чтобы они окрепли духом в трудные годы, — вот главная и, может быть, единственная задача актёров.

Вахтангов одобряет замысел. Для начала он просит каждого вспомнить и рассказать

о каком-нибудь сочельнике из своей жизни, чтобы взять оттуда что-нибудь для пьесы.

Студенты вспоминают и продолжают фантазировать, естественно, на темы им наиболее близкие и понятные! Что же они собрались нести в дома к людям? Какие идеи?

Может быть, эти три странствующих актёра — глашатаи чего-то нового? Современные передовые люди? Ничуть не бывало... Через несколько дней в протоколах студии записано:

«Трое актёров по существу (так и сказано, чтобы подчеркнуть: *по существу*) — Арлекин, Коломбина, Пьерро. Их комната. Неуютно, холодно. Сочельник. Слышен звон колоколов. Нет радости: не удалась жизнь. Решают идти к людям. Фантазируют. Мечтают о празднике. Может быть, не идут. Мечтая, засыпают. Дальше все снится... Нужно суметь дать на сцене сказку и сон».

Вместо того чтобы принести людям бодрость и радость, Арлекин, Коломбина и Пьерро, оказывается, способны поделиться только печалью? Но этого и следовало ожидать. И, подумав, студенты сознают, что у них самих пока не удалась жизнь. Поэтому вернее будет направиться к людям не со своими дарами, а самим обратиться за человеческой поддержкой. Неожиданный и вместе с тем благотворный поворот сюжета...

А дальше? Нагрянут ли в конце концов трое актёров-странников так или иначе к людям — под крыши домов, где идёт своя трудная жизнь? Встретятся ли они с реальностью сегодняшнего дня?.. Нет. Авторы пьесы не решаются и на это. Ведь чтобы рассказать о чем-нибудь подобном, надо знать очень многое о реальной жизни людей, надо её осмыслить, надо в ней самой увидеть рождение и силу исцеляющих идей, мужество, воодушевляющие цели и пути для повседневной борьбы. Но авторы в этом, увы, не сильны. В пределах их возможностей повернуть путешествие только в сновидение, в сказку...

Так предложенная импровизация обернулась откровенным автобиографическим признанием, знаменательным для коллектива студии. Признанием бессилия.

Ещё два месяца работали над своей воображаемой пьесой, предлагали и проигрывали варианты и детали, почерпнутые либо из личного интимного опыта, либо из наблюдений, либо занесённые в их душевный мир из родственных им литературных сюжетов. И нельзя сказать, чтобы студенты не стремились при этом быть как можно ближе к жизни.

Вот уже отвергнута стилизация под «мировое-вечное» трио: Арлекин, Коломбина, Пьерро. Герои пьесы стали провинциальными русскими актёрами. Один пожилой, седой, но горят глаза. В нём жизнь. Другой — молодой. Опустился, пьёт. Неудачник, нет воли, есть только ропот. Актриса — Наташа — молода, ей 23 года, но в ней умирание, падение. Какая-то пустая, без облика. Бледная, с дряблым лицом. В рождественскую ночь она приносит ветку от ёлки, смутно хочет праздника, но создать его не умеет. Молодые тоскуют. Пожилой зовёт их к жизни...

Прообразом для пожилого невольно служит студентам Вахтангов, но они не признаются в этом. Пожилой говорит о радости творчества, о силе, которой они владеют. Переходят к мечте: пойти к таким же страдающим. Во что бы то ни стало «понести радость». Несмотря ни на что, нести людям радость. Это остаётся надрывной мечтой...

Дальше понемногу проясняется неприглядная правда. Наташа, лет семнадцати, в Ялте встретила с гусаром, полюбила. Отпечаток на всю жизнь. Остались замкнутость, страдание. Это была любовь стихийная, страстная. Отдала ей много; после что-то оборвалось. Сблизилась с журналистом. Но апатична, новый её временный избранник вызывает у неё только жалость, тоску...

Выяснилось ещё, что Наташа обратилась за душевной поддержкой к А.П. Чехову. Просидела у него, «как всегда мягкого, внимательного, минут пятнадцать и вышла повзрослевшей, энергичной».

Вахтангов уточняет.

— Отчаяние, злорада, радость — все бодрые чувства — вот в каком смысле ушла энергичной.

Подробно выясняют биографии пожилого актёра Феда (35 лет) и молодого — Димы (21 год). Выясняется все вплоть до тысячи мелочей, начиная с детства. Ну, а главное? Что же в конце концов главное? По-видимому, главное всё же только в том, что Федя любит Наташу? Но ей этого не говорит? Не знает, что Наташа любит Диму? И она сама этого не знает?.. И снова и снова оказывается: все трое далеки от людей. Только во сне подошли к людям и оттого получили радость. Ни у одного нет воли к жизни. Поэтому нет и радости жизни.

Студенты все больше и больше начинают чувствовать, что сочинительство у них не ведёт к добру. Они измыслили, может быть, и близкую к правде, но совершенно никчёмную пьесу. В эти же дни двое из них начинают работать над инсценировкой рассказа А.П. Чехова «Егерь». Подтрунивая друг над другом, они повторяют слова Пелагеи: «Не солидное ваше занятие».

Однажды Евгений Богратионович, увлекая и увлекаясь сам, импровизируя, рассказывает со множеством реальных подробностей целую повесть о жизни Наташи. Студентам в этот вечер ещё кажется: такую повесть нужно увековечить для потомков.

Но вскоре выясняется: интерес ко всей этой импровизации исчерпан. Остался только дурной осадок. Не потому ли, что в конце концов неинтересно работать над тем, что, собственно говоря, тебя самого не обогащает, за отсутствием каких-либо новых фактов, а главное, серьёзных идей?.. И ещё не потому ли исчерпан интерес, что совершенно неясно, что же тут стоит «понести людям»?.. Очевидно, «красивого», тепличного изображения жизни недостаточно. И недостаточно интуиции. Тем более в трудную и страшную годину войны, народного горя и поднимающегося гнева.

Осталось разочарование. Но студенты ещё не понимают, каким образом их сочинительству в уединённом Мансуровском переулке не доставало настоящей красоты.

Разочарование на какое-то время обезоруживает. Но без горьких разочарований нет движения вперёд. Интуиция не подсказала студентам, что жизнь в их крохотном товариществе, как жизнь зерна в руках садовника, пройдя через множество превращений, когда-нибудь приведёт к рождению одного из лучших театральных коллективов России. Но всё же да здравствует интуиция! По крайней мере в одном она их не обманывала: путь к большому искусству — это путь постоянного поиска, часто мучительный, горький путь. Их ждут новые испытания.

Пройдёт немало времени, пока призрачные, воздушные замки, инфантильно создаваемые гуртом в студии, рухнут под напором века. Однако первые трещины уже заставляют молодых людей горько задуматься. Импровизация разоблачила тщету их усилий. Варясь в собственном соку, нельзя стать драматургами и «пойти к людям».

Вахтангов делил с прекраснотушными островитянами все свои победы и поражения, силу таланта и незрелость мечтательности, виртуозное мастерство и печаль нищеты от узкого самоограничения.

О чём пел сверчок

...небо мутилось дождём,
 На войну уходил эшелон.
 Без конца — взвод за взводом и штык за штыком
 Наполнял за вагоном вагон.

В этом поезде тысячью жизнью цвели
 Боль разлуки, тревоги любви,
 Сила, юность, надежда... В закатной дали
 Были дымные тучи в крови.

Так, остро чувствуя безмерное горе родины, пишет в сентябре 1914 года великий трагический лирик Александр Блок. И у него вырывается признание:

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

Есть немота — то гул набата
 Заставил заградить уста.
 В сердцах, восторженных когда-то,
 Есть роковая пустота.

В эти дни в квартире во втором этаже на Скобелевской площади поселились пожилой извозчик Джон Пирибингль с молоденькой женой Мэри. Они перебрались сюда с домашним скарбом из туманной Англии вместе с соседями — игрушечным мастером Калемом Племмером, его слепой дочерью Бертой и фабрикантом игрушек Текльтоном.

Заглянем к Джону...

Мы входим в комнату, когда в ней ещё темно. Давайте тихо присядем и прислушаемся. В темноте заворковал сначала кипящий чайник. Откликнулся сверчок. Присоединяется музыка: чуть слышные мелодии счастливого домашнего уюта. Чайник поёт о том, что за окном ночь тёмная, дорога тёмная и усыпана сгнившими листьями. Над головой серый туман, под ногами слякоть и грязь. Хмурое небо ничем не радует взор; только на западе — тёмно-багровая полоса: это солнце и ветер зажгли облака... В такую непогоду особенно хочется укрыться, припав к согревающей ласке очага... Негромко поют чайник и сверчок о поджидающем человека домашнем тепле. Можно поспорить: кто из них начал первый? Но нет сомнения: верх постепенно одерживает сверчок. И вот они оба — чайник и сверчок — каким-то таинственным, только им известным путём сходятся в одном желании: они передают свою весёлую призывную песенку длинному лучу от свечи и посылают её с ним за окно, на тёмную дорогу. Проворный луч упал там на человека, подъезжавшего в эту минуту к освещённому домику, и пересказал ему всю суть, прокричав: «Добро пожаловать! Сворачивай домой, друг любезный».

Понемногу комнату заливают мягкий свет. Мистрис Мэри Пирибингль и служанка Тилли Слоубой склонились над колыбелью. За дверью бубенчики, шум подъезжающего экипажа, нукает, тпрукает, хлопает, ворчит, хохочет и, наконец, входит Джон — немолодой уже, грузный, лохматый, с крупными губами, нависшими бровями,

массивным носом, обаятельный человечик. Распутывает на шее шарфы. Глаза его смеются. Мэри идёт ему навстречу с ребёнком на руках.

— Ай, ай, Джон, в каком ты виде! Посмотри, на что ты похож.

— Правда твоя, Малютка, правда твоя, да видишь ли дело такое: погода, нельзя сказать, чтобы совсем летняя, так оно и не удивительно.

— Пожалуйста, Джон, не зови меня Малюткой, я этого не люблю.

— А кто же, как не малютка? Малютка, да ещё и с малю... Нет, лучше не скажу, а то, пожалуй, не выйдет. А знаешь ли, я ведь чуть-чуть не сострил; положительно, я был на волосок от того, чтобы состричь.

— Ну, Джон, скажи правду: разве он не хорошенький? Посмотри, как мило он спит!

— Очень мило! Удивительно мило, и он всегда, кажется, спит...

Слово за словом, и улыбки этих людей вызывают у вас ответные улыбки, ласковая любовь извозчика и его жены друг к другу будит волнующее сочувствие. И многое не высказанное словами согревает вас и оказывается значительным. Словом, вы попадаете в психологический плен к трогательной, к заразительно-сентиментальной песенке.

Малютка Мэри Пирибингль так говорит о сверчке:

— Я люблю его за то, что столько раз его слушала, за те мысли, которые подымала во мне его безобразная песенка. Сколько раз в сумерки, Джон, когда я чувствовала себя немного одинокой и грустной — прежде ещё чем явился наш крошка и оживил весь дом, — сколько раз, когда я, бывало, раздумаюсь о том, как ты останешься один, если я умру, и как мне будет грустно на том свете, если я буду понимать, что ты остался один, мой голубчик, — сколько раз в такие минуты его песенка напоминала мне, что скоро, скоро я услышу другой дорогой голосок, и все мои тревоги исчезали, как сон.

Мы на спектакле «Сверчок на печи» в Первой студии.

Это рассказ Диккенса, инсценированный Борисом Сушкевичем, в его же постановке. Нехитрая история о том, как старик незнакомец с осенней холодной дороги, который напросился переночевать у Джона, сняв тайком привязную бороду, оказался молодым и красивым человеком, а Джон из ревности хотел его убить, ко не убил, а после мучительных споров с самим собой, терзаясь изменой жены, пришёл к выводу:

— Бедная девочка, бедное дитя, как, должно быть, несчастна она была со мной, стариком, и сколько силы душевной, сколько мужества проявляла, скрывая это от меня! (Он думает, что она покинет его...) Она уходит от меня с чистым сердцем и незапятнанной совестью. Когда я умру — я могу умереть, когда она будет ещё молода, — она узнает, что я никогда её не забывал и любил до последнего вздоха...

Это ещё история о том, как холодный, злой старик, фабрикант Текльтон собирался жениться на молоденькой Мэй Фильдинг, вернее — купить её любовь за деньги. И о том, как незнакомец с привязной бородой оказался Эдуардом, с детства влюблённым в Мэй, сыном несчастного бедняка Калеба, братом слепой Берты. Он когда-то давно уехал в Южную Америку... В финале Мэй и Эдуард сыграют счастливую свадьбу. Калев и Берта обретут вернувшегося сына и брата. А Джон и Мэри поймут, что испытание любви соединило их ещё неразрывнее, придало им новые силы для жизни.

Чувства, наполняющие этот спектакль, прольются, как успокоительный бальзам на кровоточащие раны, решили в студии, бальзам не только для тех, кто осиротел дома, в тылу, но и для тех, кто гибнет в смертоносных окопах войны и мучается в лазаретах или готовится в казармах принять муку, как свой долг. Спектакль этот нужен, как клятва в верности, как гимн могучей силе домашнего сверчка, дающего утешение.

Душой спектакля становится Сулержицкий. Он говорит:

— Людям трудно живётся. Надо принести им чистую радость. Я не знаю, может

быть, к «Сверчку» нужен особый подход, может быть, нужно начать репетиции не так, как всегда делали, может быть, лучше сейчас пойти в Страстной монастырь, постоять там молча, прийти сюда, затопить камин, сесть вокруг него всем вместе и при свече читать евангелие.

Откуда это христианское настроение, о чём «молитвы»?

Артисты студии не заражены шовинизмом и не хотят поддерживать империалистическую войну, они готовы даже бороться против неё, но как, чем? Может быть, тем, что станут пробуждать в зрителях такие чувства и мысли, которые когда-нибудь восторжествуют в людях и сделают войну невозможной?

...И если борьба с войной непосильна и пути для неё им, в сущности говоря, неизвестны, то те же мысли и чувства принесут людям в минуту народного страдания отдых, утешение, пробудят любовь, укрепят сознание, что страдающие не одиноки, и это даст облегчение.

Станиславский сказал: «Сверчок» стал для студии тем же, чем была «Чайка» для Художественного театра».

Как мне яснее рассказать об этом спектакле, дорогой читатель, чтобы ты сам пережил его и полнее оценил? На мою беду, беду рассказчика, в этот вечер важно было не столько, *что* играют, важна была не фабула, достаточно наивная, и не мысли, сами по себе довольно элементарные, а важно было, *как* играют. И это «как» превращалось в эмоционально неотразимое, завладевающее зрительным залом «что» — в такое *содержание* спектакля, которое приобрело, я не преувеличиваю, страшную силу воздействия.

Спектакль был создан ансамблем обаятельных актёрских талантов.

Началось своего рода паломничество на спектакль. Успех его был необычаен. Студия прославилась. Страшным же оказался «Сверчок» потому, что он был, на потребу обывателя, чрезвычайно сентиментален.

Старика Калеба играл Михаил Чехов, племянник писателя, актёр редкостного дарования, владеющий тонким и точным рисунком, мастер-ювелир психологической детали. Удивительно ёмким был созданный им трогательный образ дряхлого человека, из рук которого появляются на свет всевозможные игрушки, словно одухотворённые дети. В игре Чехова пафос великодушия сочетался с поэтическим весёлым юмором. Рисунок образа стал тем острее, что глубокому реализму неожиданно несколько не противоречил чуть иронический эксцентризм исполнения. Мягкий, я бы даже сказал — какой-то деликатный, эксцентризм Михаила Чехова нигде не нарушал художественной меры. А в те мгновенья, которые стали кульминацией драматических переживаний Калеба, артист буквально потрясал сердца. Словом, в роли Калеба убедительно проявил свою яркую индивидуальность актёр, органично и легко соединяющий смелую игру художественной фантазии с проникновением в психологическое существо образа. Он легко и свободно, с силой, близкой силе сказочника, превращал правду жизни в правду художественную и правде искусства сообщал силу самой действительности.

Извозчика Джона играл Григорий Хмара — актёр, умеющий на сцене внушительно, я бы сказал — крупно, думать вслух и про себя. Добродушный медведь и тугодум Джон приобрёл качества своеобразного ручного философа, обладающего житейской мудростью. Честность и душевное благородство Джона Пирибингля стали казаться незаурядными, довольно ординарные духовные сокровища Джона — чрезвычайно привлекательными.

В роли его молодой жены малютки Мэри Мария Дурасова с покоряющей искренностью открывала душевную грацию и чистоту женщины, чуть-чуть робкой, но

стойко противостоящей лжи и малодушию.

Все вместе исполнители, мобилизуя своё мастерство, наполняли сцену эмоциями так щедро и с такой силой психологического обмена со зрителями, что в зале просто физически ощущались токи душевной взволнованности. А что такое талант актёра, талант театра в самом прямом выражении, как не способность заразить переживаниями зрителя?..

Текльтона играл Вахтангов. О нём скажу дальше.

Театралы, эстеты, уступая таланту и искусству актёров и вместе с тем поддаваясь обывательским настроениям (или от души разделяя их), откликнулись на спектакль «Сверчка» восторженно.

«...случилось чудо. Осуществилось неожиданное... раскована броня на душе, сняты преграды на путях к ней. Широко раскрылся ласковый слух, — пишет театральный критик Николай Эфрос. — Иллюзорность, „зеркальность“ театра — они на несколько часов стали реальнее самой действительности и благородно подчинили её себе, очистили через себя. „Будьте, как братья“ — это струилось через все поры спектакля, запечатлённого гением нежного, любящего и правдивого сердца».

Художник Александр Бенуа восклицает: «Пробуждена наша омертвелая способность к самоотверженной любви!»

«Вы заставили смеяться детским весёлым смехом, плакать тёплыми, умилёнными слезами, радоваться чистою, высокой радостью», — признается в письме в студию известная актриса.

Газеты единодушно, за очень редким исключением, подводят итог: «Сверчок» стал самым большим событием наших театральных дней».

Артист студии Алексей Дикий в это время был в армии. В первый же свой отпуск он кинулся в Москву. Его рассказ красноречиво говорит о тех настроениях, которые в годы империалистической войны принесли «Сверчку» успех:

«Мне казалось странным: война, тучи на горизонте, свистопляска дежурных „патриотических“ фраз на сцене, в поэзии, в песнях, в печати, северянинские „изыски“ и бананово-лимонные Сингапуры Вертинского, оперетта, шантан, кабак — и вдруг Диккенс, девятнадцатый век, устойчивость, наивность, сказка! Что могло привлечь к этому спектаклю зрителей 1915 года, скрывался ли в нём для них хоть какой-нибудь жизненный „урок“?.. Я понял, что спектакль говорит как раз о том, о чём мечталось мне в моём фронтовом уединении, о чём сотни раз думалось всем этим людям, из которых у каждого третьего муж, или сын, или брат на войне. В нём шла речь о простом и обыкновенном, о множестве мелочей, из которых складывается самое понятие „мирного времени“. Сверчок за печкой и чайник над огнём, семья, собравшаяся за накрытым столом, глоток вина после долгого пути под дождём, ребёнок, спящий на руках у няньки, самоотверженная, трогательная любовь жены к мужу, отца к дочери, наивные и смешные куклы, сделанные руками слепой девушки, брат, вернувшийся в отчий дом из далёкой Америки, — вот как „читался“ этот спектакль в тот первый год империалистической войны в насторожённой Москве. Он говорил о вещах, понятных каждому человеку: о том, как хорошо любить и быть любимым, как много значит тепло домашнего очага, как неопределима человеческая дружба, вовремя протянутая рука, на которую можно опереться. Он говорил о счастье, отнятом войной у великого множества лиц».

«Светлое умиление» — так определяет близкий друг Художественного театра Любовь Гуревич душевное состояние зрителей. Умиление, «побеждая страшный бред современности, вселяет в сердце надежду».

«Здесь искусство, ставшее жизнью, но и жизнь, ставшая искусством. Это-то в своей

совокупности и давало громадное очарование, отпускало со спектакля всех его зрителей и растроганными и обрадованными до слёз», — вспоминает позже Н. Эфрос.

Но так ли было на самом деле?.. Все ли зрители были так уж безотказно пленены искусством и философией «Сверчка»?

Я помню и другую точку зрения. У профессиональных революционеров и в широких кругах революционно настроенной интеллигенции спектакль вызвал бурные споры и натолкнулся на резкую неприязнь. Ведь достаточно было сопоставить христианнейшую, «толстовскую» философию «Сверчка», замкнутую в узком мирке мещанской мелодрамы, с тем, что происходит в мире, сопоставить трогательное умиление и утешение с накалёнными идейными, политическими сражениями века, сравнить с исторической битвой классов, мировоззрений, моральных принципов, с кошмарами действительности и призывами к борьбе, как обывательская философия «Сверчка», философия страуса, в бурю прячущего голову под крыло, представала в своём неприглядном виде.

Позже Ленин уйдёт со спектакля, не дослушав песенку «Сверчка», как свидетельствует Крупская, потому что не выдержит его сентиментальности. Нужно знать деликатность Крупской, чтобы представить себе, как же был возмущён великий мыслитель, гений борьбы, после Октябрьской революции вдруг попав в липкую атмосферу «Сверчка». Но и в 1914—1916 годах, когда вместе с ужасами империалистической бойни и гнёта бурно нарастал в народе гнев, сознательный протест, близился решающий штурм самодержавия, воркование «Сверчка» было жалким. Многие, очень многие зрители задыхались в гостях у студии.

Лишён был сентиментальности только образ Текльтона в резком, с чертами сарказма исполнении Вахтангова.

К очагу супругов Пирибингль и в комнатушку Калеба приходит злобный человек. Деревянно-выпяченная грудь. На губах гримаса презрения ко всему живому. Глубокие складки желчной брезгливости в углах рта. Глаза смотрят из-под полуспущенных век с лютым неверием.

— Кстати, отчего вы не уничтожите этого сверчка? Я всегда уничтожаю, я ненавижу их писк... Давлю без всякой пощады. Вот так. (Ударяет о пол каблуком, поворачивает каблук.)

Не прикасайтесь к мистеру Текльтону! Он обжигает холодом своего сердца. Скрипучее брюзжание. Отрубленные интонации. Карканье вместо смеха. Он страшен и немного смешон. Похож на старую ворону на длинных журавлиных ногах в узких франтоватых панталонах со штрипками. Ни одного мягкого, округлённого движения. Двигается на шарнирах, будто составленный из деревяшек и жести. А может быть, перед нами вовсе и не человек? Он манекен? Кукла с механическим заводом? Игрушка демона, сотворить такую никогда бы не поднялись руки добрейшего Калеба?.. Жуткий вахтанговский Текльтон запомнился мне на всю жизнь.

Но нет, это всё-таки человек. В его глазах отчаяние. На лице разлита горечь одиночества. А всё остальное, может быть, защитная маска? Ведь лучший способ защиты — нападение, не поэтому ли он и оцетинился ненавистью, холодом, злорадством? А сеет он вокруг себя несчастье не потому ли, что когда-то сделал вдвойне несчастным себя самого?.. В его механизме происходит что-то трагическое, что-то подающее в конце концов надежду...

Общее удивление: в дверях показывается смущённый Текльтон.

— Джон Пирибингль, Калеб... Друзья... У меня дома пусто и жутко, сегодня в особенности. У меня даже нет сверчка на печи, я всех их распугал. Окажите мне великую

милость: примите в ваше общество.

Первые человеческие нотки. Сказать эти слова Текльтону трудно, чрезвычайно трудно. Никогда не бывает легко чёрствому, упрямому эгоисту так переломить себя. Слушать его — заходится сердце. Но стальная пружинка надломилась — доказательство, что даже в этом человеке-манекене есть душа, и она нуждается в общении. Трагическое и счастливое мгновенье! Эта высшая точка в развитии образа, созданного Вахтанговым, потрясает. Так вот почему запомнится на всю жизнь такой Текльтон!..

Глубоким своим путём, не пряча наивно голову под крыло, шёл актёр к общей идее спектакля, к его сверхзадаче. Жестокий и умный, он внёс свою поправку: талант актёра, талант театра не только в том, чтобы заразить зрителя переживаниями и настроениями героев спектакля, но и в том, чтобы заставить оценить происходящее. Критически думать об окружающей действительности. А эта действительность несравненно более сложна и трагична, чем представляют себе все эти Джоны, Берты и малютки Мэри, прижавшиеся друг к другу у семейного очага.

Можно сказать: у Вахтангова, единственного в спектакле, хотя бы в тональности исполнения слышалось серьёзное напоминание: «В закатной дали были тёмные тучи в крови» и где-то за стенами студии неумолчно гудит набат.

Образ Текльтона перекликается у Евгения Богратионовича с мыслями об отце. Обнажённая автоматичность. Жестокое подавление вокруг себя всего живого, непосредственного. Эти резкие черты нелюдимого характера фабриканта игрушек, сошедшего со страниц Диккенса, Вахтангов слишком хорошо знал с детства в другом фабриканте. Тот торговал табачными изделиями, но так же, как Текльтона, его больше устраивало, чтобы люди стали лишь механическими игрушками в его руках. Уродливая, человеконенавистническая природа Текльтона до глубоких корней была понятна актёру, и тем острее и выразительнее стал гротескный рисунок роли на сцене.

А трагическое, трудное признание своего невыносимого одиночества и тоска по человеческому общению, в конце концов вырвавшиеся у Текльтона, — это не тот ли крик души, которого так долго ждал и не смог дождаться сын от замкнутого отца?

Не потому ли это признание прозвучало на сцене в исполнении Вахтангова с болью, хватающей за сердце?

Но нестерпимой авторской и режиссёрской натяжкой, внезапной фальшью оказалась сейчас же после этого заключительная пляска парами, когда Текльтон весело пускался вальсировать с ошарашенной Тилли Слоубой, — символические объятия фабриканта с дурочкой служанкой.

Уже после 1917 года я, скромный зритель, спрашивал друзей в Первой студии: не хочется ли им хотя бы теперь как-то изменить конец? Мне ответили, что в студии не раз задумывались над этим, ибо им неловко продолжать вот так отплясывать... Но традиция есть традиция, в данном случае традиция спектакля посвящена духу и букве Диккенса и освящена дорогим именем покойного Сулержицкого...

И я думаю, дело тут не только в традиции, вопрос не только в частном случае с танцами на свадьбе. Дело в том, что вся проблема «Сверчка на печи» в целом — проблема философская и психологическая — при кажущейся своей элементарности на деле для множества людей сложна, а главное, очень живуча. У неё — кому это непонятно? — глубокие корни в человеческом сердце.

Через много лет я столкнулся на той же бывшей Тверской (улице Горького) в Москве с поразившим меня напоминанием... Поздний летний вечер. Улица с годами раздвинулась и приняла новые потоки людей. Они возникают из темноты и исчезают в темноту. Негромкий смех молодёжи. Говор. Восклицания. Шуршание машин по асфальту.

На домах сверкают электрические ожерелья. И вдруг, непонятно откуда, уверенное, настойчивое стрекотание кузнечика. Или сверчка?.. Я застыл прислушиваясь. Подошёл к курчавой липке. Нагнулся. Не в её ли корнях живёт певец? И каким образом добрался он сюда — с цветущих полей или с деревенской печки? Вокруг асфальт. Железо. Камень. Приглушённый грохот большого города. Сотни тысяч ног топчут тротуар. Тысячи машин укатывают асфальт. Нет ни одной зелёной травинки. А кузнечик поёт! Живёт и поёт наперекор всему. Я продолжал искать источник звука, хотел понять, где же он живёт, разобраться в этом безумии. А он все пел и пел не умолкая. Наваждение!

— Не ищите! — сказал дворник в белом фартуке, вышедший на ночное дежурство. — Его нельзя увидеть. Он прячется где-то в щелях дома. Я слушаю его каждую ночь... — Голос дворника потеплел. — И уже не первый год поёт здесь, собака! Поселился с постоянной пропиской.

Живёт здесь постоянно? Стало быть, завёл в этих каменных щелях семью, потомство... Я подумал о другом сверчке, привлекавшем сюда паломничество людей в годы моей юности. Уходит время. Улица влилась в космические миры. Но сверчки живы. Они тут же поют свою песню. Они ещё бросают миру вызов. И трудно сказать, сколько ещё потребуется времени, пока добрый диккенсовский сверчок навсегда утратит свою привлекательную силу.

Да здравствует водевиль!

Необходимо создать здоровую атмосферу.

М. Горький

Вызванные войной настроения душевной растерянности, пессимизм, любование утончёнными нюансами бессилья, попытки уйти в некий искажённый, выдуманный мир, оторванный от реальных человеческих отношений, проникали и в студенческую студию. И мы ещё встретимся с этим не раз. Зимой 1914/15 года Вахтангов, не потакая этим настроениям у молодёжи, предлагает работать над водевилями.

Выбраны четыре стареньких водевиля с остро комическими ситуациями — «Спичка между двух огней», «Соль супружества», «Женская чепуха» и «Страничка романа», — достаточно занятные и вместе с тем простенькие.

Обращаясь к будущим исполнителям, Вахтангов говорит:

— Нужно играть водевиль с чистым сердцем. Чтобы на душе было хорошо. Честный, чистый взгляд. Пусть будет, как дети говорят: «Я очень милый, я очень хороший... Все на свете хорошо. И если люди делают зло, то потому, что они не знают, что это зло». Тогда у вас будет умильность, умиленность. Милота для зрителя.

Что это? Исчерпывающее утверждение Евгением Богратионовичем своего личного морально-этического взгляда на жизнь и людей, как писали некоторые театроведы?.. Или точное ощущение внутренней природы жанра водевиля? Я думаю, второе. К сожалению, у нас нередко рассматривают любой жанр как сумму специфических для него литературных и сценических приёмов, игнорируя главное в нём — то философское умонастроение, ту природу мироощущения, которая естественно и закономерно порождает эти приёмы. Вахтангов великолепно чувствует стихию жанра, и, конечно, сам. Он смотрит на жизнь совсем не так просто и наивно, как того требует автор водевиля, условившийся с нами взглянуть на жизнь с гуманной улыбкой и приглашая проследовать за рассказчиком в мир элементарных, как бы первозданных «детских» чувств, в мир водевиля, всегда откровенно условный.

В водевиле герой может иметь всего одну-две господствующие черты характера, но зато эти черты должны быть раскрыты с предельной душевной цельностью и чистотой — они должны быть ярко выражены. Герой должен быть обуреваем каким-нибудь стремлением, какой-нибудь одной поставленной перед собой целью. Иначе герой выпадет из водевиля или посадит лодку водевиля на мель.

Похоже, что лодка водевиля лихо мчится вниз по горной реке. И если встречаются на её пути подводные утёсы, то это прежде всего недостаток чувства юмора или музыкального слуха.

Недаром водевиль родился на площади, у народа, который не может жить без юмора. А если грянет праздник, то какой же народный праздник без музыки и веселья?!

Водевиль вместе с тем приучает актёров к чувству формы. А что такое вообще искусство, как не выражение жизненного содержания, наблюдения, идеи в единственно возможной для каждого произведения форме, благодаря которой они приобретают своеобразную новую жизнь и новую правду?

Тренировка в работе над водевилем у актёров и режиссёров подобна разучиванию сольфеджио для музыкантов. В водевиле содержатся основные элементы и драмы, и комедии, и даже трагедии.

Вахтангов убеждён, что каждый артист на вершине развития своего таланта и овладения мастерством должен чувствовать себя свободно в любом жанре.

Весной студенты показывают приглашённым зрителям в один вечер четыре шутки: «Спичку», «Чепуху», «Соль супружества» и «Страничку». Единственной вещицей в драматическом плане, но тоже коротенькой, была показанная тут же инсценировка рассказа А.П. Чехова «Егерь».

Об этом вечере-спектакле Вахтангов сказал:

— Играют хорошо. Волнуются, конечно. Но молодо, интеллигентно и просто. Публика хорошо смеётся. Говорят: в прошлом году было все от дружного единения, а сегодня — от искусства было кое-что. И это правда.

Студенты выходят из подполья. Они по-прежнему не стремятся к скороспелой театральной карьере, но сознают, как и Вахтангов, что задохнутся, варясь в собственном соку. Им необходим зритель. Хотя бы для правильной тренировки. Добавлю, им необходим был зритель разнообразный, массовый. Но с проблемой зрителя в её действительном значении для правильного самочувствия и становления народного актёра они в ту пору ещё не сталкиваются. Пока что зритель у них по преимуществу «свой», интимный, родственник, не боюсь сказать — келейный, тепличный.

Однако «кое-что от искусства», чем они овладели, неминуемо влечёт студентов к новым и новым художественным задачам. Вступив однажды на дорогу творчества с таким необычайно внимательным руководителем-другом, неутомимым, постоянно ищущим экспериментатором, воспитателем, мыслителем, не могут остановиться на одних водевилях и они. Нет, их вечно волнуют, манят образы Гамлета, Чацкого, Отелло, несущие глубокое душевное богатство. Но как подойти к вершинам драматургии, к поэтическим сокровищам человеческого духа?..

Дорогу осилит идущий. Евгений Богратионович стремится вести их шаг за шагом дальше. Рассказ А. Чехова «Егерь» только маленькая ступенька на этом пути. Но уже о ней Вахтангов говорит исполнителю роли Егеря Л.А. Волкову (Зимнюкову):

— Вы хорошо работаете. Имейте чуть терпения. Поверьте немножко мне, и вы увидите, как будет идти «Егерь». Его нельзя найти скоро. Это не водевиль. Такая роль находится годами.

«Потоп»

Мы все должны быть вместе! Мы — единая цепь!

Г. Бергер, «Потоп»

Тем временем по вечерам во втором этаже в старом доме на Скобелевской площади публику поджидает американский бар, небольшой, но с претензией на некоторую роскошь.

Почти всю заднюю стену в глубине за столиками занимают полки с посудой и буфетная стойка. На тонких треногах, словно белые поганки, торчат перед стойкой высокие круглые табуретки. Налево — двери в кабинет. Справа — несколько ступенек поднимается к входной двери. За ней — улица города где-то на юге, на берегу Миссисипи. Солнечные лучи падают через окно и дверь. Жалюзи на окне приспущены, и в баре прохладно и уютно.

Телефон и телеграфный приёмник соединяют бар с внешним миром. Возле приёмника корзина для ленты.

Десять утра. Официант негр Чарли расставляет перевёрнутые на ночь стулья.

День начинается душный и тревожный. В городе ждут урагана. Плотины, сдерживающая реку, внушает опасения. Июньская жара усиливается с каждым часом. И вот хлынул ливень.

Бушующие потоки загоняют в бар случайных посетителей. Это дельцы или люди, выбитые из колеи: биржевой игрок Бир и разорившийся на сомнительного рода махинациях маклер Фрезер, адвокат О'Нейль, проститутка Лицци, маньяк-изобретатель и другие...

Прислушаемся. Продолжается, углубляется внутренний спор между Вахтанговым и горячо любимым им Сулержицким. Вахтангов — режиссёр спектакля «Потоп» по пьесе Геннинга Бергера. Сулержицкий — по-прежнему душа Первой студии, её вдохновитель; он единодушно признанный коллективом, первый после К.С. Станиславского эстетический и этический её учитель — её совесть. Вахтангов никогда и ни в чём открыто не воюет с Сулержицким, относится к другу и учителю с нежностью. Он питает уважение даже к таким формам убеждённого проповедничества Леопольда Антоновича, которые сами по себе порой не могут не казаться наивными, иногда даже чуть-чуть старомодными и банальными. Но дело в том, что банальность и Сулержицкий, когда вы услышите живой голос этого прекрасного человека, совершенно несовместимы. Не судите по написанным на бумаге его словам о надежде, о любви, о доверии друг к другу, по его призывам оберегать эту духовную, идеальную основу студии, — слова могут показаться элементарной и сентиментальной прописью. Но вот те же самые слова, вырывающиеся у Леопольда Антоновича в деятельном общении с актёрами, полные непосредственности и душевного огня, — это совсем другое. Идущие от вечно молодого, самоотверженного и необычайно чистого сердца, они лишены малейшей примеси позы, самолюбования, ханжества. Любопытно, что Лев Толстой с восхищением сказал о нём: «Ну, какой он толстовец? Он просто — „Три мушкетёра“. Не один из трех, а все трое!»

Любовь Вахтангова к Сулержицкому ни на мгновение не оскудевает. Он покорён, он предан этому человеку больше, чем бывает предан сын. Но в своей работе Вахтангов не может не быть самостоятельным, потому что целиком отдаёт ей всего себя, как и Сулержицкий. Только этого они всегда требуют один от другого на равных правах, и они не могли бы любить один другого, если бы хоть на день отступились от этого требования — полной самоотдачи театру. Но индивидуальности у этих двух людей разные, каждый

вносит в создание спектакля своё собственное мироощущение, темперамент, волю. Спектакль вырастает в итоге сопряжения двух разных волей. И вырастает в данном случае удивительно цельный и глубокий, может быть, благодаря сложным внутренним противоречиям.

Местный адвокат О'Нейл, чудака, мудрец и скептик, от нечего делать и ради психологического эксперимента устраивает провокацию: он убеждает всех, что ливень сейчас прорвёт на реке плотину и застигнутые в баре неминуемо погибнут от потопа. Гаснет электричество. Перестаёт работать телефон и телеграф. Зажигают свечи. И люди преображаются. В минуты перед смертью им ничто уже не мешает быть искренними и раскрыть все лучшее, что у каждого есть на душе.

Погоня за деньгами, конкуренция, социальные преграды, личная неприязнь становятся бессмысленными. В человеке раскрывается глубокое, человеческое. Оказывается, все эти люди способны и на любовь и на настоящее благородство. Перед лицом смерти потребность в единении, взаимной поддержке, в нежности сближает собравшихся. Но... проходит ночь, становится ясным, что никакого потопа не было. Жизнь продолжается обычным чередом. Благородный порыв сходит на нет. Снова все — волки друг другу. Чёрствые, эгоистичные, тупые, лживые, потонувшие в «делах», в подлости, в мелочных страстях.

Л. Сулержицкий видит только один смысл, одну цель в постановке «Потопа»:

— Ах, какие смешные люди, все милые и сердечные, у всех есть прекрасные возможности быть добрыми! А заели их улица, доллары и биржа. Откройте это доброе сердце их, пусть они дойдут до экстаичности в своём упоении от новых открывшихся им чувств. Вы увидите, как откроется сердце зрителя. А зрителю это нужно потому, что и у него есть улица, золото, биржа... Только ради этого стоит ставить «Потоп».

Для Сулержицкого основное в спектакле — тема христианского очищения и примирения людей на основе отрешения от «улицы» и от «долларов».

Но не то видит Вахтангов. Актёрам временами кажется, что для него основная тема пьесы — разоблачение глубокой порочности буржуазного общества. А сцена вспыхнувшей «любви и единения всех» во втором акте для Евгения Богратионовича будто бы только способ острее, глубже, резче — по контрасту — показать ложь и все отвратительное лицо этого общества, с его чёрствостью и эгоизмом стяжательства:

— Все — друг другу волки. Ни капли сострадания. Ни капли внимания. У всех свои гешефты. Рвут друг у друга. Разрознены. Потонули в делах... Ничего человеческого не осталось. И так не только сегодня, но всегда, всю жизнь.

Сулержицкий стремится к идиллии. Вахтангов же чувствует, что здесь нужны трагикомедия и сатира. Он не верит в идиллию. Он разделяет мысль автора: только в фантастических условиях, в панике, под гипнозом страха эти люди отрешатся на время от самих себя и не окажутся, а лишь покажутся на время прекрасными.

Правота Вахтангова подтверждается тем, что, чем глубже, чем реалистичнее он подводит актёров на репетициях к сцене «покаяния и очищения через любовь к человеку» во втором акте, тем труднее актёрам найти естественное последовательное оправдание такому состоянию и тем недоступнее реалистическое выражение этого состояния. Когда репетиции доходят до этой сцены, начинаются мучения, потуги, фальшь, и Вахтангов прекращает работу. Начинает сначала, с разбегу, но снова на том же месте все опять повторяется. Актёры утомлены и раздражены. Они уже почти ненавидят друг друга, вместо того чтобы умиляться и в восторге соединяться в «единую цепь».

Вот кто-то отвернулся к окну, чтобы не видеть остальных. Один, за ним другой поплелись из комнаты. Остальные сидят, опустив руки: им нечего делать, не о чём

говорить. Вахтангов подошёл к пианино. Машинально он начинает наигрывать одним пальцем мелодию, выражающую его состояние. Мелодия повторяется. Вахтангов прислушивается. Играет увереннее. Напевает про себя:

— Та-ра-о-ра-ра-рам... — И зовёт: — Пошли!.. Начали!..

Михаил Чехов — Фрезер соединяет действующих в круг. Они покачиваются и поют, вернее — мычат без слов:

— А-ра-ра-ра-а-рам...

Так родилась знаменитая песенка в «Потопе» и найден был, наконец, ключ к сцене единения. Не через мысли о любви и добре, не через слова о покаянии и примирении, а через подсознательное, полуживотное, получеловеческое мычание людей, сбившихся в кучу от ужаса смерти. Быстрее! Громче!.. Теперь уже радостнее. Почувствовав себя вместе, они уже не так испуганы. Им передаются тепло и ритм друг друга, захватывают физиологическое ощущение жизни и жажда взаимной поддержки.

Не будь влияния Сулержицкого, эта сцена, может быть, не достигла бы такой глубины с её всколыхнувшимися у актёров чувствами, со всеми ассоциациями и мыслями, которые она вызывает у зрителей.

Счастье! Возбуждённый, в приподнятом настроении от выпитого шампанского, а ещё более опьянённый поразившей его идеей всеобщего сердечного единения, биржевой маклер, доведённый до крайней степени ожесточения, постоянно несчастный оттого, что люди — друг другу волки, занятый грязными гешефтами, Фрезер — Михаил Чехов в экстазе восклицает, хватая каждого за руки:

— Мы все должны быть вместе! Мы — единая цепь! — И восторженно повторяет: — Мы все единая цепь... держаться вместе... шагать рука об руку... Эй, вы там, послушайте, выходите!.. Единая цепь... все вместе...

— Бир, милый друг! Товарищ, спутник... Все вместе — единая цепь! — Он обнимает своего биржевого конкурента, холодного, безжалостного Бира. Обнимает О'Нейля. — Единая цепь... Ты — брат мой, странник... Единая цепь!

Счастье!.. О'Нейль (Р. Болеславский, позже Григорий Хмара) тоже почти счастлив. Ведь это его идея благодаря фантастическому обману восторжествовала, пусть хотя бы на мгновенье, пусть хотя бы в воображении нетрезвых людей, потерявших голову перед лицом общей гибели. Это он призвал их:

— Мы все теперь — товарищи! Шагаем рука об руку широкой дорогой — туда, куда... Н-да!.. Стало быть, будем держаться вместе, локоть к локтю, плечо к плечу. Забудем вражду, ссоры и дразги...

И снова жалкий человечиска Фрезер, ничтожество Фрезер, с лысинкой, прикрытой прядкой волос, перекинутой от одного виска к другому, с галстуком, сбившимся набок, забывая поправлять съезжающее пенсне, в расстёгнутом клетчатом жилете, со множеством, золотых перстней и колец на пальцах, подхватывает за руки О'Нейля и Бира и устремляется вперёд в танце:

— Цепь! Мы все друзья, все братья-странники!

Так заканчивается второй акт.

В третьем — утро приносит отрезвление. Потоп в городе не состоялся. Оказался фикцией, блефом. И не состоялось, обернулось блефом единение душ.

Стреттон требует возмещения расходов. Бир снова захвачен азартом биржевой игры. Лиццо слышит от Стреттона: «Проваливай! С утра у меня в баре должен быть порядок!..» — и одинокая уходит на улицу. Все возвращаются на круги своя. Каждый на свою ступеньку общественной лестницы.

Медленно ползёт вверх в оконном проёме гофрированный металлический щит,

которым люди отгородились на ночь. Невозможно без острой боли и волнения видеть Фрезера — Михаила Чехова, когда он, с надеждой прильнув к окну, ловит первые врывающиеся солнечные лучи и смотрит на открывшийся его глазам мир божий, а помолчав, чуть грустно говорит:

— А солнце всё-таки светит...

Боль расставания с возвышающим ночным обманом, мягкая человеческая печаль, горький сарказм, отвращение дельца, вынужденного натянуть ненавистную лямку, ирония над самим собой — все передано в этой коротенькой фразе. Чехов играет, если можно так выразиться, квинтэссенцию пьесы.

Неразрывное, несчастное, уродливое единство противоречий в капиталистическом мире, последовательно раскрытое режиссурой Вахтангова, единство органическое и неизбежное для капиталистических отношений, единство, в котором неотвратимо сосуществуют добрые человеческие порывы и мерзость, в котором человек бывает на мгновенья душевно озарён, но верх над ним берет подлость всей системы и её человеконенавистническая сущность, — вот генеральная тема, вскрытая Вахтанговым.

Режиссёру надо было слить воедино пронизательное проникновение в психологию американцев в критический, даже парадоксальный момент их жизни и свой (и авторский) смех сквозь слёзы (а может быть, слезы сквозь смех?..), человеческое сочувствие и сарказм. Нужно было найти всему единый чёткий сценический рисунок, ритм, темперамент... Сулержицкий требовал, чтобы доминантой была идея добра и всеобщего единения, выраженная главным образом во втором акте. Каждый человек в конечном счёте добр, человек чудесное, милое и смешное существо, и все люди — братья!.. Вахтангов дружно, в союзе с Сулержицким требовал от актёров того же во втором акте. Но искусство не арифметика, где от перестановки слагаемых сумма не меняется. Пьесу завершал всё-таки третий акт. И чем сильнее звучала добрая, наивная, идеалистическая тема второго акта, тем трагичнее, обличительнее, глубже по мысли становился третий акт, а с ним и весь спектакль.

У Бергера есть эпизодический образ «второго клиента», забегающего в бар ровно в десять утра на секунду, чтобы выпить свой коктейль, вошедший в ежедневную привычку. Этот постоянный посетитель заведения Стреттона обрамляет спектакль: первый раз он появляется в начале первого акта, вторично — в самом конце пьесы. Артист студии Алексей Дикий в своей книге «Повесть о театральной юности» рассказывает, что Вахтангов немало повозился с этой красноречивой деталью, особенно в финале:

«Второй клиент врывался в помещение бара, как смерч, сметая на своём пути салфетки, подносы и стулья. Он весь был олицетворением биржи с её золотой лихорадкой, образцом буржуазного практицизма — даже коктейль входил в деловой график дня. Священнодействие с десятичасовым коктейлем должно было символизировать собой незыблемость буржуазных законов, а весь спектакль — служить подтверждением того, как мало в этих законах буржуазного общества подлинной человечности. Великолепно была найдена эта „точка“ в спектакле. Мысль его была реализована до конца — серьёзная мысль, лишённая всякой идеализации».

Но не могу согласиться с Диким, будто, являясь как ни в чём не бывало за своим коктейлем в финале, этот истый американец «неопровержимо свидетельствовал, что ничто не изменилось в мире за те сутки, пока посетители бара переживали свой мнимый потоп». Нет, Вахтангов вовсе не ставил своей целью поселить в сознании зрителя столь безнадежно пессимистический идейный и моральный итог. И не трагедия американцев сама по себе его занимала. Точно так же как и сатира была в его руках только средством. Спектакль внушал зрителю надежду, что моральное потрясение, пережитое теми, кто

провёл эту ночь в баре, не пройдёт совсем бесследно для них. Освободилась от иллюзий Лицци. Вряд ли захочет повторять подобные психологические эксперименты О'Нейль — они ему больше ни к чему, за эту ночь он тоже избавился от некоторых предположений и по-своему лучше понял людей. Поумнел и Фрезер и даже стал душевно богаче. В какой-то степени это коснулось и негра Чарли (В. Смышляев) и других. Люди, разумеется, не переродились, — а бывает ли вообще — не на бумаге, а в жизни, — чтобы кто-нибудь переродился за одну ночь? — но что-то в них хоть чуть-чуть изменилось. Может быть, укрепились отвращение к собственному образу жизни — растёт глухой протест против власти чистогана. А если хоть немного изменились люди — это главное условие, чтобы изменился в конце концов мир.

О'Нейль (снимает шляпу). Итак, конец! Занавес опускается. *(Тяжело вздыхает.)*

Фрезер (ехидно). Потоп не удался?

О'Нейль (серьёзно). А это как взглянуть на вещи. Моральный результат, во всяком случае, не хуже, чем после древнего потопа.

Так — для героев пьесы. А если обратиться к московскому зрителю 1914—1917 годов, к человеку, у которого тоже своя инерция повседневного существования, свои засасывающие «улица, золото, биржа», то моральный прицел спектакля, гораздо более широкий, чем просто разоблачение «американского образа жизни», несомненно, был выбран весьма кстати и для Москвы. «Потоп» в Первой студии содействовал раздумьям о том, что нужно неустанно, упорно изменять мир и людей к лучшему.

Иначе Надежда Константиновна Крупская не записала бы в своих воспоминаниях о Ленине: «...Ходили мы несколько раз в Художественный театр. Раз ходили смотреть „Потоп“. Ильичу ужасно понравилось. Захотел идти на другой же день опять в театр».

Впрочем, работа над пьесой не обошлась для Вахтангова без огорчений.

Преодоление навыков довольно примитивной социально-натуралистической мелодрамы («Гибель Надежды»), надрывной игры на нервах («Праздник мира»), утешительного интимно-психологического театра рождественской сказки («Сверчок на печи») даётся многим исполнителям не сразу. Вахтангов добивается отточенно выразительной, подчёркнуто ритмичной театральной формы, стремится к заострённому гротеску. Критик газеты «Раннее утро» в дни премьеры отмечает, что спектакль «идёт точно не на сцене, а на шахматной доске, с какой-то жестокой аккуратностью, с неутомимой педантической размеренностью. Это ансамблевый спектакль, в котором все принесено в жертву идее ансамбля... И в этом смысле режиссёр Вахтангов достиг больших результатов. Налаженность огромная». Другой критик в «Новостях сезона» пишет: «Новое в „Потопе“ то, что зритель всё время чувствует театральность». Ей подчинены все выразительные средства.

В книге репетиций Вахтангов записывает: «Золото в зубах, золото в баре. Почтение к золоту, механичность, неукоснительность, твёрдость. Бир — бог. Так к нему относятся».

Но актёры нет-нет да и выпадают из жёсткого ритма спектакля. То отведёт душу Бакланова, ослабив темп ради переживаний обманувшейся Лицци, то Михаил Чехов, увлекаясь эксцентрической характерностью, перейдёт тонкую грань, отделяющую строгий вахтанговский гротеск от фарса. Выправляя этот крен, Вахтангов сам в очередь с Чеховым играет Фрезера, играет, я бы сказал, целомудренно, несколько суше, строже по мысли. В его исполнении фигура Фрезера, может быть, проигрывает в глазах зрителя, ищущего в театре приятного, занимательного развлечения, но оказывается внутренне сложнее и неотрывно приковывает к трагическим мотивам. Необыкновенно интересно смотреть то на одного, то на другого Фрезера.

Но ещё до выхода спектакля на публику в работу режиссёра вмешиваются Сулержицкий и Станиславский. С печалью Вахтангов записывает: «Пришли, грубо влезли в пьесу, нечутко затоптали моё, хозяйничали, не справляясь у меня, кроили и рубили топором. И равнодушен я к „Потопу“».

К.С. Станиславский после репетиции «Потопа», желая поддержать ученика, в утешение подарил ему портрет с надписью: «Дорогому и сердечно любимому Евгению Богратионовичу Вахтангову... Вы первый плод нашего обновлённого искусства. Я люблю Вас за таланты преподавателя, режиссёра и артиста; за стремление к настоящему в искусстве; за умение дисциплинировать себя и других, бороться и побеждать Недостатки. Я благодарен Вам за большой и терпеливый труд, за убеждённость, скромность, настойчивость и чистоту в проведении наших общих принципов в искусстве. Верю и знаю, что избранный Вами путь приведёт Вас к большой и заслуженной победе. Любящий и благодарный К. Станиславский».

Вахтангов тем временем не оставляет мысли о другой редакции постановки «Потопа», мечтает показать Америку, ещё смелее сняв с неё покров внешнего благополучия, обнажить её духовную опустошённость, заострить сатирическое жало.

Но это намерение не осуществлено. Его вытесняют новые замыслы и работы.

Вторая юность

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли...

А. Блок

Студенческая студия в Мансуровском переулке постоянно пополняется. Теперь основатели студии при приёме новичков не только беседуют с ними об отношении к искусству, но и предлагают читать стихи и исполнять этюды-импровизации. Далеко не все желающие попасть на воспитание к Вахтангову, в его ревниво охраняемую учредителями студию, выдерживают этот экзамен.

Однажды среди экзаменующихся привлекла внимание резким отличием от окружающих молодая курсистка. Она собиралась ехать в деревню, стать агрономом. Но считала, что надо от Москвы взять всё, что можно. Откровенно заявила, что актрисой быть не собирается, но что не прочь поучиться и театральному искусству. На вопрос Вахтангова, кто хочет читать первый, смело ответила:

— Я.

И, выйдя размашистым мужским шагом на сцену, неловко держа руки с оттопыренными пальцами, прочла «Нимфы» Тургенева и стихотворение «Мать» Надсона. Низкий «неотёсанный» голос. Внешняя невозмутимость. Мужские гетры, занятые у подруги, чтобы прикрыть дырявые башмаки... Студийцы были шокированы. Смеялись. Засмеялся и Вахтангов, глядя на неё весёлыми прозорливыми глазами, и без колебаний принял. Это была будущая трагическая актриса его театра Анна Орочко.

Евгений Богратионович по-прежнему охраняет молодых людей от того, чтобы они возомнили себя актёрами, и он стремится объединить в коллективе студии юность, таящую ещё не раскрытые артистические силы... Главное для него — выявление и духовный рост одарённых человеческих индивидуальностей, воспитание художников, испытание сил, постоянные совместные искания и открытия в искусстве и в самой жизни.

Вдумчивой, страстно размышляющей Ксении Котлубай Вахтангов первой доверил преподавание «системы». Сразу проявил самостоятельность и художественный вкус Юрий Завадский; он пришёл в студию как художник, но скоро стал режиссёром и актёром. Одним из ревнивых преданных хранителей студийных идей и «законов» стал Борис Захава. Своеобразный лирический талант Леонида Волкова (Зимнюков) раскрылся в исполнении «Злоумышленника». Вахтангов, может быть, впервые в истории русского театра прочёл этот чеховский рассказ не как легковесный анекдот, а как маленькую трагедию. В сложившееся ядро студии входят пытливый Борис Вершилов, от природы артистичная Евдокия Алеева, всегда серьёзная, восприимчивая Ксения Семёнова...

С учениками Вахтангов переживает вторую юность. Он прививает каждому из них ощущение счастья оттого, что в дружном коллективе они могут надёжно преодолевать любую слабость характера, освободиться от заблуждений, воспитывая себя, исправлять ошибки, крепнуть, с каждым днём становиться умнее и мужественнее. Это счастье — в любимой работе, счастье иметь студию, круг друзей, бодрость, надежды на будущее.

— Если б вы знали, как вы богаты! Если б вы знали, каким счастьем в жизни вы обладаете! И если б знали, как вы расточительны! Всегда ценишь тогда, когда потеряешь... То, чего люди добиваются годами, то, на что тратится жизнь, есть у вас: у вас есть ваш угол, — говорил им Евгений Богратионович. — Подумайте, чем наполняете вы тот час, в который вы бываете вместе, хотя и условились именно в этот час сходить для радостей, сходить для того, чтобы почувствовать себя объединёнными в одном общем для всех стремлении... Много ли таких богатых и счастливых? Богатых тем, что объединились одним желанием. Счастливых тем, что стремление объединиться для одной, общей для всех цели осуществилось... Оглядываешься, и становится страшно: что же делал все эти дни моей жизни? Что вышло главным? Чему я отдал лучшие часы дней моих? Ведь я не то делал, не того хотел... Ах, если бы можно было вернуть! Как бы я прожил, как бы хорошо использовал часы земного существования! У вас есть возможность не сказать этих слов. Поздних и горьких.

Принимаясь за ту или иную пьесу, Вахтангов спрашивает: «ради чего» мы её будем ставить? И далее:

- Ради чего я играю в пьесе свою роль?
- Ради чего существует студия?
- Ради чего существует театр?
- Ради чего существует искусство? И т. д.

Но его ответы чаще всего сводятся к одному:

— Театр существует ради праздника добрых чувств, возбуждаемых со сцены у зрителя. Цель искусства — заставить людей быть внимательными друг к другу, смягчать сердца, облагораживать нравы.

И только?

В этом он повторяет проповедничество Сулержицкого. И, видимо, он ещё не отдаёт себе до конца отчёта в гораздо более широком объективном значении, какое имеет его личное творчество, хотя бы на сцене Первой студии, творчество социально-критическое, идущее вразрез с духом сентиментального примирения, с проповедью непротivления злу насилем.

А студийцы так много сил отдают внутреннему моральному кодексу студии, что этот кодекс самоусовершенствования начинает становиться для них самоцелью. Студия превыше всего, она важнее всей остальной жизни, утверждают они. И тут в стремлении «завести своего сверчка» к ним присоединяется и Вахтангов, мечтающий обрести в студии, подобно Сулержицкому, ячейку идеального человеческого общества — островок

среди холодного мира. И со всей страстью отдаётся Евгений Богратионович этическому воспитанию учеников. «Злых» обращает в «добрых», легкомысленных — в преданных моральной идее студии и служению искусству. Он умеет быть требовательным и подчас грозным, но всегда добивается мира. В часы студийных вечеринок он неистощим в остроумии и весёлых выдумках. Импровизирует смешные «кабаринные» номера, сочиняет куплеты на студийную злобу дня, неподражаемо пародирует шансонетки и восточные песенки. По-прежнему он считает юмор лучшим лекарством от всякого дурного чувства по отношению к ближнему и, как никто, умеет вносить веселье в жизнь и в работу. Когда среди студийцев возникают разлад, ссоры, разногласия, он старательно мирит их и любит устраивать в студии маленькие «праздники мира». Иное дело — в «Празднике мира» Гауптмана, думает он, где различие характеров и расхождение стремлений людей непримиримо. Здесь же, в студии, все проще, все противоречия поправимее и каждый шаг может послужить общему счастью и добру.

«Все люди — братья!»

Эту идею он вкладывает и в постановку пьес, над которыми начинает работу. Сказка Л. Толстого об Иване-дураке и его братьях в сценической обработке Мих. Чехова проповедует пассивное сопротивление войне путём непротивления злу. «Добро пожаловать!» — говорит Иван-дурак врагам, отчего враги пускаются в бегство. Вахтангов с увлечением берётся за сказку, но задумывается. У него уже бродят иные мысли. Непротивление так непротивление до конца: не стоит вообще сопротивляться войне, хотя бы даже и постановкой непротивленческой пьесы. Постановка «Сказки» откладывается, затем совсем отпадает.

В письме из Евпатории он пишет ученице: «О войне больше не думаю... боясь её. Всё равно. Она была неминуема, она, значит, нужна, она приведёт человечество к хорошему: она приведёт к тому, что войн после неё будет мало — 2—3. И станет мир на земле. А то люди стали дурными, эгоистичными и нерадостными. Если историческому ходу вещей нужно, чтобы нас убили люди, — пусть так будет. Раньше я боялся, теперь успокоился. Этому способствовало то, что я внимательно прочёл „Войну и мир“ и теперь только хорошо понял эту замечательную книгу...»

Так толстовская проповедь привела к фаталистической покорности.

В этой тепличной атмосфере ставятся для студийных вечеров психологические миниатюры «Великосветский брак» и «При открытых дверях» А. Сутро — обе в плане интимно-психологического театра.

В то же время Вахтангов записывает в дневнике:

«У нас в театре, в студии и среди моих учеников чувствуется потребность в возвышенном, чувствуется неудовлетворение „бытовым“ спектаклем, хотя бы и направленным к добру. Быть может, это *первый шаг к романтизму*, к повороту. *И мне тоже что-то чудится*. Какой-то праздник чувств, отражённых на душевной области возвышенного (какого?), а не на добрых, так сказать, христианских чувствах. Надо подняться над землёй хоть на пол-аршина. Пока».

Недовольство интимно-психологическим театром, тяга к романтизму привели к попытке поставить в студии «Незнакомку» А. Блока. Лирическая драма Блока должна была рассказать о том, как действительность может преобразиться под воздействием мечты. О силе мечты, о том, что духовное содержание и есть самая действительная действительность в нашей жизни. И о том, что от соприкосновения с житейской прозой мечта становится ещё прекраснее, ещё могущественнее. Но характерно, что романтические новации в своей студии Вахтангов не берётся осуществлять сам. О «Незнакомке» он говорит:

— Я давно ждал такого момента, когда студия возьмёт такую пьесу. Вспомните наши разговоры о романтизме. Но сам я не могу предложить этого. Как мать не может подарить своему ребёнку очень дорогую игрушку: «Пусть дядя подарит, я буду очень рада, но сама не могу».

Ставить Блока приглашают актёра Первой студии Алексея Попова. Вахтангов предупреждает учеников:

— Нельзя сказать наверняка: у нас идёт «Незнакомка». Нужно работать, ставить, а поставим или нет, неизвестно.

Пришёл в студию молодой поэт Павел Антокольский, учился, как и все, искусству актёра, но вскоре предложил свои драматические произведения, похожие на причудливые сновидения, романтические сказки: «Кукла инфанты» и «Кот в сапогах» (иначе «Обручение во сне»). В их существовании не столько непосредственное отражение действительности, сколько литературные реминисценции.

Обе романтические пьесы Антокольского Вахтангов поручает ставить вызвавшемуся на это дело Юрию Завадскому, одному из самых убеждённых молодых романтиков в студии.

А сам, помогая Попову и Завадскому, ещё колеблется, не решаясь объявить романтизм новым господствующим театральным стилем в студии. Пьесы Антокольского наивны. А может быть, не только пьесы, но и сам этот поэтический романтизм наивен?

По сравнению с действительностью не заложено ли что-то призрачное даже в чудесном поэтическом произведении Блока? Подняться над обыденностью, над «бытовой» пьесой необходимо, но каким новым путём? Неужели, повторяя стилистику условного спектакля «Незнакомки» в 1915 году у Всеволода Мейерхольда? Вахтангов с увлечением отдал дань талантливости этого изобретательного режиссёра, в чём-то их пути, может быть, и сойдутся, но по глубокому существу их пути разные.

Не потому ли, что они очень разные люди?

И тот и другой остро чувствуют мучительную трагичность происходящего в эти годы в России. И тот и другой далеки от глубокого понимания политической, социальной борьбы. И жизнь в стране, полная чудовищных контрастов, несущая тяжкие страдания народу и его интеллигенции, пугает того и другого, заставляет прятать голову под крыло отвлечённой мечты. Мейерхольд, человек огромного дарования, вышедший, как и Вахтангов, из общей «альма матер» — Художественного театра, называет себя учеником Станиславского и в то же время объявляет войну его реалистическим принципам, увлекается эстетскими изысками, рафинированными новациями в области зрелищной формы, вызываяще щеголяет в эксцентрическом наряде, под маской «доктора Дапертутто», становится вождём условного «Театра представления». Вахтангову чуждо подобное фронтёрство, но и он не может успокоиться и повторять зады. Однако в главном — в том, что основой театрального искусства являются конкретный реальный Человек и его действительная жизнь, а не фантазмагория, Вахтангов непоколебим. И ему по-прежнему дорого и близко мироощущение Сулержицкого, в то время как трудно найти в искусстве двух людей более полярно противоположных по мировоззрению и по личным человеческим качествам, чем Сулержицкий и Мейерхольд.

В своей студии и в личной жизни Евгений Богратионович всегда тянется к Сулеру, как человек, которому холодно в одиночестве, тянется к согревающим лучам солнца...

Но всё же следует ли эту позицию страуса, прячущего голову под крыло прекраснотуши, переносить в искусство? Туда, где должен состояться серьёзный разговор о современной действительности и её проблемах?

Белые кони Росмерсхольма

Моё дело — ставить вопросы, ответов на которые у меня нет.

Генрих Ибсен

Что заставило тихого, мягкого человека, бывшего пастора Росмера кончить жизнь самоубийством? Угрызения совести? Поразившее его открытие: он виновен в том, что иного выхода не нашла перед тем и его жена Беата?.. Ведь он холодно отвечал на её страстную любовь, приблизил к себе Ребекку Вест, духовным союзом с Ребеккой невольно заставил бездетную Беату думать, что ей надо уйти с дороги. Он виноват ещё и потому, что не понимал, как последовательно-преступно шла к своей цели Ребекка, сознательно устраняя Беату, толкая её к отчаянию.

Или главным толчком к самоубийству Росмера послужило горькое сознание своего бессилия перед лицом сложной борьбы людей и идей в окружающем обществе? Под влиянием Ребекки Росмер отступил от религии и от консервативных убеждений отцов, пытался разорвать с привычным кабинетным уединением и присоединиться к новым прогрессивным силам общества, начать действовать, работать, но... не посмел. Дело, которое должно восторжествовать, одержать прочную победу, по его убеждению, может быть совершено лишь человеком с радостной, свободной от вины совестью.

Но, может быть, причины тройного самоубийства — Беаты, Росмера и Ребекки — глубже тех или других личных поводов? Они — в наследственной обречённости людей, живущих в старой родовой дворянской усадьбе Росмерсхольм, вблизи городка, лежащего у одного из фиордов западной Норвегии?.. Субъективно для героев пьесы все свелось к проблеме нравственной чистоты. Но Генрих Ибсен, написавший драму «Росмерсхольм», смотрит на вещи шире. Дом в дворянской усадьбе — символ большого «Дома», прочно выстроенного для себя и веками обжитого буржуазией.

Перед натиском социальных потрясений содрогаются стены старого дома. Существует поверье, что по этим стенам время от времени проносятся призрачные «белые кони», предрекая смерть кого-нибудь из обитателей. Экономка в усадьбе, фру Гель-сет, верит: белых коней посылают покойники, отдавшие жизнь за создание этого дома, вложившие в него свою душу: «...покойники долго держатся за Росмерсхольм... Выходит, как будто они никак не могут расстаться с теми, что остались тут».

Так что же остаётся в этом доме на долю живых потомков и наследников? Их дни мрачны. Росмер разучился весело смеяться, как смеются все, у кого легко на сердце. Он заперся в четырех стенах и погружён в изучение архивов. Его жена бесплодна и одержима болезненной, неутолимой чувственностью. Сам Росмер холоден в браке, а когда он вступает в духовный союз с любящей его Ребеккой и этот союз, естественно, должен вот-вот превратиться в новый брак, давно ею подготовленный и счастливый для обоих, она говорит:

— Никогда я не была дальше от цели, чем теперь... Росмерсхольм отнял у меня всякую силу. Здесь были подрезаны крылья моей смелой воле. Здесь её искалечили. Прошло для меня то время, когда я могла дерзать на что бы то ни было. Я лишилась способности действовать...

И дальше, как записывает для себя Вахтангов смысл их последнего диалога:

— Ты со своим прошлым, и я со своим — мы не сможем жить. Если бы мы остались жить, мы были бы побеждены. Мы остались бы жить, осуждённые на это и живыми и мёртвыми.

— Но у меня новое мировоззрение: мы сами судьи над собой, и я не дам торжествовать над собой ни живым, ни мёртвым. Радость облагораживает душу, Ребекка. Умрём радостно. У тебя есть сейчас радость? Есть и у меня. Чтоб она сохранилась, надо умереть.

Возврата к прежнему у них быть не может. Оно изжито, исчерпано до дна. И оно обвиняет. Будущее для них тоже пытка.

И они умирают. Бросаются вместе в горный поток, который раньше унёс тело Беаты. Умирают, решив, что единственное средство сохранить им радость — радость духовного слияния и мнимого морального очищения, мнимого искупления вины, мнимой моральной победы над самими собой — это добровольная смерть.

Что это? Утеряно у людей чувство реальности? Да. Утеряны ими живые связи с окружающей действительностью? Да. Это говорит в них разорванное, больное сознание? Да. Больное и несчастное, несмотря на возвышенное, требовательное отношение к чистоте совести? Несмотря на духовную красоту и глубину переживаний?.. На все эти вопросы Ибсен как будто отвечает утвердительно.

Но не является ли такое возвышенное погружение в себя зыбким и тоже мнимым, поскольку оно изолировано от реальных живых связей с окружающей действительностью и ведёт к бессилию, к бездействию, к самоубийству?.. И не является ли в таком случае зыбкой и мнимой и «красота духа»?.. На эти вопросы Ибсен не отвечает.

Он вообще постоянно подчёркивает, что его дело только ставить драматические вопросы о судьбе людей, а не отвечать, — у него нет ответов.

Не отвечает на эти вопросы и Вахтангов, выбрав «Росмерсхольм» для постановки в Первой студии МХТ. Евгения Богратионовича занимает другое. Он увлечён «Росмерсхольмом» потому, что пьеса вызывает много прямых и косвенных ассоциаций с переживаниями и судьбой людей, которых он в это трудное десятилетие в России близко знал, любил. Далеко идущие ассоциации протянулись и к тем, кто, обладая выдающейся силой духа, как будто занимал незаурядное место в культурной жизни страны, а всё же оказался душевно сломленным.

Не один Вахтангов почувствовал родственные психологические связи героев «Росмерсхольма» с русской интеллигенцией в канун бурного 1917 года. Роль Ребекки согласилась играть в Первой студии жена писателя А. Чехова, актриса с покоряющим сценическим обаянием, тонкий мастер Ольга Книппер-Чехова. Роль старого учителя Росмера, спившегося неудачника-философа, аристократа духа, бунтаря и бродяги Ульриха Бренделя стал репетировать могучий трагик Леонид Леонидов. Участие в спектакле ведущих артистов основной труппы Художественного театра было вместе с тем проявлением доверия к режиссёрскому таланту Вахтангова и выражением интереса, появившегося у «стариков» МХТ к художественным опытам студии.

Уже нельзя было не видеть, что настойчивое и постоянно развивающееся применение учения К. Станиславского об искусстве актёра принесло студии победы, дающие в перспективе надежду на животворное обновление всего Художественного театра. «Старики» пришли сюда не поучать, они пришли поучиться искусству быть всегда молодыми, как вечно молодым был в своих теоретических исканиях Станиславский, как постоянно молодым, со всей силой страсти, был Вахтангов, идущий — все это поняли — в искусстве от работы к работе круто в гору.

Евгений Богратионович в августе 1916 года принимается за репетиции, поставив перед собой задачу — довести жизнь человеческого духа на сцене до самого интенсивного, до самого крайнего и полного, какое только мыслимо, выражения.

...Жизнь человеческого духа! 17(30) декабря 1916 года умирает от нефрита Леопольд Антонович Сулержицкий. Вахтангова потрясла смерть учителя и самого большого друга. В сороковой день после неё Евгений Богратионович произносит речь на траурном собрании в студии. Он вспоминает реплику из «Синей птицы» Метерлинка:

— «Мёртвые, о которых помнят, живут так же, как если бы они не умирали». А ты сделал так, что мы не можем забыть тебя и не сможем до тех пор, пока мы сами не прах...

Он говорит:

— Каждый актёр знает, что не существует того, что происходит с ним на сцене, и верит всё-таки, что все это с ним происходит, — вот почему он может правдиво откликнуться чувством на вымысел. Он верит. Так мы, ученики его в этой студии, знаем, что умер он, но верим, что он среди нас, и потому можем говорить так, как если бы он был с нами...

И если правда, что мёртвые, о которых помнят, живут так же, как если бы они не умирали, то ты всё ещё живёшь и будешь жить до конца дней наших... Ярко, ярко до галлюцинаций мы можем увидеть тебя всего, каким ты был, ибо ты весь открывался нам.

Затеи Вахтангов вспоминает, как Сулержицкий неторопливо входил по железной лестнице в студию, как открывал дверь, как во время репетиций делал заметки на клочке бумаги, какие слова говорил, какие давал советы... И поражённые товарищи по студии, присутствующие на собрании, вдруг ярко, действительно до галлюцинаций, видят перед собой не Вахтангова, а Сулержицкого. Вахтангов словно перевоплощается на их глазах, так глубоко верно передаёт он существо Сулержицкого, говоря профессиональным языком — «зерно его образа». Физически Вахтангов ничем не похож на Сулержицкого, но сейчас он удивительно, невероятно весь уже не Вахтангов, а Сулержицкий, вернее — и Вахтангов и Сулержицкий. Леопольд Антонович ожил. Это его походка, его глаза, его улыбка, жесты, его голос... Такова сила актёра. Такова сила постижения человеком другого человека.

Этого и добивается от актёров Вахтангов на репетициях «Росмерсхольма». Глубочайшего, органического вживания в героев. Без театральности в обычном понимании. Он записывает:

«Мне, естественно, хотелось бы достигнуть того, что, по-моему, является идеалом для актёра... Чтоб он был совершенно убеждён и покоен, чтоб ок до конца, до мысли и крови оставался самим собой и даже лицо своё по возможности оставил бы без грима... Исполнитель должен быть преображён через внутреннее побуждение.

...Основным условием будет *вера*, что *он*, актёр, поставлен в условия и отношения, указанные автором; что ему нужно то, что нужно персонажам пьесы... Я хочу, чтобы естественно, сами собой сегодня возникали у актёров чувства... Мне хотелось бы, чтобы актёры импровизировали весь спектакль...

...Ведь они знают, кто они, какие у них отношения к другим действующим лицам, у них есть те же мысли и стремления, они хотят того же, так почему же они не могут жить, то есть действовать?

...Все репетиции должны быть употреблены актёрами на... *органическое* выращивание у себя на время репетиции такого мироотношения и миропонимания, как у данного образа.

Ничего не заштамповывать... Каждая репетиция — новая репетиция. Каждый спектакль — новый спектакль. Пусть все происходит так, как происходит в самой жизни, — всегда свежо, всегда в движении, вперёд и вперёд, всегда в развитии. Всегда что-то в людях отмирает и что-то рождается в них новое.

Первое «Чудо св. Антония»

... — *Вот половик. Вытрите ноги.*

Метерлинк, «Чудо св. Антония»

Перенесёмся теперь на один вечер в буржуазный дом, в провинциальный городок Бельгии.

Старая служанка Виржини, подоткнув юбку, засунув ноги в грубые деревянные башмаки, вооружилась ведром, тряпкой, метлой, щёткой. Она моет пол у входной двери. Временами она бросает работу, громко сморкается и вытирает слезу концом синего передника. Раздаётся звонок. Виржини открывает дверь. На пороге худощавый высокий старик с непокрытой головой, с нечёсанными волосами, одетый в мешкообразный, заношенный подрясник, подпоясанный верёвкой. Виржини встречает его, ворчливо:

— Это ещё кто? В двадцать пятый раз звонят. Опять нищий! Вам чего?

— Мне бы войти.

— Нельзя. Больно грязны. Оставайтесь, где стоите. Чего вам?

— Мне бы войти в дом, — мягко, настойчиво повторяет старик, несколько не ожесточаясь от грубоватой манеры служанки. Он видит, что перед ним добрая, простая душа. С тихой улыбкой он смотрит на что-то впереди, прямо перед собой, за стеной.

— Зачем вам?

— Хочу воскресить вашу госпожу Гортензию.

— Воскресить госпожу Гортензию? Это ещё что за новости? Да вы кто такой?

— Я святой Антоний.

— Падуанский?

— Да.

Виржини всматривается. Для неё «Падуанский» — это очень реально, она знает его, он живёт где-то тут, неподалёку, в церкви, и женщина больше обрадована, чем удивлена.

Антоний неловко выполняет её приказание вытереть ноги. Она строго требует:

— Ещё немножко, посильнее.

Он слушается.

Это, вняв её молитвам, Антоний явился, чтобы воскресить усопшую. Хотя с момента смерти прошло уже три дня, могущественному святому удаётся вернуть покойницу к жизни.

Такое невероятное событие встречено собравшимися на поминки многочисленными наследниками в штыки. К Антонию относятся сперва как к пьяному нищему, затем как к сумасшедшему, наконец сдают его полиции как вероятного уголовника. В буржуазном обществе доброй мечте ничего не остаётся, как только сидеть в тюрьме либо в сумасшедшем доме. И лишь один человек с чистым сердцем встретил приход святого как дело естественное и принял чудо воскрешения как должное. Это не имеющая за душой ни полушки служанка Виржини. Перед этим у неё со святым произошло, между прочим, выяснение щекотливого вопроса о наследстве. Её не обошла в завещании покойница.

— А никак нельзя, чтобы я получила деньги и чтобы она жила?

— Нельзя. Либо одно, либо другое. Выбирайте что хотите.

Виржини после некоторого раздумья решает:

— Так и быть, воскресите её. — Вокруг головы святого загорается ореол. — Что у вас там такое?

— Вы доставили мне большую радость.

Вот что произошло, хотите — верьте, хотите — нет, в один прекрасный день в

старом доме в Бельгии...

Вахтангов уже давно подумывал о том, что его ученикам в Мансуровском переулке пора выходить из пелёнок, и однажды осенью 1916 года сказал:

— Сейчас у всей студии выросла потребность в пьесе. Работать так, как работали раньше, — это не удовлетворит ни тех, кто играл бы, ни тех, кто не играл бы. Раньше работа над пьесой была педагогическая, теперь будет режиссёрская. Раньше цель была — демонстрация методов, теперь — постановка. А раньше постановка была побочным результатом... Я остановился, и окончательно, на пьесе Метерлинка «Чудо святого Антония».

Трактовать эту пьесу можно по-разному. Сам автор, в сущности, не ставит в ней последних точек. Если хотите, это довольно злая сатира на буржуа, на их корыстолюбие и ограниченность. Но если это вам не понравится, можете отнестись ко всему, что происходит в пьесе, только с улыбкой, как к милой шутке.

Вахтангов выбирает второе. Он говорит:

— Эта пьеса — улыбка Метерлинка, когда он немного отстранился от «Аглавены и Селизетты», от «Слепых», от «Непрошеной» — словом, от всего того, где выявляется крик его души, отвлёкся от всего этого, закурил сигару, закусил куропаткой... Может быть, у него сидели в это время доктор, священник. Он и спросил их:

«А что, если бы явился на землю святой?..»

«Ну, не может этого быть, — сказал доктор. — Я в это не верю».

«Ох, мы так грешны! — ответил священник. — Господь не удостоит нас своей милости».

— Метерлинка написал комедию, а в комедии всегда что-то высмеивается. Но высмеивает здесь Метерлинка не так, как другие. Это не бичующий смех Щедрина, не слезы Гоголя и т. п. Метерлинка улыбнулся по адресу людей.

Так рождаются под руками Вахтангова вполне безобидные образы буржуа.

За что в «Чуде» можно полюбить Ашилля? За то, что он так озабочен куропаткой, за то, что он так искренне хочет подарить что-нибудь Антонию. Мы его в это время понимаем, сочувствуем ему. В самом деле: ну что можно подарить святому? Булавку для галстука — смешно, портсигар — смешно, угостить его вином — тоже смешно. Ашилля находится в большом затруднении, и мы его очень хорошо понимаем.

У Гюстава самое смешное в том, что он все очень горячо принимает к сердцу, очень быстро возбуждается. По темпераменту — полная противоположность Ашиллю.

У священника самое смешное — елейность. Его профессия заключается в том, чтобы разговаривать с богом: это создало известные профессиональные приёмы. Он не вполне убеждён, что перед ним не святой. Поэтому он на всякий случай говорит с ним как со святым.

Смешное в докторе — его профессиональная самоуверенность, хотя он ничего не понимает.

Чем нас умиляет Антоний? Чем вызывает улыбку? Умиляет его покорность, какое-то большое внимание. Он очень внимательно слушает.

Итак, каждый из исполнителей должен найти в том, что он играет, какую-то основную черту, которая умиляет, вызывает улыбку. Нужно посмотреть издали, оком отвлечённого от жизни человека. В человеке есть страшные противоречия между тем, что он думает, делает и желает. Люди хотят чуда — ну-ка, пошлём им святого. Они наследники — а ну-ка, воскресим их богатую тётушку. И т. д. Нужно найти во всех этих людях забавное.

Если я стану несколько выше, отвлекусь, я не смогу смотреть на человека так, как

смотрел Щедрин. Мы видим, как все человеческое вызывает улыбку, становится маленьким, когда оно делается рядом с большим.

Что же «большое» видит Вахтангов в этой пьесе? Ответ ему подсказывает Метерлинк, «Большое» в пьесе — это наивная вера Виржини.

Но в то же время Евгений Богратионович пытается уйти от всего нереального, мистического.

— Антоний — самый обыкновенный человек. Это скромный, тихий, безобидный старичок. Чем живёт Антоний? Он живёт тем, чтобы Виржини не растревожилась, не испугалась. Относится к людям с добродушной иронией. Не должно быть театральной позы. Ну, приходит Антоний, и все. Приходит простой человек, грязный, с соломой в волосах, у него грязные ноги. И Виржини принимает святого не как заоблачного, а как нормального человека. Разговаривает с ним, как с большим другом.

И снова Вахтангов требует улыбки. По отношению ко всему происходящему прежде всего улыбка. Он привлекает на помощь мысли о законах счастливого искусства актёра:

— Каждый из вас должен найти юмористическую улыбку, обращённую к тому, кого вы будете играть. Нужно полюбить его. Нужно полюбить образ. Даже если я играю злодея, даже если я играю трагическую роль Гамлета. Нужно быть выше того, кого я играю. Всё это относится к радости творчества, все это создаёт праздник.

После смерти Сулержицкого Вахтангов считает своим долгом продолжать его дело. «Ты ушёл от нас, наш прекрасный и благородный учитель... Тебя нет среди нас, но ты в нас настойчиво и требовательно...» Священную память сердца, безграничную, ни на мгновение не оскудевающую любовь свою к Леопольду Антоновичу Вахтангов вкладывает и в постановку «Чуда». Он хочет сказать этим молодёжным спектаклем:

— Все люди — братья. Посмотрите, какие они глупые и смешные, эти буржуа, что не понимают этого! Как заскорузли их чувства! Как недоступны им душевные человеческие движения! Можно сыграть эту пьесу как сатиру на человеческие отношения, но это было бы ужасно. Пусть зритель грустно улыбнётся и призадумается над самим собой. Мы немножко над собой смеёмся, когда смеёмся над ними. После этого спектакля должно быть трогательно и стыдно, должны быть какие-то маленькие словечки: «Дда-а-а!» — по своему адресу.

Оправдание для такого прочтения «Чуда» Вахтангов находит ещё и в том, что Метерлинк, вне всякого сомнения, горячий гуманист, и в том, что он одержим идеей нравственного самосовершенствования.

К тому же более серьёзные задачи критического изучения действительности ставить здесь и трудно и рискованно именно потому, что спектакль молодёжный.

Сталкиваясь лицом к лицу с идеями и практикой Л.А. Сулержицкого в Первой студии МХТ, Вахтангов противопоставлял им в «Празднике мира», в «Сверчке», в «Потопе», хотя бы исподволь, хотя бы повинуюсь чувству соревнования, своё критическое мироощущение. Там он выступает как смелый, самостоятельный художник. А в мансуровской студии берет верх другая сторона его противоречий. Здесь, окружённый незрелыми юными людьми, он, избегая резкой ломки их взглядов и стараясь воспитывать их осторожно и постепенно, остаётся под влиянием идей, которые проводил Сулержицкий.

А ведь содержание небольшого двухактного «Чуда» вовсе не такое простое. Эту пьесу Метерлинка, мистика и символиста, можно прочесть и как иронический анекдот, почти как памфлет, и как религиозно-мистическое произведение. Ни к тому, ни к другому толкованию сам автор не присоединяется до конца. Он предпочитает неопределённую «таинственную» и двусмысленную недосказанность. Мир полон тайн, как бы говорит

Метерлинк, и человеческая душа в силах только прикоснуться к этим тайнам, раствориться в них, «подняться» навстречу законам мира, почувствовать в них правду, но ни познать эти тайны, ни бороться с ними не может. Смысл человеческого существования, по Метерлинку, в развитии в себе такой «внутренней жизни», когда все обычное, реальное становится несущественным, а душа живёт в постоянном состоянии истерии, в слиянии с сверхъестественным и сверхчувственным... Действительность трагична. Метерлинк призывает преодолеть эту трагичность через «внутреннее созерцание», через иррациональное «воспитание души». И это иррациональное воспитание, в сущности, является единственной последовательной идеей пьесы «Чудо св. Антония». А фантастическое приключение с чудом — провокационный предлог. Может ли случиться так в жизни или не может, думайте, как вам угодно, это не меняет для автора сути дела.

Вахтангов, сопротивляясь всему туманному, не имеющему реалистической, ясной основы, ищет самых простых решений. Он хочет привить студийцам самое непосредственное жизненное отношение к пьесе и к её героям. Он вступает с автором в борьбу.

Чем же кончается это единоборство режиссёра с туманностями и печальным символизмом и мистицизмом Метерлинка? Докапываясь постепенно до «зерна» каждого образа, Вахтангов все больше начинает интересоваться страстью, с какой его «безоблачные» герои стремятся к наследству. Центр спектакля перемещается. Гости — то, что было раньше «фоном» для Антония и Виржини, — начинают приобретать все более самостоятельное значение. В безоблачном небе появляются признаки грозы.

Образы буржуа приобретают некоторые черты гротеска. И появляется в этих людях что-то кукольное, что-то подчёркнутое, механическое. Но у них нет ни глубины, ни сложности, а у режиссёра не хватает решительности. Но неожиданный поворот к сатирической трактовке пьесы Вахтангов ещё не доводит до конца. Гром разразится позже...

Пока же это внутренне противоречивый спектакль, и он оставляет смутное впечатление неясностью своей цели и смешением стилей и форм. Как будто здесь продолжена линия развития углублённого психологизма. Но нет, тут и очевидный приём намеренного упрощения образов. Спектакль на глазах сбрасывает кожу, словно личинка, готовая превратиться в новое существо. В таком виде он и предстанет перед публикой, как и «Росмерсхольм», в 1918 году.

В восемнадцатом?.. После Октябрьской революции? Да, уже после неё.

Не проникал свет

С художника спросится!..
 Поздний вечер.
 Пустеет улица.
 Один бродяга
 Сутулится.
 Да свищет ветер...

А. Блок, «Двенадцать»

Накануне октября 1917 года Вахтангов последовательно обкрадывает себя. Кажется, само время останавливается для него — до такой степени узок его мир и так мало знает он

— почти ничего! — обо всём, что назревает и уже совершается в России. Происходит парадоксальное: тот самый Вахтангов, для которого чрезвычайно характерно стремление к общению с людьми, неожиданно оказывается как бы в публичном одиночестве. Накопленное им для себя и близких духовное богатство обёртывается нищетой и несчастьем.

Театр становится для него радужной клеткой. Поэт Генрих Гейне сказал: страшно, когда создаёшь тело и не можешь вдохнуть в него душу, — перед тобой лежит труп, но ещё страшнее, когда создашь душу и не можешь дать ей тело, ибо тогда за тобой гоняются привидения... Вахтангов борется с «трусами» и «привидениями», но сам он далёк от действительности, чьё дыхание — и только оно! — может принести на сцену современную жизнь, её настоящую душу, понятную, близкую зрителю.

Но все продолжается по инерции. С утра и глубоко за полночь дневные репетиции, потом спектакли и снова репетиции... Ежедневно Евгений Богратио-нович совершает тот же путь по Москве из дома в театр или в студию, из неё в другую, затем обратно домой.

Трух-трух... Трух-трух... Сутулится спина извозчика в выцветшей на плечах от метелей и солнца синей поддёвке. Стыдливо прикрыв облезлым хвостом тощий круп, унылой рысцой, как заведённая, переставляет кляча ноги по булыжнику. Безнадёжно-однообразно уходят полчаса домой — из Первой студии в Мансуровский. На душе Вахтангова смутно. Печальная спина возницы, его покорное, вошедшее з привычку молчание, павлинье пёрышко на приплюснутом, с загнутыми краями цилиндре и черепашья рысца одра, словно *danse macabre*², начинают Вахтангову казаться всеобъемлющим символом... А не имеет ли все это прямого отношения к нему? К его работе актёра и режиссёра?..

Он затевает разговор:

— Как жизнь идёт? Достаток есть?

— Нет, я бедный.

— Сеял?

— Года два назад сеял. Толку мало. Самое большое — сам-четвёрт. А больше сам-три, а то сам-два. Плохая у нас земля.

Помолчали.

— Сколько тебе лет-то?

— Пятьдесят пять.

— А ездил давно?

— С тринадцати.

— Да что ты?!

— Право.

— Так век свой и проездил?

— Так и проездил.

— Для этого и жил?

— Чего?

— Для этого, говорю, на земле и прожил, чтобы возить?

— А что мне делать? Другого не умею. Вот хотели дворником определить, да нельзя мне. Неграмотный я.

— Скучно это, брат. Тебе не скучно?

— Не, я песни пою.

² Пляска мертвеца (*франц.*).

— То есть как?

— А так. Станет скучно, я песни вспоминаю. Хорошо пою. Мне и веселей станет. А то табак нюхаю. Нюхну щепотку, мне и веселей. Чихну раз-другой — слеза пойдёт, глаз очистит. Через глаз больше я нюхаю.

Ещё помолчали. Кляча — тух-тух. словно престарелая балерина на ревматических пуантах.

— А старую Москву помнишь?

— А как же! Темно тогда было. Газ горел. Дома были маленькие. Возили за пяточок. А то за семь копеек. Ей-богу. На своих тогда больше ездили. Господа были настоящие. А вы кто?

— Я актёр.

— А лет вам сколько?

— Тридцать.

— Ишь ты! И не надоело ещё представлять? — Возница обернулся. На иссечённом морщинами, словно ударами хлыста, тёмно-медном лице улыбнулись серые глаза. Спросил общительно: — Не скучаешь?

— Скучаю, брат.

— Табачку не хочешь ли? Угощу. Чихни.

...Безрадостная война с Германией и Австро-Венгрией не кончается. Она идёт уже годы, вырывая миллионы убитых, раненых, душевно и физически искалеченных людей и умерших от эпидемий. Поражение за поражением царских войск отрезвили от ложно-патриотического угара. На фронте все чаще случаи отказа воинских частей идти в наступление и стихийного братания русских солдат с австрийскими и немецкими.

После свержения Николая жизнь в стране становится ещё противоречивой, ещё сложнее, ещё запутаннее. С одной стороны, как будто правит страной буржуазное Временное правительство, но можно ли на него полагаться? Недаром оно временное. С другой — Советы рабочих и солдатских депутатов...

Вахтангов не в состоянии разобраться в сложной политической ситуации. Февральская революция не внесла в его творческие взгляды чего-либо существенно нового. Освобождение от давно уже умершего царского строя и провозглашение народом лозунгов «Долой войну!», «Хлеба и мира!» укрепили у Евгения Богратионовича единственное желание работать возможно лучше и возможно больше. Он чувствует, что возникает большая потребность в театральных зрелищах, понимает, что ответственность людей искусства возрастает, хочет не отставать от жизни, но не идёт дальше стремления «подняться над землёй».

Наступает октябрь 1917 года.

Вахтангов в санатории лечит язву желудка и на свободе читает Шолома Алейхема, Менделя-Мойхер-Сфорима, Леона Переца, готовясь к работе в еврейской студии «Габима», куда его пригласили преподавать.

С середины октября он дома. В ночь с пятницы 27-го к нему в Мансуровский переулок доносится начавшаяся во всей Москве стрельба. Он влезает на подоконник и, чтобы свет не проникал на улицу, вдвоём с Надеждой Михайловной завешивает окна старыми одеялами.

Под этой защитой Вахтангов читает «Электру» Софокла.

Пальба в городе идёт непрерывно днём и ночью. Проходит ещё день, второй, третий... Вот сражение уже совсем рядом — на Остоженке. Вахтангов прислушивается и учит сына различать выстрелы винтовочные, револьверные и пушечные. Никто не выходил из квартиры на улицу. Хлеба нет. Едят то, что ещё осталось. Каждый вечер на

ночь снова старательно завешивают окна. Кто побеждает — «большевики» или правительственные войска, — неизвестно. Телефон от Вахтанговых не действует. Те, кто звонит к ним, тоже ничего не знают. Вахтангов 29 октября, захлопнув Софокла, записывает в дневнике:

«Когда-то Эгисф убил Агамемнона и женился на Клитемнестре. В день убийства Электра передала брата Ореста, мальчика, верному слуге Талфидию. Орест вырос и пришёл в родной дом отомстить за отца. Он убивает Клитемнестру, а потом Эгисфа. Можно хорошо поставить. Сценическое действие непрерывно. Единство места. Каждый акт можно начинать с момента, на котором остановился предыдущий. Хор очень оправдан и нисколько не мешает. Насколько все это нужно и интересно, — не знаю».

30 октября Вахтангов записывает: «Сегодня в 10½ ночи погасло электричество. В 3 часа ночи свет опять дан».

Стараясь что-нибудь понять, Вахтангов днём вглядывается через окно. Надежда Михайловна отгоняет его от стекла: могут убить шальным выстрелом, приняв бог знает за кого.

31 октября ещё запись в дневнике:

«Весь день не работает телефон. Мы отрезаны совершенно, ничего не знаем. Стрельба идёт непрерывно. Судя по группам, которые в переулке у квартиры Брусилова, — в нашей стороне это состояние поддерживают „большевики“».

И затем приписка:

«Так сидели до 1 ноября 6 дней».

Руки на проводе

Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всём божьем свете!

А. Блок. «Двенадцать»

Пальба утихла. Выйдя из дому, Вахтангов прислушался. Ни выстрела, ни крика, ни колокольного звона «сорока сороков» московских церквей. Ни смеха в переулке... Над старой русской столицей разлилась тишина. Кто же победил? Кто становится распорядителем жизни? И надолго ли?.. Поживаясь не столько от осеннего холода, сколько от неизвестности, Евгений Богратионович прошёл на Остоженку.

На пологом подъёме от сквера храма Христа Спасителя³ мостовая раскрыта. Поперёк улицы вырыт окопчик. По краю его прикрывает вывороченный булыжник. Сорванная вывеска «Бландов и с-ья» продырявлена россыпью пуль. Опрокинутая тумба, обклеенная афишами, приглашает в Художественный театр на «Вишнёвый сад» в постановке К.С. Станиславского. Мешки, из дырок сочатся струйки опилок. На кромке окопчика молча косится дулом в небо бывалый армейский пулемёт. Как видно, и он сказал своё слово в эти бурные дни и ночи, а теперь оставлен за ненадобностью. Над ним полощется на древке красное знамя. Кто его водрузил? Те ли, кто защищал этот рубеж?

³ Находился на месте, где ныне бассейн для плавания.

Или тот, кто его взял?

Высоко на столбе монтер чинит провода. Вахтангов не сразу обратил на него внимание. Ну что особенного? Человек, как обычно, чинит порванные провода, так было вчера, так будет завтра. Он делает, что ему положено, и все тут. Но внезапно поразила необычайность происходящего...

И глаза Евгения Богратионовича задерживаются на руках монтера, не могут оторваться, замороженные.

Художнику по самому существу его таланта достаточно выразительной частности, чтобы охватить природу целого. Понять всю огромность того, что произошло, Вахтангову помогли руки рабочего. Они напоминали ему о достоинстве революционного рабочего класса. О тех, кто отдаёт своё могущество ради достоинства всех людей на земле. Сказали, что люди больше не будут жить на коленях ни перед золотом, ни перед алтарями. О том, что состоялась, наконец, решающая схватка во имя будущего народа, во имя справедливости и правды...

Для Евгения Богратионовича это не было, конечно, озарением извне. Скорее то, что случилось с ним в это утро, отдавал он себе в том отчёт или нет, было подобно знаменитой баранке, — помните, она произвела неотразимо сильное впечатление на голодного мужика из побасёнки, съевшего перед тем «семь калачей»?..

Удивительно спокойны движения этих рук. Почему? Откуда такая уверенность? Первая мысль — этот человек действует без страха и колебаний, не потому ли, что уверен в сегодняшнем дне? Не потому ли, что работает не на хозяина, а для себя? Чувствует самого себя хозяином? Значит, вот кто ночью одержал верх! Рабочие. «Большевики». Ленин. Вырвали победу те, кто требовал: «Вся власть Советам!» Нет сомнения, восстанавливают провода руки победителей, убеждённых в своей силе и правоте.

Евгений Богратионович всматривается. Умелые, рассчитанные движения с инструментом говорят, что эти руки приучены не разрушать, а строить, руки садовников, созидателей, разумных творцов. Его охватывает чувство огромной радости. И потом что значит рабочий чинит провода «для себя»? Ведь не для себя же одного и своей семьи он занят этим в первый же день после боя, как был бы занят мещанин, стяжатель, обыватель. Нет, конечно! Эти руки потому и работают с таким вкусом, с таким удовольствием, что монтер сознаёт: они при деле, нужном для всех людей, для человечества. Добрые руки. Славные руки. Вот и отлично, что власть перешла именно в такие!

Долго смотрел Вахтангов на работающего мастера. Он вспомнил одеяло на окне, и ему стало бесконечно стыдно. А вечером он с увлечением рассказал ученикам о своих переживаниях, о душевном перевороте, который в нём произошёл. Откроем сердца революции!

Но Евгений Богратионович не встретил единодушия у мансуровцев. Откуда было взяться единодушию, если внутренняя жизнь студии долго и упорно основывалась на выращивании тепличного отношения к искусству, в стороне от политики, а в своей частной, личной жизни один требовал войны «до победного конца» и расстрела большевиков, а другой восторженно повторял тезисы и призывы Ленина и шагал в уличных демонстрациях, требуя: «Вся власть Советам!» Смешно было думать, что воспитанники буржуазной интеллигенции всегда будут единодушны с интеллигенцией трудовой, издавна в России примыкающей к демократическому революционному движению.

Студийный скит закипел, как маленький вулкан. Единственное, что до поры до времени связывало здесь молодых людей, — это беспредельное обаяние личности Вахтангова и желание учиться у него. Но что в конце концов окажется сильнее:

политические убеждения и симпатии (перевоспитание в этих делах требует времени) или любовь к учителю и к искусству? Тем более что некоторым начинает казаться: не вечно же они обязаны покорно учиться, учиться и учиться? Ведь они уже привыкли срывать аплодисменты зрителей. Не пора ли им, наконец, стать кое в чём самостоятельными?

Ещё зимой 1916/17 года студенческая мансуровская студия приготовила новый спектакль из инсценировок рассказа Мопассана «Гавань» и рассказов А.П. Чехова «Егерь», «Рассказ г-жи NN», «Враги», «Иван Матвеевич», «Длинный язык», «Верочка» и «Злоумышленник». Студенты, по сути дела, уже перестали быть любителями-студентами, и потому студия стала теперь называться «Московская драматическая студия Е.Б. Вахтангова». Это ещё больше сейчас обязывает Евгения Богратионовича. Но большинство учеников-мансуровцев недоверчиво и холодно слушает его взволнованные речи. Лишь немногие из них радуются тому, что, наконец, их воспитатель прозрел и теперь они могут идти с ним рука об руку навстречу революции. Разрушив перегородку, отделявшую его от меньшинства учеников, Вахтангов воздвиг её между собой и большинством коллектива. Правда, некоторые ещё надеются, что это внезапное «увлечение большевизмом» пройдёт у Вахтангова так же скоро, как возникло. Но «увлечение» это не только не проходит, но, напротив, крепнет с каждым днём.

— Нельзя больше работать так, как мы работали до сих пор, — говорит Евгений Богратионович студийцам. — Нельзя продолжать заниматься искусством для собственного удовольствия. У нас слишком душно. Выставьте окна: пусть войдёт сюда свежий воздух. Пусть войдёт сюда жизнь!

Горячий призыв Вахтангова не встречает единодушия и в труппе Художественного театра и в Первой студии. И там и тут тяжёлый груз прошлого. И там и тут растерянность. И там и тут обнажились политические противоречия, вспыхнули споры, часто рождённые непониманием происходящего великого перелома, потерей исторической перспективы, узким, скажем точнее — обывательским, кругозором актёров.

А между тем небольшая площадь с гарцующим под окнами Первой студии генералом Скобелевым на верном коне, с выдержанным в ампирно-казённом духе домом градоначальника, если посмотреть из окон студии направо, и со старинной пожарной каланчой в тяжёлом казарменном стиле налево превратилась в бурлящий солдатско-рабочий котелок революционных событий. Не стало царского градоначальника. Его дом занял Московский Совет рабочих и солдатских депутатов. В месяцы двоевластия с балкона здесь, как сомнамбула, вещал Керенский. А внизу, не стихая, бушевали митинги. Ораторы, стараясь перекричать один другого, забирались на фонари вокруг Скобелева. Печатая шаг, проходили с песнями и с красными полотнищами демонстранты. Все это на глазах у актёров. Однажды на площадь прямо против студии выкатили пулемёт. Спор начал решаться боем. Моссовет стал штабом восстания. Юнкера вели наступление из Большого Гнездиновского переулка, где была царская охранка. Одна из актрис по пути в студию, на репетицию, попала в перестрелку, и бородатый солдат перебросил её вместе с её чемоданчиком через забор, приговаривая с сердцем: «Шляешься тут, как кошка!»

Пытались репетировать, но толку было мало. Однажды, когда выстрелы раздались совсем близко, так что в студии задребезжали стекла, недавний фронтовик артист Алексей Дикий шутки ради скомандовал: «Ложись!» — и все присутствующие послушно легли на пол.

В ближайшие годы студию начнут покидать артисты, откровенно избравшие стан буржуазии. Р. Болеславский позже приживётся в Голливуде, Н. Колин — в Париже. Убежит за пределы Родины Гр. Хмара. Не вернутся после заграничной поездки МХАТа А.

Бондырев, И. Лазарев... Глубокое несогласие с советской политикой в области искусства вынашивал Михаил Чехов, что привело и его в конце концов к бегству, хотя к тому времени он своим исключительным дарованием завоевал в Москве огромную популярность первого актёра. Корни его внутренней эмиграции лежали в болезненной психике, в моральной неустойчивости и мировоззрении, складывавшемся уже тогда, в 1917 году, под влиянием увлечения теософией⁴, Обо всём таком, как и многом другом в том же роде, можно было бы здесь не вспоминать, если бы это не имело прямого отношения к Вахтангову. Ведь то были в течение ряда лет его ближайшие товарищи по работе, члены коллектива, в котором он ежедневно жил, обладавшие силой таланта, личным обаянием, правами дружбы.

Вахтангов, с радостью встретивший социалистическую революцию, естественно, натолкнулся на открытое и глухое сопротивление. Это стало одной из двух причин необычайного драматизма последних пяти лет его жизни, тем более что ему приходилось преодолевать и в самом себе сложные противоречия.

Но в революцию, навстречу новой жизни, навстречу народу, в боях строящему социализм, Евгений Богратионович ринулся с чистым сердцем, как лучшие из лучших, честнейшие из честных русских художников-интеллигентов, со всею страстью и энергией отдавая народу свой талант, мастерство, замыслы — всё, что имел, что знал, что умел делать.

Тут пора сказать о другой причине, почему жизнь Вахтангова становится глубоко драматичной. Уже давно его силы пожирает неизлечимая болезнь. В книге записей Первой студии есть сделанная им в 1914 году: «Купите, пожалуйста, в аптечке соды. Умоляю». Его мучают боли в области живота. Но сода помогает ненадолго. Врачи скрывают — у них самые худшие подозрения. Евгению Богратионовичу в 1917 году всего 34 года. Словно чувствуя близкий «заход солнца», он торопится сделать всё, что может успеть. Часы и минуты в конце концов вещь условная. Они весят ровно столько, сколько весит то, чем мы их наполняем. Каждое мгновение он отдаёт теперь искусству — с невероятной, нечеловеческой энергией. Он верит в свою силу художника. И пусть никто никогда не увидит его обессиленным, ленивым и ноющим. Искусство требует мужества.

Жизнь человеческого духа

Стоит буржуй, как пёс голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос.
И старый мир, как пёс безродный,
Стоит за ним, поджавши хвост.

А. Блок, «Двенадцать»

Первое, что он может отдать, — это искусство воспроизведения на сцене

⁴ Одной из последних капель, по-видимому, были идейные разногласия, споры в философском плане, когда М. Чехов в качестве художественного руководителя театра «МХАТ 2-й» упорно настаивал, чтобы в репертуар была включена написанная им в откровенно теософском духе сказка. Директор театра Е.П. Херсонская, старый член партии, долго безуспешно отговаривала его от этого намерения, стремясь использовать все средства товарищеского убеждения, чтобы сохранить Михаила Чехова для советского театра. Позже, во время заграничных скитаний, его высказывания в печати по вопросам философии искусства были пропитаны мистицизмом и говорили о последовательном религиозно-идеалистическом мировоззрении.

необычайно интенсивной духовной жизни людей.

Самая красноречивая, принципиальная в этом смысле — ещё не оконченная работа — «Росмерсхольм» Ибсена.

Необходимо довести её до конца, последовательно углубляя учение К.С. Станиславского, хотя сам учитель, как кажется Вахтангову, вероломно отступил от самого себя. Ну что за непостоянный человек, право! Принялся за постановку в Первой студии «Двенадцатой ночи» Шекспира и накрутил такого, что страшно. Будет красиво и импозантно, но разве не ясно, что все это никчёмно, хоть и дорого! Декорации, костюмы, бутафория уже обошлись в 6 тысяч. Это с принципами простоты! «Ничего лишнего, чтобы публика никогда не требовала у вас постановок дорогих и эффектных», — говаривал Константин Сергеевич. И вот на тебе! Станный человек...

Ещё в августе Вахтангов писал об этом своему другу, артисту Александру Чебану: «Кому нужна эта внешность, я никак понять не могу. Играть в этой обстановке будет трудно. Я верю, что спектакль будет внешне очень интересный, успех будет, но шага во внутреннем смысле эта постановка не сделает. И система не выиграет. И лицо студии затемнится. Не изменится, а затемнится. Вся надежда моя на вас, братцы росмерсхольмцы! Чистой, неподкрашенной, истинной душой и истинным вниманием друг к другу, в полной неприкосновенности, сохраняемой индивидуальностью, с волнением, почти духовным, а не обычно сценическим, с тончайшим искусством тончайших изгибов души человеческой, с полным слиянием трепета автора должны вы все объединиться в этой пьесе атмосферой белых коней и убедить других, что это хотя и трудное искусство, но самое ценное, волнительное и первосортное. Это шаг к мистериям. Внешняя характеристика — забавное искусство, но к мистерии надо перешагнуть через труп этой привлекательности».

«Я люблю театр во всех видах, но больше всего меня влекут моменты не бытовые (их я тоже люблю, если есть в них юмор или юмористический трагизм), а моменты, где особенно жив дух человеческий».

Работа над постановкой «Росмерсхольма» подходит к концу. Проявляются ли в чем-нибудь на репетициях новые мысли Вахтангова о жизни и о своём долге художника? Да, конечно, эти волнующие его мысли не могут не влиять на всё, что он делает. Но что можно изменить в спектакле, оставаясь верным авторскому замыслу, его философии и стилю?.. Вдвойне трудно круто повернуть что-либо в ходе репетиций, когда роли уже приобрели у актёров своё глубокое органическое звучание. Тут можно только несколько изменить акценты, исподволь подвести исполнителей к новому мироощущению.

Не находя в пьесе реальной победы прогрессивных стремлений людей, он хочет видеть победу хотя бы уже в одних этих пробуждённых стремлениях. Это становится для него главным. Раскрывая свою трактовку пьесы, он пишет:

«... Росмеру надо хотеть новой жизни (знать старую). Ребекке тоже. Без этого желанья нельзя определить сквозного действия их ролей. Сквозное действие Росмера — прислушиваться к своей совести и держать её в чистоте. Сквозное действие Ребекки — поддерживать в Росмере веру в чистоту его совести, вплоть до самопожертвования... Ребекка обладает революционным духом, который зажигает и Росмера».

При этом Вахтангов добивается, как он думает, реальнейшего психологического, житейского обоснования всего происходящего с людьми.

И в самом стиле постановки Евгений Богратионович борется с болезненной символикой, борется за поэтическое, образное воплощение психологического мира пьесы, добиваясь этого не путём символов, аллегорий и мистических видений, а путём реалистического оправдания всех условностей.

Декорации замка? Нет, пусть будут сукна. Но это «не условные сукна, это не „принцип постановки“. Это факт. Это есть на самом деле. Это сукна Росмерсхольма. Сукна, пропитанные веками, сукна, имевшие свою жизнь и историю... Их касалась беспомощная и нежная рука Беаты... И эти тяжёлые диваны, столы, кресла — массивные, наследственные, хранящие молчание, — они только потому так неподвижны и только потому не умирают от стыда за единственного выродка в роде Росмера, что тело их деревянное и они не могут двинуться...»

По мысли Вахтангова, в спектакле должно прозвучать утверждение, что не люди гибнут в консервативном замке Росмерсхольм, а гибнет сам Росмерсхольм, не переживший дерзостного полёта людей...

Стремясь достичь именно в этом спорном спектакле наивысшей реалистичности переживаний, наибольшей естественности жизни на сцене, насколько это вообще мыслимо в театре, Вахтангов бросает актёров в бой с Ибсеном, вооружая их самым острым оружием, подготовленным «системой» К. С. Станиславского и всей практикой последних лет. Режиссёр снова и снова добивается небывалого реального слияния актёра с образом... Он повторяет: «Мне хотелось бы, чтобы актёры импровизировали весь спектакль...» «...Все *репетиции* должны быть употреблены актёрами на... *органическое* выращивание лично у себя на время репетиции такого мироощущения и миропонимания, какими живёт данный образ».

Чем же завершилось в таких противоречиях единоборство Евгения Богратионовича с надрывной, туманной, символической пьесой?

Перед зрителями действительно раскрывалась трагедия мысли Росмера, Ребекки, Бренделя... И, может быть, впервые в истории Художественного театра Вахтангов заставил актёров так насыщено, так напряжённо мыслить. Мысль сливается с чувством, образуя единство. Мысль подчиняет чувство, но не сковывает его. В мощный подтекст чувств и мыслей вливается и стихия подсознательных ощущений-полуобразов, полочувств-полумыслей. И в то же время это строгая и законченная цельность и простота. Реальность духовной жизни предельна, и предельно ясна, естественна чёткость формы.

Зрители чувствуют, что перед ними не только жизненный, но и особый сценический мир. Или, быть может, только сценический? Режиссёр то погружает сцену во мрак, то ослепляет светом, то бросает концентрированные лучи на лица, глаза, руки. Свет участвует в психологической партитуре. Ещё немного, и спектакль начнёт звучать, как мистерия мысли, переживаний и предельно психологизированных зрительных образов в некоей воображаемой среде, независимо от места, от времени... Жизнь человеческого духа со своей трагедией становится как бы отвлечением, абстракцией.

В.И. Немирович-Данченко признает, что Вахтангов добился того, чего не удалось добиться ему самому в его постановке «Росмерсхольма» на сцене Художественного театра десять лет назад.

У Вахтангова большой успех. Вот как В.И. Немирович-Данченко на вопрос автора этой книги рассказывал о своём творческом сближении в эти дни с молодым режиссёром:

«Наиболее глубокие беседы о наших работах были у меня с Вахтанговым во время постановки в студии „Росмерсхольма“. ...Беседа шла через день-два после моего просмотра генеральной репетиции, не в помещении студии (на Советской площади), а в театре. Один на один. Помнится, я старался вовлечь молодого режиссёра в самую глубь моих режиссёрских приёмов и психологических исканий. Но я рад отметить здесь не то, что я дал Вахтангову, а, наоборот, то, что я получил от него при этой постановке. Это я хорошо помню.

Ведь «Росмерсхольм» перед этим ставился в метрополии Художественного театра.

И это была неудача, столько же актёров, сколько и моя. Особенно не задалась роль Бренделя. Ни сам исполнитель, ни я для него не смогли найти необходимого синтеза драматического с сатирическим, как следовало бы ощутить этого либерала, обанкротившегося, прежде чем сделать что-нибудь. А у Вахтангова роль пошла как-то легко, ясно, без малейшего нажима и очень убедительно.⁵ По крайней мере на маленькой сцене студии слушалось с большим интересом и удовлетворением.

Вглядевшись пристально, как Вахтангов дошёл до этого, я сделал вывод, вошедший в багаж моих сценических приёмов...»

На «Росмерсхольм» Вахтангов не пожалел ни сил, ни дум, ни сердца.

Но вот через несколько дней хлынули в широко открытые двери новые зрители и недоумевают... Зачем у героев столько мучений, к чему такая трагедия? Чтобы в конце концов добиться единственной радости — покончить с собой? Когда так хочется жить! Что же касается очень многих обитателей старых родовых замков, то они сегодня, в 1918 году, вовсе не склонны кончать самоубийством. Они не сдаются. Они отчаянно защищаются и ожесточённо нападают. Убивают других, набрасываются на всех и вся, лишь бы только не уступить. Гражданская война в стране отнюдь не утихает. Она разгорается. Она трудна, жестока и недвусмысленна. О ком же и о чём этот спектакль?.. На это в 1918 году не может уже ясно ответить ни Вахтангов, ни весь коллектив студии. Между ними и новой жизнью ещё не рухнула стена.

Почему же так произошло, несмотря на усилия и добрую волю Вахтангова?

Потому, что интенсивная жизнь человеческого духа была в «Росмерсхольме» действительно могуча лишь в отвлечённом, *абстрактном*, театральном значении.

Потому, что стремление героев к внутреннему «революционному» обновлению, их готовность к борьбе, их душевная сила, всё, что Вахтангов стремился подчеркнуть в постановке, опять-таки было слишком абстрактным, отдалённым от действительности, надуманным, неконкретным по сравнению с ней. И, наконец, все это перечёркивалось воспеванием самоубийства.

Потому, что в итоге в своём *конкретном* содержании это была с точки зрения массового московского зрителя какая-то условная жизнь — бессильная, болезненная, «лишняя» душевная жизнь. Она не содержала в себе не только силы какого-либо положительного примера, но хотя бы признаков кровного отдалённого родства с тем, чем жил зритель.

Потому, разумеется, что режиссёр был в плену у пьесы, у драматурга...

Однако не явилось ли все это, кроме того, *естественным* наследством абстрактного гуманизма Первой студии? Наследством её аполитичности? Её островного прекраснотушия? Последствием абстрактной философии самого «театра доброй воли» — такой отвлечённой «доброй воли», какую всегда проповедовала студия?.. И не стал ли Евгений Богратионович жертвой абстракций?

Искусствоведы не так уж не правы, когда утверждают: в этом спектакле Вахтангов вплотную подошёл к стилю экспрессионизма, возникшему в послевоенной Европе, особенно в Германии. Но подойти вплотную к стилю и даже вынужденно применить некоторые его приёмы — не значит стать на позиции философии экспрессионизма.

Тем временем Евгений Богратионович записывает в дневнике не столько с удовлетворением, сколько с горечью и с надеждой на что-то новое в будущем:

«Кончилась моя двухлетняя работа.

⁵ Роль Бренделя исполнял сам Вахтангов, экспромтом заменивший заболевшего Л.М. Леонидова.

Сколько прожито... Дальше, дальше!»

Театр становится народным

Узнаю тебя, жизнь!
Принимаю!
И приветствую звоном щита!

А. Блок

1918 год... Время невероятного, героического напряжения сил в жизни молодой Советской России. Год голода, холода и труднейших боев. И вместе с тем невиданный, радостный подъём творческих способностей освобождающегося народа. Огромная тяга к знанию и к искусству охватила миллионы людей и на фронте и в тылу, особенно молодёжь. Никогда ещё не были так полны театры. Никогда ещё в Москве не было такого множества учеников театральных и всевозможных других художественных школ и студий.

К Евгению Богратионовичу, в ожидании решительных действий, постоянно обращаются за поддержкой. Революция не ждёт; она торопит, требует, ставит перед Вахтанговым совершенно новые задачи.

Внутренняя жизнь театров захвачена хозяйственным кризисом, катастрофически падает дисциплина, идущие спектакли расшатываются, новых пьес почти не ставится, в актёрской массе растерянность, граничащая с паникой. Но как пишет в феврале 1918 года в «Вестнике театра» нарком просвещения А.В. Луначарский: «Все эти стороны кризиса являются всё-таки внешними, — глубочайшим же остаётся именно вопрос о том, как, не разрушая ничего ценного и не производя ломки, перевести, тем не менее, театр с прежних рельсов на новые, превратить его из театра буржуазного, мещанского и, в самом лучшем случае, интеллигентского — в театр *народный*».

Вахтангов чувствует, что студии — его детища — будут иметь у советской власти поддержку.

Он делает реальные шаги для создания советского социалистического театра.

Летом 1918 года, в то время когда Евгений Богратионович лечится в Щёлковском санатории, правление его студии заключает соглашение с театрально-музыкальной секцией Московского Совета. Студия обязывается играть в одном из театров, принадлежащих секции. Выбирают театральное помещение у Большого Каменного моста. Студия Вахтангова ещё бедна репертуаром и не решается взять на себя ежедневное обслуживание зрителей. Предполагается, что на этой сцене, кроме неё, будут, чередуясь, играть 1-я и 2-я студии Художественного театра. Всю же административно-хозяйственную сторону студия Вахтангова берёт на себя. По его предложению этот театр решено назвать «Народным Художественным театром», но в связи с протестом дирекции МХТ слово «художественный» позже из названия исключается.

Открытие Народного театра должно было состояться в дни празднования первой годовщины Октябрьской революции.⁶ К открытию Вахтангов хочет поставить две

⁶ Открытие было отложено и состоялось 15 декабря.

одноактные пьесы: «Вор» Мирбо и «Когда взойдёт месяц» Грегори. Но резкое ухудшение здоровья вынуждает Евгения Богратионовича отказаться от этой работы и передать её режиссёрам 1-й студии МХТ — В.М. Сушкевичу и Р.В. Болеславскому.

После июньского отдыха в санатории Вахтангов вначале работал только над «Вечером студийных работ» в еврейской студии «Габима» и театральной студии Гунста, но к осени у Евгения Богратионовича уже нет ни минуты свободного времени.

23 октября он пишет литератору О. Леонидову (Шиманскому):

«... Не могу, не могу выбрать секундочки, чтобы забежать к вам, посмотреть на вас, узнать, как и чем живёте вы. Если ты помотришь на карточку, как распределён мой день, и помотришь внимательно — сердцем прочтёшь её, — только тогда ты поверишь и увидишь, как я не по-человечески занят.

Вот, например, вчерашний день (а все дни один в один): от 12—3 — Габима. 3—5½ — урок. 6—10 — Праздник мира. 10½ — 1 ч. ночи — репетиция спектакля празднеств.⁷

Взгляни когда-нибудь, когда забежишь к Надежде Михайловне, на мой календарь, и ты увидишь это проклятое расписание вперёд дней на 10—12. Мне некогда поесть, даже за те 15 минут, которые идут на обед, я умудряюсь делать приём.

Когда я иду на работу или возвращаюсь, меня почти всегда провожают те, с которыми надо говорить о деле.

1-я студия

2-я студия

Моя студия

Габима

Студия Гунста

Народный театр

Пролеткульт

Художественный театр

Урок

Спектакль ноябрьских торжеств

Вот 10, так сказать, учреждений, где меня рвут на части.

Скажи, где та минута, которую я могу отдать себе?

Вот уже месяц, как я не могу осуществить желание поиграть на мандолине.

И всю эту колоссальную ношу тащу, скрючившись, пополам сложенный своей болезнью... И не могу, не имею права хоть одно из дел оставить: надо нести то, что я знаю; надо успеть отдать то, что есть у меня (если оно есть).

А со всеми я так морально связан, что оставлять кого-нибудь — преступление. А меня зовут и зовут в новые и новые дела, которые я же должен создавать...»

Он счастлив, что его рвут на части: значит, он нужен людям, может принести пользу. При всей занятости Евгения Богратионовича никто не видит его невнимательным, небрежным. Каждое дело, за которое он берётся, он делает до конца своим, кровным и отдаёт ему все силы.

Между тем даже в слаженных студийных работах неожиданно возникают новые и новые задачи.

Перенесение спектаклей, созданных в интимной камерной обстановке Мансуровского переулка, на сравнительно большую сцену Народного театра ставит молодых актёров перед трудностями, к которым они не подготовлены. Прелесть

⁷ Вахтангов готовил театрализованное массовое действие для торжеств 7 ноября.

интимных настроений, пауз, недомолвок, тихая комнатная речь — вся эта душевная растворенность в тесном общении со зрителем, который благоговейно сидел совсем рядом, не отделённый рампой, не годится для Народного театра.

Вахтангов предчувствует, что его неопытные ученики неизбежно растеряются перед новым зрительным залом, где в задних рядах их будет просто не слышно. И, как обычно в таких случаях, они будут невольно форсировать голос, цепляться, как за якорь спасения, за театральные штампы и «наигрыш». Он требует сохранить основное — искренность:

— Роль готова только тогда, когда актёр сделал слова роли своими словами. Надо добиться, чтобы темперамент актёра пробуждался без всяких внешних побуждений к волнению. Для этого актёру на репетициях нужно главным образом работать над тем, чтобы всё, что его окружает по пьесе, стало его атмосферой, чтобы задачи роли стали его задачами. Тогда темперамент заговорит «от сущности». Этот темперамент — самый ценный, потому что он единственно убедительный и безобманный.

Условия сцены Народного театра потребовали и нового, выразительного, пластического жеста. Жест должен стать крупным, подчеркнутым, театральным, но он должен быть и естественным, искренним. Вахтангов настойчиво говорит:

— Пластикой актёр должен заниматься не для того, чтобы уметь танцевать, чтобы иметь красивый жест или красивый постав корпуса, а для того, чтобы сообщить (воспитать в себе) своему телу *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.

— Актёру нужно долго и прилежно прививать себе сознательно привычку быть пластичным, чтобы потом бессознательно выявлять себя пластично и в умении носить костюм, и в силе звука, и в способности физического преобразования в форму изображаемого лица, и в способности распределять целесообразно энергию по мышцам, в способности лепить из себя что угодно, в жесте, голосе, музыке речи и логике чувств.

Однако не только проблемы актёрской техники волнуют исполнителей.

Готовы бурно выплеснуться наружу идейные противоречия, растерянность, неудовлетворённость в коллективах мансуровской студии и 1-й студии МХТ. Отмирание старого стиля и репертуара, вопросы студийной этики и дисциплины приобретают особенную остроту вследствие расхождения политических взглядов или вовсе не оформившегося у многих актёров отношения к советской действительности. Интеллигентский художественный монастырь, естественно, не может сразу преобразиться, не пройдя через внутренний кризис, борьбу, ломку и размежевание.

Вахтангов все больше чувствует необходимость определить новые идейные и организационные принципы, осознать до конца новый смысл Народного театра. Он жадно присматривается к происходящим в жизни процессам, впитывает голоса, идеи, чувства людей, совершивших революцию и продолжающих её дело. В нём зреет глубоко новое отношение и к жизни и к театру. Много дум вынашивает он наедине с самим собой. И он не только заново репетирует старые постановки, не только добивается «крупной», чёткой игры, но в его фантазии рисуются и совершенно новые сценические приёмы. Связывает отсутствие пьес, отвечающих его замыслам.

В октябре он записывает в дневнике:

«Хорошо было бы заказать такую пьесу:

1. Моисей (косноязычен). Жена. Аарон. Может, видел, как египтянин бил еврея. Убил его. Сегодня ночью, в своей палатке, возбуждённый рассказывает об этом... Ночью с ним говорит бог. Бог велит идти к фараону и даёт ему для знамений способность

творить чудеса (жезл). Моисей, страдающий за свой народ, зажжённый мыслью освободить народ, готовится к утру идти к фараону.

2. Моисей перед народом. Речь.

3. У фараона.

4. В пустыне.

5. Моисей перед народом со скрижалями.

6. Идут века.

7. Ночь. Далеко за пределами осязания пространства огонь. В ночи слышна песнь надежды, тысячи приближающихся грудей. Идёт, идёт народ строить свою свободу. Занавес».

Эта запись навеяна библейскими образами, вызванными работой Евгения Богратионовича в еврейской студии «Габима». О ней расскажу дальше. Но не библия, а современность интересует Вахтангова. Легендарное шествие народа, руководимого Моисеем, — это для Евгения Богратионовича только исходный, изначальный образ, который помогает перебросить мост через века, через тысячелетия к народу, чью «песнь надежды» слышит сегодня художник. Его волнуют мысли, героические усилия, труд людей, которые идут «строить свою свободу». Этим новым, борющимся людям, и только им, Вахтангов даёт волнующее и притягивающее его имя — «народ» и все больше прислушивается к голосу этого народа.

«Друг другу мы тайно враждебны...»

Россия-мать, как птица тужит
О детях; но — её судьба,
Чтоб их терзали ястреба.

А. Блок, «Возмездие»,

Болезнь снова отрывает Евгения Богратионовича от непосредственной работы в студиях. В октябре его помещают в лечебницу. Но и здесь он не порывает связи с учениками. За полмесяца у него перебивало, по подсчёту возмущённых врачей, сто тридцать четыре человека. Каждый рассказывает о студийных делах, репетициях, спорах, спектаклях. Приносят цветы, дневники занятий.

Из лечебницы Евгений Богратионович пишет множество записок и писем. Просит, чтобы его посвящали в работу Пролетарской студии, организованной при Народном театре для рабочих Замоскворецкого района. Накануне празднования первой годовщины Октябрьской революции советует ученикам ближе наблюдать эти торжества: «Каждый, кто художник, почерпнёт в эти дни много». Кроме бесед, распоряжений, советов, разных записей, ведёт личную переписку с учениками.

В мансуровской студии много нового. Перед тем как лечь на больничную койку, Вахтангов организовал режиссёрский и преподавательский классы. В режиссёрский класс вошли К.И. Котлубай, Ю.А. Завадский и Б.Е. Захава. Ученики преподавательского класса под руководством Вахтангова ведут занятия с младшим курсом школы. Ученики режиссёрской группы под наблюдением Вахтангова самостоятельно ставят небольшие пьесы. Платные спектакли становятся все более обычным делом, и студия перестраивается в профессиональный коллектив.

Как создать талантливый, не останавливающийся в своём развитии театр, идущий в

ногу со временем? Вахтангов убеждён: такой театр может сложиться только через студию. Студийность — единственный путь для создания вечно живого театра. Евгений Богратионович стремится довести до логического завершения мечты Станиславского, которые тому не удалось осуществить в Художественном театре.

Идейно сплочённый коллектив, студия — вот сердце театра. Когда оно бьётся, можно приниматься за создание театра и школы при нём для постоянного притока молодых, новых сил. Студия сама по себе не театр и не школа. Должно возникнуть триединство: школа — студия — театр. Студия — в центре этого триединства. Из неё рождаются театр и школа, и она же руководит ими...

Дни в его студии полны новых надежд. Вахтангов помогает Ю. Завадскому в его первой самостоятельной режиссёрской работе над пьесой П. Антокольского «Обручение во сне». Следит за постановкой для Народного театра пьесы «Потоп» Бергера, которую осуществляют по его плану. Начинается работа над «Свадьбой» А.П. Чехова.

Но все это не может устранить кризис, который назрел в среде студийцев, тем более что ученики чувствуют противоречия и во взглядах самого учителя.

Как он относится к большевикам? В том кругу людей, где вращается Вахтангов, мало подготовлены к серьёзной оценке политических событий и особенно к верной оценке тактики ленинцев. Вместе со своей средой Вахтангов считает их людьми «одинокими» — не потому ли, что они резко повернули историю? Нарушили не только государственную инерцию, но и инерцию всей жизни, которая сложилась и в быту и в сознании близких Вахтангову кругов русского общества?.. Но в то же время Евгений Богратионович никогда не сочувствовал этой инерции, и в кажущемся «одиночестве» большевиков он видит их достоинство.

А между тем обстановка в его мансуровской студии требует решительных действий, твёрдого руководства. Болезни роста студии, лишённой к тому же постоянного присутствия своего руководителя, недостаток авторитета у одних членов студийного совета, желание других проявить свою самостоятельность, неподготовленность тех и других к решению возникающих вопросов и, главное, сложность новых условий — всё это приводит к падению дисциплины, к раздорам и, наконец, к расколу.

Евгений Богратионович все ещё пытается лечить студию прежними, чисто моральными способами. Разбушевавшиеся стихии он хочет обуздать обращением к индивидуальным качествам людей, к их преданности идеалу замкнутой «студийности», где сектантская посвящённость искусству для многих все ещё главный, если не единственный, критерий в оценке поведения.

Коллектив мансуровской студии в это время формально сложился из четырех групп: совет студии (13 человек), остальные — «члены студии», затем сотрудники и воспитанники. Евгений Богратионович обращается с письмами порознь к каждой группе. Пишет горячо и длинно, смятенно и мучительно, не до конца ясно, но всегда с той страстью, которая никого не оставляет равнодушным. Отнимите у этих писем их страстность, и многое в них покажется позой. Но человек, одержимый мучающими его противоречивыми идеями, в эти минуты не позирует, и ему можно простить некоторую велеречивость.

Совету студии Евгений Богратионович пишет, что ему никогда ещё не было так страшно за студию, ибо то, в чём он видел оправдание своей работы, готово рухнуть. «Вы были спаяны, — пишет Вахтангов. — Руки ваши крепко держали цепь. И вам было чем обороняться от всего, что могло коснуться вас грубым прикосновением... Куда девалось наше прекрасное?.. Обязитесь друг перед другом крепким и строгим словом. Сразу, резко дайте почувствовать, что есть в студии совет, у которого есть свои требования...

Иначе, ради бога, скажите мне, как же мне работать у вас, ради чего? Как я могу мечтать о новых путях для вас, как я могу жить на земле и знать, что погибает то единственное, где я мог быть самым собой?.. Ну, бог с ними, со старыми грехами. Давайте созидать *новый путь*, давайте собирать то, что расплескалось... Вы только тогда сила, *когда вы вместе*.

Какой новый путь надо избрать, об этом Евгений Богратионович ещё не может сказать. Но он надеется найти его общими усилиями.

Членам студии и сотрудникам Вахтангов пишет: «Много у нас перебивало народу, много имён было в наших списках, а осталось, как вы видите, мало... Нужно прежде всего *пожить жизнью студии*; во-вторых, дать ей своё, чтобы она стала дорогой; в-третьих, ощущая её уже, как своё, дорогое, *защищать* её от всех опасностей. Для всего этого нужно время и дело». В письме говорится, что «Сущность» студийности должна проявиться и «в художественной, и в этической, и в моральной, и в духовной, и в товарищеской, и в общественной жизни каждого студийца. Она есть прежде всего дисциплина. Дисциплина во всём. В каждом шаге... Всё говорило мне, куда я ни смотрел, что я ни слышал, о том, что дисциплина студии падает. Дисциплина есть удовлетворение внутренней потребности, вызываемой сущностью. Если нет этой потребности — живого свидетеля о живой сущности, значит умирает сущность...»

Письмо это — длинное и взволнованное обращение человека, который становится многоречив, — не потому ли, что порой сам начинает терять веру в то, о чём он пишет? — заканчивается горячим призывом: «Если студия нужна вам — сделайте её прекрасной... Перестраивайте студию, войдя в совет, но не коверкайте её, пробыв в ней так мало».

Но что значит сделать студию прекрасной? Старые мерки уже негодны. А новые никому в студии не известны. Их не нашёл ещё и сам руководитель.

И оказывается, что избранный Евгением Богратионовичем способ лечения студийцев, несмотря на его исключительный авторитет, не действует. Недостаточно стремления к добру. Любви к искусству, любви к студии и самодисциплины мало. Заветы Сулержицкого, оказывается, бессильны... Положение сложнее, чем Вахтангов хотел бы думать. Это совсем не то легкомыслие и падение чувства ответственности, которое можно было бы восстановить моральным внушением и простыми организационными мерами. Должно быть целиком переосмыслено само понятие «студийность». Молодёжь переросла рамки теплицы. И выросла она благодаря революции.

Разделяют ли ученики мечты Вахтангова?

Неожиданно его посещает чувство одиночества.

В его дневнике набегает одна на другую строки:

«...Пора бы мне думать о том, чтоб осмелеть и дерзнуть».

Большевики тем и прекрасны, что они одиноки, что их не понимают».

Снова и снова возвращается он к этой мысли. Она говорит об очень многом. Вахтангов убеждённо ищет и начинает находить прекрасное за пределами той среды, в которой он вырос и продолжает жить. Он стремится вырваться навстречу новому из тесного круга привычного и понятного. Но как вырваться? Где, в чём найти опору? Между режиссёром и широкой жизнью — так сложились в то время условия в его профессии — обычно стоит драматург, пьеса, она должна быть окном или, вернее, дверью в реальную современную жизнь, но это случается не часто... «У меня нет ничего для дерзания и нет ничего, чтобы быть одиноким и непонятым, но я, например, хорошо понимаю, что студия наша идёт вниз и что нет у неё духовного роста».

Надо взметнуть, а нечем. Надо ставить «Каина»⁸ — у меня есть смелый план, пусть

⁸ Байрона.

он нелепый. Надо ставить «Зори»⁹. Надо инсценировать библию. Надо сыграть мятежный дух народа.

Сейчас мелькнула мысль: хорошо, если б кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа. Мятеж. Идут на преграду. Овладевают. Ликуют, Хоронят павших. Поют мировую песнь свободы.

Какое проклятье, что сам ничего не можешь! И заказать некому: что талантливо — то мелко, что охотно возьмём — то бездарно».

Вспомним замысел поставить пьесу о выводе Моисеем народа из Египта. Сейчас Вахтангов идёт дальше, он видит в движении масс борьбу, одоление преград. Но желание поставить революционную пьесу без индивидуальных героев, с участием одной толпы не отражает ли отношения к революции всецело как к стихии, лишённой организованного руководства?

И когда он больше всего нужен ученикам и ему больше всего хочется работать, Вахтангов прикован болезнью к койке. Больничная унылая серость... Куда девать свою тоску?.. Он пишет со злой иронией о себе:

Людам пора на архивные полки,
Людам пора в замурованный склеп, —
Им же в лопатки Вонзают иголки...

Но гонит мысль о смерти и чувствует, что не может обходиться без молодых, жадных, доверчивых людей, влюблённых в искусство и в жизнь. Его тянет к ним. Только при них, только с ними живёт он полной, искренней жизнью, и не остаётся тогда следа от его апатии и от грызущей неудовлетворённости самим собой.

Ну что ж? Если не ладится с одной молодёжной студией, не окажется ли более жизненной другая?.. Вахтангов берёт на себя обязательство организовать в течение двух лет студию, «путь которой после этого времени определится самой жизнью». Образование студии должно пойти по определённому плану, который будет осуществляться неизменно, как хочет Вахтангов, без всяких уступок чему бы то ни было.

«План этот — единственно возможный, подсказанный мне и опытом и искренним желанием создать новую группу ищущих настоящего в искусстве, объединённых одним стремлением и подчинённых одной дисциплине, основание которой — уважение друг в друге художника».

Цель Евгения Богратионовича — воспитать заново коллектив студийцев с преподавательским и режиссёрским классами для подготовки совершенно новых актёров.

Вещи в конце концов надо брать такими, какие они есть. Евгений Богратионович ещё продолжает бороться за жизнь своей мансуровской студии, но иногда уже теряет прежнюю веру в неё. Это инерция любви. Он снова говорит, что «любит студию, как женщину», но за что любит — не знает и не хочет объяснять. Он очень дорожит старыми привязанностями и старается не обрывать их, но больше всего он любит открывать и воспитывать все новых и новых людей.

10 декабря бывшая студенческая студия Е.Б. Вахтангова празднует пятилетие. Ради этого Евгений Богратионович выходит на день из лечебницы. На вечеринке он, сопровождая себя на рояле, поёт сочинённые им весёлые куплеты на студийную злобу

⁹ Э. Верхарна.

дня. Он оживлён, шумен и старается веселить других. Но тонкий вахтанговский юмор, как всегда, таит в себе и острую, совсем не безобидную иронию. Его куплеты — это меткие характеристики, шутливые мгновенные портреты, и присутствующие здесь же живые оригиналы этих портретов могли бы почувствовать, что Вахтангов вовсе не так уж любит все, включая даже их недостатки, как им по молодости это кажется.

В этот вечер много вспоминается о днях «Усадьбы Ланиных». Все снова друзья. Но, может быть, именно поэтому на другой день становится ещё яснее каждому, как далеко вперёд шагнуло время и насколько они сами стали старше. Распадаются прежние симпатии и связи. Их нельзя восстановить.

Распадаются и отношения, которые с таким трудом создал Вахтангов со своими сверстниками-соратниками. 1-я студия МХТ и сам К.С. Станиславский отрицательно относятся к работе Евгения Бо-гратионовича «на стороне» и все чаще упрекают его в «отходе».

24 декабря Вахтангов начинает писать большое письмо Первой студии. Он готовится к постановке байроновского «Каина» и хочет быть спокойным, хочет, чтобы его поняли. Он пишет:

«Самое большое обвинение для каждого из нас — это обвинение в нестудийности... Годы я терпел и от Вас, и от Леопольда Антоновича, и от К.С. такое обвинение. Годы я должен был упорно молчать и скромно делать дело, которое я считал и считаю своим призванием, своим долгом перед студией... Мне казалось так: вот я, когда все немножко созреет (я говорю о группах своих учеников), покажу им свою работу, которая велась подпольно столько лет, ради которой я так много вынес, — я покажу им, и они поймут, в чём состоит назначение каждого члена студии, то есть такого учреждения, которое далеко не должно быть театром, — студии, которая вылилась из идей К.С., студии, которая призвана осуществлять его планы, нести его учение. Я думал: на моём маленьком и скромном примере будет доказана и возможность и необходимость созидания все новых и новых ценностей не путём бесконечного набора людей в нашу Центральную студию, — набора, который в конце концов должен обессилить её во всех отношениях, — а путём создания подобного нам молодого коллектива рядом с Центральной студией. Я думал, что само собой станет понятным, что созидание таких коллективов и есть главная, основная миссия студии...»

С язвительной иронией Вахтангов пишет дальше:

«...если наше назначение только художественно питаться и, следовательно, художественно расти, чтобы художественно состариться, художественно умереть и художественно быть похороненным почитателями всего художественного, то тогда мы на правильном пути: через несколько лет (дай бог тогда уж побольше) изящный венок лилий украсит нашу могилу. Может быть, потом в нашей квартире устроятся такие же любители пожить радостями искусства, но мы о них ничего не узнаем и сейчас не угадаем, ибо и они случайные квартиранты...»

...Я думал тогда, что студия на маленьком примере поймёт, что у неё должна быть ещё какая-то миссия, кроме миссии блестяще прожить свою собственную жизнь... Миссия каждого из нас, — совершенствуясь и поучаясь от К.С., быть в коллективе, создавать новое и нести туда чистоту и правду того учения, которое мы исповедуем...»

Вахтангов недоговаривает. В таких письмах умалчивается о том, что одинаково известно обеим сторонам и одинаково больно осознавать, а ещё труднее выразить точными словами. Ни студийная молодёжь, ни сравнительно взрослые, сложившиеся люди в 1-й студии не могут оставаться изолированными от событий громадной важности, от кипучей народной жизни, которая бушует за стенами.

Поначалу артисты думают, что их единственная задача — продолжать играть, оставляя все «внешнее» вместе с галошами при входе в театр. Но новое постепенно входит в сознание, совершая в нём глубокий переворот. Первое состояние, отражающее сложную борьбу, — это смятение. Смятение оттого, что ниспровергнуты обычаи, нравы, понятия целых столетий. Нужны новые, но какие?.. Очевидно, актёрам нужно играть что-то новое и нужно старое играть по-новому. Что и как — студийцам не ясно.

Напрасно многие видят свою единственную цель в «художественности»: надо, дескать, не отступать от неё — и только! Вахтангов не боится сказать, что в новых условиях эта «художественность», ставшая самоцелью, и отсутствие идейного движения вперёд означают очень ограниченное, мещанское самолюбование, означают не творческое, а глубоко обывательское отношение к искусству, отношение не передовых художников, а случайных и самодовольных «квартирантов». Это смерть.

Новые пути Вахтангов хочет найти, положив в основу те же принципы Станиславского, в которых всегда видел не только средство для создания искусства психологической правды, но и более широкою и неумирающую основу для воспитания людей. Воспитывать людей, постоянно воспитывать новых людей — вот к чему призывает Вахтангов своих товарищей. Он хочет сказать, что коллективы художников явятся культурной основой нового общества. Он ссылается на пример своей мансуровской молодой студии. Хочет говорить о будущем, хочет предвидеть.

Но письмо обрывается... Предвидение не оправдалось?

Обращение к Первой студии остаётся недописанным потому, что в тот самый день, 24 декабря 1918 года, когда Евгений Богратионович набрасывал в записной тетради этот черновик, в мансуровской студии произошёл давно назревавший взрыв.

Сердце рвётся...

То ревность по дому, тревогою сердце снедая,
Твердит неотступно: Что делаешь, делай скорее.

А. Блок

«Мы, члены совета — Антокольский, Вершилов, Волков, Завадский, Серов — объявляем, что с сегодняшнего дня мы ушли из совета студии и образовали новый совет. Новый совет заявляет, что студия принадлежит ему и никто не вправе его упразднить. Новый совет не признает решений старого и считается только с постановлениями, вынесенными им, Новому совету принадлежат диктаторские полномочия, и все, кто заявит сейчас, что они признают его, подчиняются решениям нового совета беспрекословно. Все постановления нового совета представляются Евгению Богратионовичу на окончательную санкцию, без чего они недействительны. В случае, если Евгением Богратионовичем новый совет не будет признан, члены его беспрекословно подчиняются этому решению и немедленно уходят из студии. Все решения старого совета подвергаются обсуждению на новом и тогда представляются снова на санкцию Евгения Богратионовича. Новый совет вырабатывает новую конституцию студии. Новый совет верит, что ему удастся убрать все дурное, что есть или может быть в студии».

Такое решение пятёрки внезапно появилось на доске объявлений...

Студия взорвана изнутри. Это обезоруживает Вахтангова. Он до последней минуты

не думал, что раскол среди его учеников неизбежен. Он гнал мысли об этом, потому что боялся остаться один, без армии. Он не хотел понять, что раскол в данном случае может быть необходимым и плодотворным.

Не следует, однако, думать, что новый совет представляет единое целое в своих художественно-идейных (тем более идейно-политических) устремлениях. В нём объединились совершенно разные люди; общим у них может быть только недовольство консерватизмом (с их точки зрения) остальной части старого совета, недовольство своим неопределённым положением в студии и компромиссной тактикой Евгения Богратионовича и, наконец, желание проявить самостоятельную инициативу для создания из студии зрелого профессионального театра.

Другая пятёрка прежнего совета не уступает. Вахтангов должен принять какое-то твёрдое решение, но... сочувствует, хоть и по-разному, тем и другим и, как всегда, хочет их примирить. Одних (новый совет) он ценит, как смелую инициативную группу, других (старый совет) — как «моральное начало» в студии. Примирение по переписке из больницы не удаётся. Тогда катастрофическое положение в студии вынуждает Евгения Богратионовича выйти из лечебницы.

И вот ночь встречи с учителем.

Надежда Михайловна задёрнула окно кабинета плотными шторами. Зажжённая под высоким потолком люстра льёт мягкий, сумеречный свет на притихших учениц и учеников, расположившихся на ковре перед диваном. На диване полулежит обессиленный болезнью Евгений Богратионович. Настольная лампа под тёмно-зелёным абажуром поставлена сбоку на столике так, чтобы смягчить, затушевать провалы и бледность на его измождённом, заострившемся лице. Опираясь на подушки, Вахтангов обводит пронизательным взглядом собравшихся. Его громадные, горящие голубым огнём глаза подолгу останавливаются на лице каждого. Вот они, члены «старой» пятёрки. Они вложили в студию свою душу, были и остаются верными её сотрудниками — актёры, педагоги, подрастающие режиссёры, хорошие товарищи, прилежные ученики, принципиальные, последовательные люди. На стороне же бунтовщиков много таких, кого Евгений Богратионович любит за яркую и интересную талантливость, с кем у него связаны большие надежды, — от них тоже нельзя отказаться! Вахтангов, лёжа на диване, ведёт совместное заседание и начинает говорить первый. Он старается сохранить спокойствие.

— Хорошо может управлять студией только тот орган, который являет собою органическое единство. Что может дать совет, составленный путём выборов механически из лиц, глядящих в разные стороны, — вроде бывшей Государственной думы или Учредительного собрания?.. Такой орган внутренне противоречив и бессилён. Это прекрасно, если поднимается группа и говорит: «Доверьте нам, мы объединены друг с другом, у нас каждый отвечает за всех и все за каждого, мы связаны круговой порукой, круговой любовью нашей, мы сумеем сделать каждого из нас этически безупречным, — у нас есть общие всем нам цели и задачи, у нас есть единое лицо». Новый совет — такая группа.

Но пятёрка, представляющая старый совет, упорствует:

— Своею «бомбой» — попыткой захватить диктатуру в студии — так называемый новый совет совершил в высшей мере бестактный и нестудийный поступок. Как можно после этого доверить этим людям студию?

Вахтангов призывает:

— Простить новому совету нетактичную форму его выступления. Поверить в добрые и, по существу, студийные намерения этой группы. Ей можно поручить

руководство работой под контролем большого совета — всех тринадцати основных создателей студии. Эти люди, её полные хозяева, будут ведать этическими вопросами, им принадлежит по-прежнему исключительное право приёма в студию, они могут всегда сказать новому совету: «Довольно!» — и он должен подчиниться.

Но и на это не соглашается пятёрка старого совета.

Чем же убедить, чем покорить вновь своих учеников? Как добиться сохранения этого молодого коллектива, столь необходимого Евгению Богратионовичу? Какой новой правдой? Какой идеей?.. Вахтангов невольно переходит к художественным образам. В лечебнице он много думал над байроновским «Каином», готовясь его ставить в 1-й студии. И вот он пользуется образами бога и Люцифера, идеями отвлечённого добра и зла, образами Авеля и Каина, чтобы примирить спорящих. Вахтангов не сомневается, что в основе всякого раскола, борьбы, спора лежат моральные проблемы. Если они будут решены единодушно, то остальное — в дружной работе — придёт само собой. Вахтангов начинает рассказывать...

Никто не заметил, никто его не удержал, когда он вскочил на стул, возвысил голос, забыл о своей болезни... Он раскрывает смысл поэтических образов Байрона. Он говорит о том, что человек — это постоянная арена борьбы Добра и Зла, но в конечном счёте всей жизнью должен управлять высший разум, и нужно прислушаться к его голосу.

Глаза Евгения Богратионовича горят, по его лицу, по истомлённым болезнью щекам текут слезы, обильные слёзы. Он не вытирает этих слез, он говорит! Таким в эту минуту Вахтангов на всю жизнь запоминается тем, кто слушает и не отрывает от него глаз, сидя у его ног.

Но всё напрасно. Вахтангов на этот раз недостаточно конкретен, не совсем реален; его речи не действуют, и упрямая пятёрка старого совета повторяет: «Нет».

Ученики расходятся под утро, не придя ни к чему.

На другой день Вахтангов созывает общее собрание всех работников студии. Обе враждующие группы случайно разделились: одни заняли места справа, другие — слева. Он оказался в середине, между теми и другими.

— Это не случайно, — говорит он и кладёт руку на плечи ближайших соседей с обеих сторон. — Только так может существовать студия, — и обнимает представителей обеих сторон. — Обе группы — это половинки моего сердца, я растворил себя в вас, и то, что живёт во мне, обнаружилось теперь в студии. Борьба, которая возникла в студии, есть отражение борьбы, которая постоянно живёт в моём сердце. Разрежьте пополам моё сердце — и я перестану существовать. Лишите студию одной из этих групп — и не будет студии.

Одна группа — это бесцельный художественный порыв, это неопределённый взлёт творческой фантазии, другая — это этика, это то, что даёт смысл художественным порывам, это ответ на постоянное «ради чего». Оставьте в студии первую группу — будет банальный и пошлый театр; оставьте другую — будет только молитва и не будет театра. Чтобы продолжала существовать студия, чтобы создавался подлинный театр, нужны обе группы, обе половинки моего сердца.

Вчера Вахтангову чуть-чуть изменил его поразительный талант чувствовать неповторимую особенность каждого психологического мгновенья, изменило умение подхватывать настроение своих слушателей и вести их, куда он хочет. Вчера он впервые после двух месяцев своего отсутствия увидел вместе своих учеников — пусть это было для него репетицией. Сегодня он поставил спорящих перед лицом «всего народа» студии. А сам понял, что для его учеников ни бог, ни Люцифер, ни стремление к добру, ни печальная необходимость бороться со злом не идут ни в какое сравнение с ним самим, с

живым Вахтанговым, с любовью учеников к нему. Ничто их в студии так не интересует, как он — человек, артист, художник, режиссёр. И необходим он один. И вот он напоминает тем, кому он отдал всего себя, о своей болезни и предстоящей скоро операции. Может быть, часы его жизни сочтены и их осталось немного. Перед тем как умереть, он хочет увидеть дружное единство своих любимых учеников — в своей студии.

Можно ли устоять? Никакое упорство, никакая деловая логика не могут спорить с чувствами, которые охватили собравшихся. Споры тут стали бы просто кощунством. Новый совет признан. Жизнь покажет, к чему это приведёт.

Сегодня Вахтангов сделал всё, что мог, что он, по его мнению, должен был сделать. Он испытывает огромную радость и старается подавить в себе тревожное чувство: прочно ли восстановленное им здание, если оно покоится только на любви к нему, доведённой почти до состояния экстаза?

2 января 1919 года Евгений Богратионович уезжает в санаторий «Захарьино» (Химки). Врачи находят у него сужение выходного отверстия желудка и говорят, что рано или поздно придётся оперировать. Вахтангов хочет делать операцию немедленно. Чтобы не тревожить жену и сына, он их ни о чём не предупреждает. В дневнике записывает:

«Здоровым мне хочется быть: надо много работать и дни свои на земле кончить хорошо, а если можно, то и талантливо».

На второй день после операции — 7 января — студия получает письмо:

«Дорогие и любимые!

Кланяюсь вам.

Думаю о вас радостно.

Скоро вернусь.

На душе тишина и полная вера в вас.

Мы ещё поработаем, чёрт побери!

Растите, да так, чтобы за вами не угнаться.

Ваш *Е. Вахтангов*.

Поправляюсь».

«А зажигалочка-то наша!»

...Вдаль идут державным шагом...

— Кто ещё там? Выходи!

Это — ветер с красным флагом

Разыгрался впереди.

А. Блок, «Двенадцать»

Перед операцией Евгений Богратионович шутя завещал свою зажигалку ученице Ксении Семёновой, находившейся в том же санатории. Когда он пришёл после операции в сознание, первыми его словами были:

— А зажигалочка-то наша!

Вместе с возвращением к жизни вернулся неизменный его спутник — юмор. Вахтангов в чудесном настроении, шутит, поддерживает бодрость духа у соседей по палате. Сестры и врачи ещё не видели такого весёлого, общительного больного, полного заразительной энергии, несмотря на его печальное физическое состояние. Через несколько дней он дарит Семёновой тетрадку с юмористическим произведением:

«Полное собрание сочинений гениального автора, из скромности пожелавшего остаться неизвестным. Химки. 1919 г. Издано в ограниченном количестве экземпляров (в одном). №1 (и единственный). Необычайная библиографическая редкость. „Язва“ — поэма в 13 гениальных стихах Ксюне Георгиевне с болью в кишке посвящает автор». Он с иронией описывает свои переживания час за часом во время операции: «Что мне открылось. Итог предсмертных размышлений. В операционной — первое впечатление. Моё мужество:

Броским лѐтом вскинул тело.
Щегольнул скульптурой форм.
Гибко лёг на стол и смело
В ноздри принял хлороформ.

Переживания под ножом. На носилках. На кровати. Первая фраза. Сон. Пробуждение. Что первое увидел и что первое почувствовал. Всем, всем, всем. Крик в жизнь». Заканчивается поэма четверостишием:

Довольно рыдать надо мной,
Довольно, о дщерь Мракобесий!
Звоните скорее отбой
В бюро похоронных процессий!

Радость возвращения к жизни, торжество победы над унынием вскоре приобрели у Вахтангова особое содержание в связи со многим происходившим в его душе.

Во время операции врачи обнаружили, что у Евгения Богратионовича была большая застарелая язва. После операции он почувствовал себя спасённым, помолодевшим и, лёжа в больнице, много пережил и передумал.

Оглядываясь критически назад, увидел, «как много делал такого, чего не надо было делать». Яснее стало и всё то, что на пройденном пути было самым ценным и важным. Повинуясь чувству глубокой благодарности, он пишет В. И. Немировичу-Данченко о том, что жизнь его на земле была бы пустой, если б он не попал в Художественный театр. «Здесь я научился всему, что знаю, здесь я постепенно очищаюсь, здесь я получаю смысл своих дней. Вы приняли меня в театр, Владимир Иванович. Вам первому обязан тем, что имею, и не могу, не могу не сказать Вам, какую тайную и большую благодарность чувствую к Вам. Я никогда не говорил Вам о том, как жадно я поглощаю каждое Ваше слово, об искусстве актёра в частности, Вы и не знаете, как пытливо я ищу у Вас ответа на многие вопросы театра и всегда нахожу.

Первая беседа о «Росмерсхольме» зарядила меня на всё время работы, а когда Вы принимали работу, мне открылось многое. Душа и дух, нерв и мысль, качество темперамента, «секунды, ради которых всё остальное», чёткость кусков, подтекст, темперамент и психология автора, отыскивание *mise en scène*, режиссёрское построение кусков различной насыщенности и многое ещё, значительное и прекрасное, изумительное по простоте и ясности, стало таким знакомым и наполнило меня радостной убедительностью. У меня не будет другого случая сказать Вам все слова благодарности, какие есть у меня, и, может быть, пройдёт много лет в тихой и скромной работе, никому не заметной, прежде чем жизнь пошлёт мне случай реального общения с Вами. Поэтому я и тороплюсь хоть как-нибудь высказаться, хоть маленькими словами сказать Вам о своей восторженности, вере, благодарности и любви, настоящей человеческой любви».

И снова Евгения Богратионовича окружает множество дел, забот, писем, волнений, связанных с судьбой учеников и обеих студий. Но он остро почувствовал и узость их интересов. Как бы ни был близок и дорог этот круг людей, Вахтангова тянет к новым людям, к новым задачам. Прежний кругозор стал ему тесен.

31 января 1919 года Евгений Богратионович возвращается из санатория в Москву.

Вскоре В.И. Немирович-Данченко приглашает его к себе и предлагает организовать опереточную студию.

Константин Сергеевич приглашает в Большой театр.

Вахтангова рвут на части. Его приглашают во всевозможные театры, студии, школы...

Евгений Богратионович записывает в дневнике: «О, господи, за что мне все сие!» Но никто не слышит от него решительного отказа. И вновь у него нет ни минуты свободной.

Здоровье его снова хуже. Врачи определили, что операция не дала положительных результатов, и назначают новую. Опять на операционный стол.

В дневнике: «24 марта 1919 года. Операция прошла. Видел вырезанную часть желудка. Дня четыре промучился. Потом пошло „обычно“. Ну-с, посмотрим, что дальше».

Евгений Богратионович уже со злобой относится к своей болезни. Начинает понимать, что она неизлечима, хотя и ни с кем не говорит об этом. Тем дороже каждый день, каждый час...

— Надо много, много работать и дни свои на земле кончить хорошо, а если можно, то и талантливо! — повторяет он себе.

И, как обычно, он урывает минуты и берётся за перо. Поверяет свои мысли дневнику, рассказывает о них в письмах, составляет планы, поддерживает, ободряет, вдохновляет друзей и учеников.

В эти дни Вахтангов начинает впервые чётко формулировать то новое, что созревало упорно в его сознании за последние годы. Он начинает яснее видеть, в чём заключается глубокое существо колебаний, сомнений и борьбы среди художественной интеллигенции, какие вопросы стоят перед ней прежде всего. И последовательно, смело отвечает на эти вопросы. Отвечает по-новому, рассказывает о самом сокровенном и важном, что неудержимо, властно завладевает им. Он отвечает здесь на всё, что стоит таким нерешённым, случайным, противоречивым перед его товарищами в 1-й студии и перед его молодыми учениками в мансуровской студии, связывает им руки и мешает работать.

Он пишет в своих тетрадях:

«Искусство не должно быть оторвано от народа. Или с народом, или против народа, но не вне его».

«Художник должен прозреть в народе, а не учить его. Художник должен вознестись до народа, поняв высоту его, а не поднимать его по своему смешному самомнению „до себя“».

«Народ переживает действительность, преломляет ценности этой действительности в своей душе и выявляет эти ценности, действительно пережитые, в образах, хранимых памятью народной — народным искусством. Народ хранит в образах символических».

«Художник — кристаллизатор и завершитель символов, до него хранившихся в искусстве народном. Театр никогда не должен быть театром попечительства о народной трезвости, но театр нельзя обращать и в курительню опиума. В народе есть чаяние и тоска по искусству. Художник, подслушай их».

«Надо верить в народ. Надо, чтоб сердце наполнялось радостью при мысли о победном пути народа. Надо, чтоб сердце сжималось от боли за тех, кто грубо и

неталантливо, слишком поверхностно и эгоистично, недальновидно и малодушно отворачивается, бежит, прячется, уходит от народа, от тех, кто строит жизнь, от тех, чьи руки создают ценности и выращивают хлеб насущный».

И Вахтангов призывает решительно порвать с традицией замкнутых, комнатных театриков:

«Постановки Народного театра должны быть непременно грандиозны — с массовыми сценами героического репертуара. Здание Народного театра должно быть построено вновь или под него должен быть приспособлен Большой театр».

Евгений Богратионович видит в органах советской власти важнейшее орудие нового общественного воспитания старых художников и выращивания новых, появления которых он ждёт всем своим сердцем.

Он пишет:

«Ради чего хотелось бы работать в ТЕО?¹⁰ ТЕО должен чутко и деликатно дать понять всем типам (в художественном смысле) театров, что их дальнейшая жизнь по пути, ими намеченному, — в лучшем случае лучшая новая страница их старой жизни. И что, если они не хотят стать «старым театром», театром-музеем, им надо резко изменить что-то в своей жизни. Театры, которые ко дню революции успели завершиться, — те будут в музее на почётных местах и в энциклопедии русского искусства займут по тому (Малый и Художественный театры). Те, кто не успел сложиться, — умрут».

«Новое — это новые условия жизни. Надо же понять, наконец, что все старое кончилось. Навсегда. Умирают цари. Не вернутся помещики. Не вернутся капиталы. Не будет фабрикантов. Надо же понять, что со всем этим покончено. И новому народу... надо показать то хорошее, что было, и хранить это хорошее только для этого народа. А в новых условиях жизни, где главное — новый народ, надо так же талантливо слушать, как в старой жизни, чтобы сотворить новое, ценное, большое. То, что не подслушано в душе народной, то, что не угадано в сердце народа, никогда не может быть драгоценным. Надо ходить и „слушать“ народ. Надо набираться творческих сил у народа. Надо созерцать народ всем творческим существом».

«Чтобы появились люди из самой среды народа, нужно время. Может быть, очень много времени. Для этого надо терпеливо создавать очаги, откуда они могут появиться. Для того чтобы творцами нового быта были те, которые попали ко дню революции в старое искусство, надо, чтобы они поняли, как дурно люди жили до сих пор, как прекрасно то, что сейчас совершается у человечества, что всему старому — конец. Им надо полюбить новый народ».

И, наконец, Е.Б. Вахтангов пишет незабываемую страстную программную статью. Он не знает, как и где он её опубликует. Он сейчас не думает об этом, но она отвечает его глубочайшей потребности высказаться. Самим заголовком статьи Евгений Богратионович обращается ко всем своим друзьям и товарищам по сцене:

«С ХУДОЖНИКА СПРОСИТСЯ!..

С художника спросится, когда придёт гость, отчего он не наполнил светильники свои елеем.

В.Иванов, «По звёздам»

Революция красной линией разделила мир на «старое» и «новое». Нет такого уголка

¹⁰ Театральный отдел Наркомпроса.

жизни человеческой, где не прошла бы эта линия, и нет такого человека, который так или иначе не почувствовал бы её. Люди, желающие остаться в старом и защищающие это старое (вплоть до оружия); люди, приемлющие новое и также защищающие это новое (вплоть до оружия); выжидающие результаты борьбы этих двух, так сказать «пассивно приспособляющиеся», — вот три категории (людей), резко оформленные резкой линией революции. Материальная, духовная, душевная, интеллектуальная же стороны жизни человеческой взбудоражены ураганом, подобно которому нет в истории земли. Вихрь его все дальше и дальше, все шире и шире раскидывает истребительный огонь. Ветхие постройки человечества сжигаются. Растёт круг, охваченный пожаром обновления. А всё ещё есть наивные люди, чающие прибытия пожарной команды, способной погасить огонь, веками таившийся в недрах народных. Все ещё мерещатся им поджигатели, и все ещё ждут они, когда же переловят этих бунтарей (поджигателей) и снова вернётся былое благополучие (с белой французской булочкой). Хотя бы взяли на себя труд взглянуть на страницы книг, рассказывающих не историю царя, а жизнь многоликого существа, имя которого Народ. Это он своими руками возносит личность на вершины жизни, и это он несёт гибель оторвавшимся от него. Это он вскрывает кратер своей необъятной души и выбрасывает лаву, веками копившуюся в грозном молчании. Вы принимали это молчание за недомыслие. Вам казалось в порядке вещей ваше крикливое благополучие рядом с его молчаливой нищетой. А вот он крикнул. Вот он прорезал толщу молчания. Крикнул в мир. И крик его — лава, крик его — огонь. Это его крик — Революция.

А когда идёт она, выжигающая красными следами своих ураганных шагов линию, делящую мир на «до» и «после», как может она не коснуться сердца художника? Как может ухо художника, услышав крик в мир, не понять, чей это крик? Как может душа художника не почувствовать, что «новое», только что им созданное, но созданное «до» Неё, уже стало «старым» сейчас же после первого шага Её? Если то, что создано в старом, прекрасно, то надо нести его в народ, ибо потому и перестал молчать народ, что это прекрасное всегда от него скрывалось, ибо сейчас он требует вернуть взятое у него же. У человечества нет ни одного истинно великого произведения искусства, которое не было бы олицетворённым завершением творческих сил самого народа, ибо истинно великое всегда подслушано художником в душе народной.

Когда приходит Революция — а она приходит тогда, когда истинно прекрасное во всех областях жизни становится достоянием немногих, — это значит: народ требует вернуть ему его же. Художнику не надо бояться за своё творение: если оно истинно прекрасное, народ сам сохранит его и сбережёт. Есть в народе эта необычайная чуткость. Долг художника сделать это.

Но это не все.

Если художник хочет творить «новое», творить после того, как пришла она, Революция, то он должен творить «вместе» с народом. Не для него, не ради него, не вне его, а вместе с ним. Чтобы создать новое и одержать победу, художнику нужна Антеева Земля: Народ — вот эта земля.

Только народ творит, только он носит и творческую силу и зерно будущего творения. Грех перед своей жизнью совершает художник, не черпающий этой силы и не ищущий этого зерна. Душа художника должна идти навстречу народной душе, и если художник прозреет в народе слово его души, то встреча даст истинно народное создание, то есть истинно прекрасное.

В голосе народном, где слышен вековой осадок кристаллов души народной, в этом драгоценном звучании веками отлагавшихся богатств человеческих чувств, действительно пережитых народом, в этом насыщенном вековой мудростью океане, где каждый

видевший солнце оставил бессмертную часть себя, ту часть, которую он носил в себе и ради несения которой рождён был видеть солнце, здесь, в голосе народном, должен был учуять художник живой огонь своих устремлений к небу.

Если художник избран нести искру Бессмертия, то пусть он устремит глаза своей души в народ, ибо то, что сложилось в народе, бессмертно. А народ творит сейчас новые формы жизни. Творит через Революцию, ибо не было у него и нет других средств кричать миру о Несправедливости.

«Только на плечах великого социального движения истинное искусство может подняться из своего состояния цивилизованного варварства на достойную его высоту».

«Только Революция может из своей глубины вызвать к жизни снова, но более прекрасным, благородным и всеобъемлющим то, что она вырвала у консервативного духа предшествовавшего культурного периода и что она поглотила».

«Только Революция, а не Реставрация может дать нам вновь величайшее произведение искусства».

Так говорит Рихард Вагнер.¹¹

Только Революция...

О каком же «народе» идёт речь?

Ведь мы все — народ.

О народе, творящем Революцию».

Это пишется в годы, когда над молодым советским искусством тяготело наследие всяческих декадентских теорий.

Это пишется в годы, когда очень широкие слои русской художественной интеллигенции ещё выжидательно относились к большевизму и старались сохранить свою внутреннюю обособленность, по крайней мере в вопросах художественной культуры.

Мысли Вахтангова были для его среды настолько прогрессивны, реально-революционны, что когда эту свою запись «С художника спросится!..» он показал некоторым ученикам, то среди них нашлись «друзья», которые отговорили его широко опубликовать это из боязни, «как бы кто не подумал, что он подлаживается к большевикам...».¹²

Эти зрелые мысли об исторической ответственности художника принадлежали человеку, прошедшему до конца весь путь интимно-психологического театра переживаний. Казалось бы, Вахтангов органически сросся с этим театром и с кругом его идей, его мироощущением и ограниченными общественными интересами. Но нет, он взял из этого искусства только его лучшее — стремление к психологической правде, человечности, реализм, этические запросы — и смело пошёл дальше, навстречу революции, навстречу народу. Шагнул с удесятёрёнными силами, раскрытыми и воодушевлёнными в художнике социалистической революцией. Отсюда и начинается формирование самостоятельных взглядов Вахтангова на театр, взглядов, в которых он, опережая современников, критически пересмотрел и преодолел многие влияния крупнейших по тому времени художественных направлений.

¹¹ Вахтангов цитирует статью Рихарда Вагнера «Искусство и революция».

¹² Статью «С художника спросится!..» нам удалось впервые опубликовать через два года после смерти Е.Б. Вахтангова в газете «Известия ВЦИК» № 121, 29 мая 1924 года. Её опубликование было встречено с огромным интересом. «Хорошая сенсация» — так был озаглавлен один из первых откликов в печати («Жизнь искусства»). Она стала своего рода программным документом для деятелей революционного театра.

Осознав истоки новой правды искусства, новой правды театра, Вахтангов не торопится, как многие другие, выступить с многообещающими декларациями, и ему даже приходится выслушивать упрёки в медлительности и в кажущейся неопределённости поведения руководимой им режиссёрской секции ТЕО. Но осмотрителен и нетороплив он потому, что не хочет быть поверхностным, не хочет ошибок в деле, которое ему становится всего дороже. И перед собой и перед ближайшими помощниками по секции — И. Толчановым, Б. Захавой, Н. Тураевым — он ставит прежде всего задачу глубоко осмыслить все условия (политические, общественные, организационные) работы в ТЕО. Он отказывается от государственного жалованья, пока оно не будет заслужено делом, и твёрдо заявляет:

«То, что мы так осторожны вначале и медлительны, вдесятерне окупится активностью в будущем... Нам ничего не стоит уподобиться любому формальному учреждению и завести у себя канцелярию. Но мы не хотим „служить“, мы хотим отдать то, что у нас есть, и то, что мы любим».

У Вахтангова есть, конечно, и некоторая робость перед новыми условиями, — но робость взыскательного к себе художника и гражданина, осторожность человека, который, отдавая все силы революционному народу, хочет быть до конца честным и правдивым и не уподобляться тем, у кого видимости «работы» больше, чем творчества.

А поверхностная торопливость некоторых художников вызывает у него не только брезгливость, но и твёрдый отпор.

Он обрушивается со статьёй на тех, кто, выходя навстречу огромной проявившейся в народе потребности в театральной культуре, в серьёзных театральных знаниях, легкомысленно публикует свои неглубокие и неверные представления о «системе» К.С. Станиславского. И в то же время в записной тетради он набрасывает свой строгий, последовательный план изложения «системы» Константина Сергеевича. Глубокую серьёзность этого плана, оставшегося в дневниках, мы можем теперь оценить по достоинству, сличая его с книгой К. Станиславского «Работа актёра над собой».

Ещё хотя бы два года!

Между двух миров
О, я хочу безумно жить:
Всё сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

А. Блок, «Ямбы»

Революция разделила мир на «старое» и «новое». На «до» и «после». Как же быть художнику, который целиком, всеми вершинами своего творчества и всеми его корнями был в старом, но страстно стремится к новому?

Как быть Вахтангову, когда он почувствовал, что «новое», только что им созданное, но выношенное до революции — «Чудо св. Антония», «Росмерсхольм», — стало «старым» тотчас после своего рождения?

В 1918 и 1919 годах Вахтангов, жадно «слушая революцию», глубоко переосмысливает все итоги своего театрального опыта. То, что теперь интуитивно и сознательно вызревает в нём, ему трудно выразить в нескольких словах. Это целая

творческая программа, тем более бурно развивающаяся, чем быстрее Вахтангов начинает приступать к её осуществлению.

Революция требует прежде всего определённого отношения людей к действительности. Но достаточно ли определёнno, сознательно, последовательно театры, режиссёры, актёры выражали своё отношение к тому, что показывали на сцене? А главное, показывая что бы то ни было, достаточно ли определёнno они выражали при этом своё отношение к жизни, окружающей их в этот день, в эти годы?.. Правда, русское актёрское искусство своей душевной силой и своим неостанавливающимся развитием больше всего обязано артистам, отдавшим ему свои незаурядные гражданские чувства, — вспомним Щепкина, Мартынова, Ермолову и многих, многих других, — но до сих пор актёры в массе, главным образом стихийно-эмоционально, не всегда критически воспринимали то, что было заложено в роли, в пьесе. Можно ли таким способом выразить с достаточной ясностью и полнотой своё отношение к процессам, происходящим в современности? Очевидно, нет...

Крайним воплощением такого пассивного направления в искусстве был натурализм, серые однообразные «бытовые спектакли». Основной порок натуралиста в том, что он не видит жизнь в её развитии. Он видит жизнь как данность, где все существует постольку, поскольку оно существует; независимо от того, отмирает оно или рождается и развивается, для натуралиста все одинаково существует. Скользя по видимой поверхности явлений, натурализм не помогает активно, глубоко разбираться в их сложном содержании. Он по своей природе, я бы сказал, принципиально бездумен. Поэтому художник-натуралист и не художник вовсе. Он не автор. По простоте душевной он застенчиво отворачивается от авторской задачи художника, не хочет разобраться в противоречиях действительности, оценить их, выразить своё собственное критическое к ней отношение, свою мысль, свою точку зрения, если она даже у него и есть... Он хочет жить без особых хлопот и осложнений. Не брать на себя никакой ответственности за существующее.

Вахтангов всегда был врагом натурализма. Теперь он особенно ясно видит: чем настойчивее время требует от художника, чтобы он не только сам глубоко понял и оценил действительность, но и помог народу решительно перестраивать её, тем враждебнее искусству бескрылая философия натурализма. Она становится очевидным тормозом на пути развития нового искусства, которое должно быть рождено революцией.

Это первый вывод Вахтангова.

В годы возникновения Московского Художественного театра были широко распространены на сцене штампы, уродливая, внешняя театральность, рутинная, нестерпимая фальшь и пошлость. «Художественники» начали с борьбы за очищение театра. Они боролись за правду и чистоту человеческих переживаний на сцене. И вместе с тем очищали от штампов психологию актёрского творчества.

Но случалось, что спектакли Художественного театра не были свободны от натурализма. Рядом с взлётами большой мысли и прогрессивным общественным служением порой уживалось стремление сделать актёра нейтральным и как бы объективным фотографом человеческих типов, характеров, переживаний. В таких случаях театр стремился образы-типы, созданные актёрами, уподобить научно-экспериментальному слепку с жизни, какою она представляется нашему непосредственному чувственному опыту, без решительного, смелого анализа общественных явлений, без последовательной защиты художественными средствами каких-либо философских и политических идей. Актёры Художественного театра на этот раз приучались играть психологически точно, но порою мелко: изображать главным

образом течение частностей жизни, не стремясь к созданию крупных и ярких, обобщённых художественных образов. Это одно из противоречий во внутренней жизни коллектива МХТ.

Однако, отлично сознавая, что в действительности дело не только и не столько в индивидуальных переживаниях людей и различии их натуры, не в драматической ошибке характеров и страстей самих по себе, а в глубинных процессах, происходящих в обществе, Художественный театр всегда стремился играть прогрессивную роль в общественной жизни. И хотя свою миссию театр осуществлял, можно сказать, порой на тормозах, и даже иногда со старых, либерально-интеллигентских позиций (вспомним борьбу Горького с появлением реакционной дostoевщины на сцене МХТ), его спектакли, если судить о них по намерениям, были посвящены служению народу, демократическим идеалам... Сегодня в этих вопросах надо быть прозорливее и решительнее, надо определённое выразить все свои ощущения, все мысли, всю критику старого мира с новых (это главное!) позиций, которые даны революцией, на которых стоит народ-победитель, народ, творящий революцию.

Это второй, ещё более важный вывод.

В театр пришёл новый зритель. В первые полтора года после Октября билеты не продавались, а раздавались бесплатно по заводам, фабрикам, учреждениям. В залы вошли люди в кожаных и суконных куртках, в шинелях без погон, в платках, треухах, в сапогах и валенках. Как справедливо выразился К.С. Станиславский, зрители, «первобытные в отношении искусства». Станиславскому в его театре пришлось начинать с самого начала, учить зрителей сидеть тихо, не разговаривать, садиться вовремя, не курить, не грызть орехов и семечек, снимать шапки, не приносить закусок и не есть их в зале. Актёрам было трудно. Два или три раза доходило до того, что по окончании акта, настроение которого сорвала толпа ещё не воспитавшихся зрителей, Константин Сергеевич принуждён был выходить перед занавесом и обращаться к присутствующим с воззванием от имени артистов, поставленных в безвыходное положение. Но такие трудности хоть и не сразу, но решительно изживались. Произошло преобразование зала — хотя декретов по этому поводу не издавалось и газеты об этом не писали. Зрители стали за четверть часа до начала усаживаться тихо и благовоспитанно на свои места, с непокрытыми головами, хотя в зале было прохладно. Революционная Москва, сжатая кольцом военной блокады, оказалась на голодном пайке.

Когда читаешь воспоминания о том времени самого К.С. Станиславского, бросается в глаза, что, по скромности и деликатности, он забывает об одном обстоятельстве: о своей силе и славе артиста, о безмерном уважении к нему всего народа России. В других театрах администраторы ещё долго надрывались, увещевая новую публику вести себя воспитанно, но то были *другие* театры и *другие* администраторы. Никогда не забуду, как в те же годы однажды при мне застыл потрясённый переполненный зрительный зал Художественного театра, когда Константин Сергеевич вышел перед занавесом и, волнуясь, просил у публики извинения за опоздание на несколько минут с началом. Что-то не ладилось по вине театрального рабочего, а Константин Сергеевич просил всех нас простить театру невольную задержку, он искренне принимал вину на себя, как и положено руководителю, и в то же время говорил от лица всего коллектива театра... Собравшиеся в зале, видя страдание этого благородного седого красавца, готовы были простить кого угодно. Больше того, все мы почувствовали себя так, словно мы сами во всём виноваты, так было нам больно за него и стыдно за неполадки, вызванные

недостаточным уважением к театру. А когда в другой раз Станиславский обращался к народу с выстраданной просьбой вести себя культурнее, это, подобно вспышке молнии с раскатами грома, мгновенно распространилось далеко за пределы театра и действовало на людей не слабее декретов. Ведь за этим стояло все прекрасное дело Художественного театра в культурной жизни России. Зрителям в треухах, кожанках и валенках оно было далеко не безразлично, при всей малограмотности этих людей. Даже напротив: дело Станиславского было им нужнее, чем иному грамотному, и они знали это.

Гораздо сложнее и труднее было актёрам найти общий язык с сознанием этих людей, играя в 1917—1919 годах в прежних приёмах, по сути дела с прежними чувствами и мыслями, прежний репертуар...

Да, конечно; нужны новые мысли, новая определённая вместо либерального благодушия.

Но можно ли добиться такой определённости, если форма спектакля, форма созданного актёром образа расплывчата, субъективна, случайна или стихийна? — задаёт себе вопрос Вахтангов. Конечно, нет. Необходимо найти в каждом спектакле форму чёткую, ясно и резко выраженную, подчинённую единой цели спектакля, единой мысли, его направляющей. Режиссёр и актёры имеют в самом театре неисчерпаемые, никем ещё до конца не использованные средства, чтобы создавать такую форму...

Чтобы театр стал действенным, активным, чтобы он применил все средства для воздействия на сознание зрителя, — а этого требует революция! — надо театру вернуть театральность, надо использовать весь арсенал его оружия — не только переживание, мысль, слово, но и движение, краски, ритм, выразительность жеста, интонаций, изобразительную силу декораций, света, музыки — все бесконечное разнообразие театральной техники, которым Вахтангов уже владеет, а ещё больше то, которым, он знает, можно ещё овладеть, открывая, изобретая все новое и новое во время работы.

Это третий вывод.

Требование театральности? Это что же? Отступление от психологического реализма? От учения Станиславского? Ничуть! 29 марта 1919 года Вахтангов пишет Станиславскому горячее письмо:

«Дорогой Константин Сергеевич, я прошу Вас простить меня, что я тревожу Вас письмами, но мне сейчас так тяжело, так трудно, что я не могу не обратиться к Вам. Я напишу о том, о чём никогда не говорил Вам вслух. Я знаю, что земные дни мои кратки. Спокойно знаю, что не проживу долго, и мне нужно, чтоб Вы знали, наконец, моё отношение к Вам, к искусству Театра и к самому себе.

С тех пор как я узнал Вас, Вы стали тем, что я полюбил до конца, которому до конца поверил, кем стал жить и кем стал измерять жизнь. Этой любовью и преклонением перед Вами я заражал и вольно и невольно всех, кто лишён был знать Вас непосредственно. Я благодарю жизнь за то, что она дала мне возможность видеть Вас близко и позволила мне хоть изредка общаться с мировым художником. С этой любовью к Вам я и умру, если бы Вы даже отвернулись от меня. Выше Вас я никого и ничего не знаю.

В искусстве я люблю только ту Правду, о которой говорите Вы и которой Вы учите. Эта Правда проникает не только в ту часть меня, часть скромную, которая проявляет себя в театре, но и в ту, которая определяется словом «человек». Эта Правда день за днём ломает меня, и если я не успею стать лучше, то только потому, что очень многое надо побеждать в себе. Эта Правда день за днём выравнивает во мне отношение к людям, требовательность к себе, путь в жизни, отношение к искусству. Я считаю благодаря этой полученной от Вас Правде, что Искусство есть служение Высшему во всём. Искусство не может и не должно быть достоянием группы, достоянием отдельных лиц, оно есть

достояние народа. Служение искусству есть служение народу. Художник не есть ценность группы — он ценность народа. Вы когда-то сказали: «Художественный театр — моё гражданское служение России». Вот что меня увлекает, меня — маленького человека. Увлекает даже и в том случае, если мне ничего не дано сделать и если я ничего не сделаю. В этой Вашей фразе — символ веры каждого художника...

...Я прошу дать мне 2 года сроку на создание лица моей группы. Позвольте принести Вам не отрывки, не дневник, а спектакль, в котором проявится и духовный и художественный организм группы. Я прошу эти два года, если я буду в состоянии работать, чтобы доказать Вам истинную любовь мою к Вам, истинное поклонение Вам, беспредельную преданность Вам».

Это — клятва на верность гражданской совести художника.

Это — клятва на верность *единству* морального, этического, идейного содержания театра с *жизненной правдой*, единству, знамя которого высоко поднял Станиславский.

Вместе с тем это клятва на верность постоянному беспокойству художника, постоянным поискам нового содержания и новых форм спектакля — знамя этих поисков так же высоко поднял Станиславский, неутомимый исследователь искусства театра, экспериментатор, открыватель новых и новых художественных путей.

Если сразу же после революции Художественный театр и Станиславский ещё не создали новаторских ярких спектаклей, проникнутых духом современности, её идеями, мыслями, драмами, катастрофами, её борьбой, то это не потому, что театр психологического реализма отжил свой век, а потому, что искренние, серьёзные артисты не хотят поспешно приспособляться к новому и халтурить, а хотят органически *сделаться* художниками обновлённой России, народными художниками великой революции.

Стоя убеждённо на позициях жизненной правды, на позициях психологического реализма, Вахтангов не боится обогатить реалистический театр изобразительными приёмами, найденными художниками-импрессионистами, экспрессионистами, поклонниками эксцентризма, любителями откровенно условного театра и «театра представлений». Новый реализм должен вобрать в себя все художественные находки, если они того стоят, использовать всю многокрасочную палитру искусства, подчиняя все единой цели: глубокому раскрытию правды жизни в революционных целях. Повести искусство театра вперёд, опираясь на психологический реализм, на единственную верную основу, с тем чтобы осветить новое содержание духовной жизни общества и его людей.

Весь секрет реалистического театрального мастерства в том, чтобы ведущей, все определяющей в нём каждое мгновение была правда жизни. Ей должно быть подчинено все многообразие средств, красок, приёмов. Нельзя просто «сложить» вместе приёмы искусства психологического реализма и приёмы «театра представления». В искусстве ничего не складывается по правилам арифметики. Впрочем, не только в искусстве.

Театр психологического реализма призван рассказать о глубоком, сложном процессе переживаний, о движении мысли, о поступательном развитии и изменении душевного мира. Каким бы многообразным и противоречивым ни был этот сложнейший процесс, его нельзя путать ни с чем другим. И нельзя придавать равное значение движениям человеческой души и подсобным средствам изображения, скажем декорациям, костюмам и внешней технике актёра, всему тому, что играет подчинённую роль, примерно как кони подчиняются всадникам. А если «коням», то есть средствам представления, дать равные или, ещё хуже, преимущественные права, они, чего доброго, взвоятся и понесут по-своему, куда им приспичит, что, между прочим, частенько и

случается в «театре представлений», в театре, по сути дела, формалистическом. Спектакль без властного, ведущего начала глубокой психологической правды, кроме всего прочего, неизбежно будет лишён и внутреннего единства, художественной цельности, он потеряет органичность, ясную форму, чистоту стиля, единство внутреннего языка. Авторские чувства и мысли в нём неминуемо пойдут вразброд — вернее всего, что он потонет в декадентстве, в стилизаторстве, в кокетстве и развалится, как Вавилонская башня.

Главное на сцене — реальный живой человек, правда чувств, правда его мыслей и поведения в предлагаемых реальных обстоятельствах. А самое главное в театре — сопереживание массы зрителей с этим действующим, живущим человеком, а в конечном счёте — сопереживание и единомыслие с автором.

Ни на мгновение нельзя пренебрегать этой главной задачей, слагающейся из множества небольших, частных, детальных задач.

Тут Вахтангов делает к банальному пониманию «системы» К.С. Станиславского существенную поправку. Многие усилия работающих по «системе» делались ради преодоления якобы «неестественного» самочувствия актёра на сцене. Они имели целью то, что вообще недостижимо: полное слияние личности актёра с личностью изображаемого героя. Сам Вахтангов добивался этого слияния — до предела! — в «Росмерсхольме». Но понял, что актёр всё-таки всегда остаётся актёром, что он должен не повторять действительность, а образно отражать её; жить в образе героя, а не «быть» им, что невозможно.

Поправка Вахтангова состоит в утверждении, что обычное «ненормальное» состояние актёра на сцене, по существу, для него нормально, а для театра естественно. Больше того, собственно оно-то и становится источником творчества, источником искусства. Без этого противоречивого состояния не было бы и искусства. Здесь таится не только неизбежная, но и плодотворная особенность театра, движущая сила его развития. Нет, не слияние, не отождествление актёра с героем, а своеобразное противоречивое *единство* актёра и образа героя!

Это, может быть, самый неожиданный четвёртый вывод.

Так Вахтангов пришёл к правильному пониманию того противоречия в актёрском искусстве, которое многие артисты прежде тщетно пытались обойти, вместо того чтобы сознательно сделать его плодотворным принципом художественных побед.

Теперь уже культ личных переживаний будет служить актёру только до известного предела, после которого начинаются более сложные вопросы создания образа, оправдания образа — словом, «жизни образа». Вахтангов возвращает театр к основе всякого искусства — к образу, к образному мышлению художника (драматурга, режиссёра, актёра).

Так искания Вахтангова приобрели новую ясную последовательность и цель и вместе с тем цельность. Он понял, как будет рождаться новое искусство.

И ринулся теперь в работу с удесятёрённой жадностью и страстью, с огромной настойчивостью, с нечеловеческой энергией. Его снова и снова подхлёстывает мысль, что он может не успеть, не закончить, умереть... Его мучает разрушающая организм болезнь, но он не сдаётся. Дни и ночи учит, репетирует, ставит одновременно и в бывшей мансуровской студии, и в студии «Габима», и в студии МХТ свои лучшие спектакли, принёсшие ему мировую славу.

Почти в одно время, в течение двух лет, он создаёт постановки «Свадьба», «Чудо св. Антония» (второй вариант), «Эрик XIV», «Гадибук» и «Принцесса Турандот». Попутно работает ещё над рядом менее крупных вещей.

Только не сдаваться! Успеть! Ответить на запросы революции (как велика ответственность перед ней, перед народом!). Высоко поднять знамя любимого искусства, отстоять честь русского, теперь советского театра. Не отдыхать и не успокаиваться. Работать как можно больше и как можно лучше. Быть сразу во всём и везде, одновременно осуществлять целый ряд замыслов, начинать, завершать и снова начинать множество дел, пока есть ещё хоть капля сил...

«Свадьба» и «Пир»

— *Гран рон, силь ву пле!*

А. Чехов, «Свадьба»

Как из прорвавшегося мешка, вываливаются на сцену распорядитель танцев, жених, невеста, гости... Под бестолковые, резкие, дребезжащие звуки расстроенного пианино отплясывают, кружатся, встречаются, расходятся, сходятся и, подхваченные вихрем, мчатся в азартной кадрили вокруг свадебного стола...

— Веселее! Веселее! — командует Вахтангов. — Распорядитель! Плохо работает воображение. Ваш «гран рон» мне осточертел. Вы не знаете текста роли. У шафера неисчерпаемый запас фигур. Он славится этим на всю Таганку.

— «Петит корбей — маленькая корзиночка!..» «Сквозь ля порт — ворота!..» «Летуаль — звёздочку!» — выкрикивает шафер Николай Горчаков уже охрипшим голосом. И снова летят в бешеном танце персонажи чеховской «Свадьбы».

Вахтангов репетирует четвёртый час подряд. Он добивается, чтобы за внешним, показным азартом этого в миниатюре вселенского мещанского пляса чувствовались мёртвое, наглое бездушие, страшная пустота.

Он заново прочёл Чехова. Опоэтизированная задушевность и сопереживание, с какими в Художественном театре были поставлены «Чайка», «Три сестры» и «Вишнёвый сад», разумеется, вообще не уместны в остросатирической одноактной «Свадьбе». Тем более сегодня, после Октябрьской революции, было бы совсем не вовремя в какой бы то ни было мере смягчать резкость чеховского рисунка. Его сатирическое острие в «Свадьбе», словно скальпель хирурга, вскрывает типичные для мещанства закоулки души. По-прежнему светятся между строк грустные глаза Антона Павловича. По-прежнему его пьеса написана во имя человеколюбия. По-прежнему нас глубоко ранит его боль. Но на этот раз особенно громко раздаётся горький смех Чехова. Смех, разящий наповал, гневный, бичующий.

Кто действует в «Свадьбе»? Вахтангов подсказывает молодым актёрам, пробуждая фантазию:

— Евдоким Захарович Жигалов, отставной коллежский регистратор, подвыпивший старичок в длинном сюртуке, с бородкой, только кажется добродушным и безвольным. За его защитным, податливым приспособлением к любым оказиям, за его манерой прикидываться простачком надо угадать взяточника, жадного до наживы обывателя, безжалостного к чужой беде. Его супруга Настасья Тимофеевна постоянно озабочена, как бы в чем-нибудь не прогадать. Слезлива. Глупа. Злоязычна. Наивысшее проявление её темперамента — это свара, скандал. Дочка Жигаловых невеста Дашенька больше всего любит власть поест. Ко всему остальному равнодушна, даже к жениху. Жених Эпаминонд Максимович Апломбов, оценщик ссудной кассы, скучнейший унылый субъект. Сквалыга. Долбит тещу придирками, упрёками из-за приданого, как бормашина долбит гнилой зуб. Дашеньке, несомненно, предстоит такая же участь в семейном раю.

Развязный, словоохотливый агент страхового общества Нюнин готов заговорить кого угодно, лишь бы выдоить у того деньги, страховку. Телеграфист Ять — должно быть, разочарованный неудачливый сердцеед, возможно, один из тех ловеласов, о ком писал Блок: «И каждый вечер за шлагбаумами, заламывая котелки, среди канав гуляют с дамами испытанные остряки». Ять увивается вокруг Анны Мартыновны Змеюкиной — тощей акушерки в ярко-пунцовом платье, пустой балаболки с претензиями, всерьёз уверенной, что она неотразимо обаятельна и вся мужская половина человеческого рода немеет от восторга у её ног. Шафер, распорядитель танцев, одержим азартом полковника на мещанских пьяных вечеринках, царь и бог кадрилей, а в сущности пустое, крикливое существо, как и все другие. Харлампий Спиридонович Дымба, «иностронец греческого звания по кондитерской части», после первой же рюмки приходит в полное «растворение чувств». Он ощущает себя в этой компании — в самом изысканном, по его мнению, обществе — на вершине блаженства.

На первых порах Вахтангов не требует у исполнителей резкого рисунка. Он предлагает вжиться в характеры и в возникшие на свадьбе обстоятельства. Всегда и везде надо идти от непосредственной правды жизни, надо почувствовать себя в ней как дома. Затем он начинает последовательно вести молодых исполнителей к умению из всей массы характерных черт и чёрточек действующих лиц выделить главные черты, индивидуальные для каждого, но такие, которые наиболее определяют тупое и злое существо мещанства вообще. Начинается работа над художественными образами. Над образами заострёнными, обобщёнными, укрупнёнными. Ради чего? Чтобы подчеркнуть в них комическое начало? Создать весёлое комическое зрелище?

Да нет же! Сегодня больше чем когда-либо его увлекает задача, ведущая глубже: показать *трагический быт*. Раскрыть трагичность существования такой жизни, с которой сжились Жигаловы, Апломбовы, Змеюкины... В комическом раскрыть житейскую трагикомедию. Посмеяться над миром мещанства, но посмеяться с горечью и глубоким негодованием, чтобы такая жизнь не могла больше повториться, чтобы отвергнуть и прогнать её, как кошмарное наваждение, как бред вчерашней ночи, после которой непременно должно наступить утро нового дня...

Последовательный переход от воспитания в духе театра непосредственных переживаний к театру острой и крупной сценической формы йе даётся сразу. Для этого нужно время. Нужно приобрести особые навыки. Но время не ждёт! Его мало осталось и у Вахтангова. Он хотел бы поторопить исполнителей, но сдерживает себя, чтобы они ко всему пришли органически, а не наскоком. Он исподволь подводит их к новому ощущению театра. На одной из репетиций вдруг колокольчиком останавливает неистовую пляску и восклицает:

— Великолепно! Вот так вы будете каждый раз останавливаться, как только я позвоню. Но в те минуты, которые я вам буду давать на роздых, вы обязаны каждый перегляднуться с теми, кто будет находиться справа и слева, и *подумать*, — резко подчеркнул он. — «Всё, что я вижу вокруг, — люди, предметы, комната, да и я сам, — существует ли? Или мне все это только кажется?» Понятно?

Актёры отвечают неуверенно:

— Как будто бы и понятно...

— Ну, а если что и непонятно, то поймёте позже, — спокойно продолжает Вахтангов. — Главное, между двумя кусками танца по моему сигналу остановиться, почти неподвижно замереть, в какой бы позе кто ни оказался, посмотреть на партнёра и *подумать*, а затем снова броситься в танец! Так, мол, надо! Так принято! Так бывает на свадьбах! И нечего тут долго думать! Пляши!

И снова грянула кадриль.

После следующего колокольчика один из участников восторгается:

— Это замечательно, когда все останавливаются! Получается такой застывший символ, вроде гоголевской сцены в финале «Ревизора». Гротеск!

Вахтангов вскипает:

— Ну вот, я только того и ждал, чтобы кто-нибудь вклеил мне это слово. Я ищу правильное самочувствие, стараюсь практически подвести вас к конкретному пониманию чеховской «Свадьбы»... Интересно посмотреть, какие все эти попрыгунчики, обыватели, когда танцуют, и какие они, когда на несколько секунд очухиваются, приходят в себя от бессмысленного, но обязательного свадебного ритуала! И вот уже почти увидел... Я вас заставляю жить, думать именно в эти секунды остановок, а мне говорят: «застывший символ», «гротеск». А где это вы видели в театрах настоящий гротеск?.. И откуда у вас сложилось такое впечатление от элементарного упражнения на ритм и самочувствие?!

Восторженный оправдывается:

— Но вы сами часто говорили, что гротеск — это высшая форма сценического выражения.

— Говорил и утверждаю. Так что же? Вместо того чтобы искать содержание чеховской «Свадьбы», эти молодые люди вообразят, что им надо играть какой-то гротеск? А молодые режиссёры начнут упражняться в таких «гротесках»?.. А ведь гротеск — это не приёмчик, а итог долгих упорных поисков, чтобы ярко передать конденсированное содержание данного произведения. Это предел выразительности, точно найденная форма для сценического воплощения самой глубокой, самой сокровенной сущности содержания, то есть сущности того, о чём рассказывает драматург, и собственной мысли актёра и режиссёра.

Гротеск! Как мечтал о нём сам Вахтангов! Он приближался к гротеску в образе Текльтона и в образе Фрезера, никогда не позволяя себе упрощать, вульгаризировать задачу. А эти молодые люди готовы превратить гротеск не только в дежурный приём, а попросту в лёгкую забаву и набить себе на ней руку...

Чтобы удержать их от этого, он даже пускается на хитрость, говорит, будто для Чехова гротеск не обязателен потому, что Чехов не Гоголь. Он делает всё, чтобы удержать их на единственно верных позициях жизненной правды. Острая сатирическая сценическая форма спектакля «Свадьба» рождается из его бережных рук неторопливо. И всё же зелёные актёры порой срываются в сторону поверхностного «театра представлений», играют некую схему. А иные ещё недалеко ушли от наивного театра непосредственных переживаний. Это естественно: все тут неопытны. Кроме прежних участников расколовшейся студенческой студии, теперь в руках Вахтангова и совсем новые молодые люди.

Он требует от всех прежде всего найти «зерно» каждой роли, из которого, по учению К.С. Станиславского, вырастает всё остальное...

В целом понемногу складывается, пусть ещё несовершенный, если судить по большому счёту, молодёжный спектакль, в котором с увлечением делают любопытную заявку способные и просто талантливые люди, тем особенно интересные, что у них все в будущем.

Вот с начёсом «бабочкой» на лоб, во фраке с растопыренными фалдами, явно взятом напрокат, крутя замысловатые фигуры кадрили, лихо отплясывает распорядитель танцев — Николай Горчаков. Он мечтает стать режиссёром и, как эхо, записывает всё, что услышит от Евгения Богратионовича...

Вот за свадебным столом бросает ехидную реплику: «А по моему Езгляду,

электрическое освещение одно только жульничество», — не предвидя, какой развернётся, из этого скандал, папаша Жигалов, с чахлой бородкой и усами, опущенными уныло вниз, — Борис Щукин. Этот лобастый, мешковатый новичок в студию Вахтангова пришёл из драмкружка железнодорожников-любителей в Кашире. Он успел уже побывать младшим офицером на австро-германском фронте. Помалкивает. Слушает. Весь внимание. Ничем не похож на других. Не спешит блеснуть и поразить учителя, как иные чемпионы на короткие дистанции. Неторопливо, надёжно накапливает что-то. Смущён тем, что из-за своего провинциализма, что ли, отстал в понимании гротеска и всяческих «измов». Но каждый раз он приносит на репетицию что-то живое, какую-нибудь характерную чёрточку, метко наблюденную в жизни. Лепит характер Жигалова органично, естественно, так же как на первых репетициях вначале лепил грека Дымбу. Приступая к «Свадьбе», Вахтангов спросил: «А Щукин что может сыграть?..» — «Все», — сорвалось у того. Тогда Вахтангов сказал: «Ну, играй грека». И Щукин принялся было основательно, как разминают тесто, разминать роль грека, наблюдая айсоров, уличных чистильщиков обуви. А теперь Жигалов получается у него ещё убедительнее. Незаурядная притягивающая сила жизненной правды крепко сидит в этом трудолюбивом стайере.

Вот новый грек Дымба — Рубен Симонов. Этот сын щедрой на художественные таланты, темпераментной Армении пришёл к Вахтангову из Шаляпинской студии. Он сыграл там отчаянно-мелодраматическую роль в спектакле «Революционная свадьба», исполнители рвали страсти в клочья, публика должна была «рыдать». Сидя среди зрителей, Вахтангов в самый патетический момент беззвучно расхохотался одними огромными сияющими глазами и шепнул соседкам о Симонове: «Будет замечательным комедийным актёром». В роли грека-кондитера в «Свадьбе» Рубен ожил. Великолепно найдены им движения во время русской кадрили. Он топчется бестолково, танцует бог весть что и даже не может попасть в такт. Чтобы так легко, артистично жить в своём пластическом и ритмическом рисунке «не в такт» целому, нужно обладать безупречным чувством ритма. Такой же своеобразный изящный контрапункт по контрасту с русской речью нашёл Симонов в бессвязном восторженном монологе подвыпившего Дымбы. «Я могу говорить такое... которая Россия и которая Греция».

Вот остроумно-фальшиво поёт пришедшая из Ма-моновской студии Елизавета Ляуданская романс «Я вас любил, любовь ещё, быть может...». Только человеку с врождённым артистизмом можно было поручить роль Змеюкиной, в которой при иных данных так легко превратить пошлость героини в пошлость исполнения. Реплики Змеюкиной: «Мне душно! Дайте мне атмосферы! Возле вас я задыхаюсь», — требуют от актрисы сразу и чувства правды, и художественного вкуса, и юмора, и меры, и таланта чуть-чуть эксцентрического. Иначе это будет не Чехов... Вот и другие новички в студии и «старые», оставшиеся в ней мансуровцы: Ксения Котлубай — режиссёр «Свадьбы», Татьяна Шухмина — злая, сварливая скандалистка госпожа Жигалова, Борис Захава — матрос Мозговой, Иван Кудрявцев — Эпаминонд Апломбов и др.

Тут колючий, пронизательный Иосиф Толчанов — прощелыга, жулик Нюнин, с достоинством объявляющий, наконец, о прибытии давно ожидаемого генерала, без которого свадьба не свадьба... Тут, наконец, и сам мнимый генерал Ревунов-Караулов, мягкий, с большим чувством доброго юмора молодой Осип Басов.

Образ Ревунова-Караулова Вахтангов строит на резком контрасте с мещанским паноптикумом. Смущённый торжественным приёмом, этот нечаянно попавший на свадьбу гость, лишённый наглого апломба, присущего мещанам, поэтически влюблённый в морскую службу, захмелев, неожиданно утомляет всех собравшихся многословными

воспоминаниями о флоте, а затем, когда до его сознания доходят слова Настасьи Тимофеевны: «Генерал, а безобразите... Постыдились бы на старости лет!» — он трогательно-чистосердечно отводит неуместные почести, а вместе с тем и претензии: «Я не генерал...»

Летят оскорбления: «Ежели не генерал, то за что же вы деньги взяли?..», «Позвольте, однако... Вы ведь получили от Андрея Андреевича 25 рублей?»

Человек, «как кур в ошип», попал в руки подхалимов, обернувшихся шакалами, тупых, злых мешан. Тут раскрывается до конца драматическая тема. Вахтангов требует от Басова, чтобы тот изо всех сил души произносил горячий монолог незаслуженно униженного честного человека.

И заключительную фразу: «Человек, выведи меня! Че-ло-ве-ек!» — Басов поднимает до крика, переходящего в вопль, полный боли и гнева, Грозное обобщение разрывает ткань мелкого бытового правдоподобия и потрясает. Возникает ощущение, что капитан зовёт на помощь Человека с большой буквы. От имени задыхающегося, душевного, глубоко раненного простого гражданина он призывает вывести людей из этого кошмарного общества свиных рыл, защитить попранное человеческое достоинство и честь.

Забавный скандал, происшедший на мешанской свадьбе, перерастает в трагическое событие. «В „Свадьбе“ есть „Пир во время чумы“, — записывает Вахтангов. — Эти зачумлённые уже не знают, что чума прошла, что человечество раскрепощается...»

Чеховская «Свадьба» в его руках открыто, сатирически-подчёркнуто разит психологию обывателя, обличая пошлость его душевного мира. Приёмы постановщика на этот раз подобны обнажённой шпаге в бою.

Кое-что неизбежно остаётся в игре актёров сыроватым, схематичным. Режиссёр не может сделать больше того, на что способны исполнители. Кое в чём упрощённо прямолинейны, схематичны приёмы самого Вахтангова, ищущего новых, бьющих в цель, резких театральных форм и ярких красок. Это происходит в годы, когда Владимир Маяковский «шершавым языком плаката» вылизывает «чахоткины плевки» и яростно, наотмашь, дерётся в «Окнах РОСТА» с многочисленными внешними и внутренними врагами молодой советской власти; в годы широкого распространения театральных однодневок-«агиток»; в годы, когда обнажённая агитационность и плакатность не считаются пороком и на сцене, — не может быть порочным обнажённое, злободневное, необходимое оружие. Одним словом, некоторая упрощённость вахтанговской «Свадьбы» объясняется так же веяниями дня.

В то же время Евгений Богратионович много говорит ученикам о Чехове. Повторяет, что у Чехова главное не лирика и не комическое, а трагизм. Если русская интеллигенция безвременья искала у Чехова незлобивости, примирённости, то это может служить характеристикой лишь этой части интеллигенции, а не Чехова. После же Октябрьской революции художник не имеет права на такое разрешение чеховских пьес. Чехов болел за русскую культуру и прозревал будущее. Он понимал, что окружавшее его общество: эти нравы, этот быт, безыдейность, мертвечина, люди в футляре, страна в футляре — должно быть взорвано. И каждая вещь у Чехова наполнена громадной взрывчатой силой.

Это не модная «перелицовка» классика на «революционный лад». Конечно, театр должен служить современности, учит Вахтангов, «но сможет найти современность только тот театральный художник, который стремится к созданию вечного. Для создания вечного мало чувствовать только сегодняшний день: нужно чувствовать грядущее „завтра“. Но тот, кто ищет только завтрашний день и не ощущает того, что являет собой „сегодня“, тот бессилён в создании „вечного“. Для создания „вечного“ нужно чувствовать

сегодняшний день в наступающем „завтра“, а это „завтра“ ощущать в сегодняшнем дне. Никогда не создаёт „вечного“ тот художник, который подчиняет своё творчество требованиям моды, говорит Вахтангов, ибо всякая мода — пошлость, пока она не прошла. Театр, ежегодно меняющий моду, естественно, остаётся пошлостью.

Тупой, косный, реакционный мир российского буржуазного прошлого вызывает теперь у Вахтангова не сострадание, а враждебное, беспощадно критическое отношение. В свете революции и нарождения новой, социалистической жизни Вахтангов увидел отношения людей глубоко, в их исторической перспективе. И прежде всего увидел в сегодняшнем смертельную борьбу двух миров — нового со старым, — борьбу, ведущую человечество к счастливому «завтра».

Коллектив студии Евг. Вахтангова в обновлённом составе заново набирает силы. И Вахтангов снова начинает верить этому молодому коллективу — из него, может быть, в будущем поднимутся ростки его собственного нового талантливого новаторского театра.

В воображении Вахтангова роятся замыслы. Он задумал в один вечер со «Свадьбой» показать в совершенно новых сценических приёмах «Пир во время чумы» А.С. Пушкина. Он рассказывает ученикам:

— Большой стол... За ним лицом в зрительный зал сидят пирующие. Горят факелы. Они освещают только лица. Фигуры актёров в тёмных костюмах почти сливаются с черным бархатом. Лица, кубки, скупые жесты, сосуды с вином, факелы — вот и все. Не надо никакой пестротой зрелища отвлекать зрителя от пушкинского чеканного стиха. Никакой суеты. Все внимание на слове, на полном мужестве внутреннем ритме стиха, на вызове, который бросает Чуме Пушкин в монологе председателя:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъярённом океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы...

Вот почему в один вечер два пира! В «Свадьбе» зачумлённые, покорившиеся Чуме обыватели, её слуги, её рабы. А в пушкинской драматической поэме вызов гордых людей, утверждение мощи свободной человеческой воли, прославление жизни и её радостей, чего никакая Чума сломить не может. Торжествует Человек. Сила духа выводит людей из состояния рабства, освобождает, именно она провозвестник новой жизни. Эта тема особенно волнует сегодня Вахтангова, пронизывает множество начинаний, отрывков, миниатюр, над которыми он работает с молодёжью.

Художник на пиру жизни славит её, слазит Человека.

Второе «Чудо св. Антония»

Кто там шагает правой?
Левой! Левой! Левой!

Вл. Маяковский, «Левый марш»

В сентябре 1920 года студию Вахтангова принимает в свою семью Московский Художественный театр под именем его Третьей студии. Той же осенью студия перебирается из Мансуровского переулка в полуразрушенный пожаром, пустовавший

особняк на Арбате. А через год происходит торжественное открытие театра студии. На афише — М. Метерлинк, «Чудо св. Антония».¹³

Снова «Чудо св. Антония»?.. Да. Но в новой режиссёрской редакции. Она разительно отличается от прежней, сделанной им до Октябрьской революции.

В почтенных буржуа, героях пьесы Метерлинка, Вахтангов видит теперь мир мёртвых. В самом деле, разве герои «Чуда св. Антония», недовольные воскрешением из мёртвых своей тётушки, сами не духовные мертвецы! С точки зрения нового, освобождённого человека они целиком в прошлом — в мире алчности и наживы, тупости, лицемерия, мелких страстишек, уродливых чувств. Они испугались возвращения тётушки к жизни потому, что этим отодвигается момент, когда они поделят между собой наследство, растащат по своим норам её деньги, мебель, платья, кольца, серьги... Вот почему они возмущены бестактным поступком св. Антония. Вот почему они обращаются за помощью в полицию.

Не против ли них, не против ли этого отвратительного, душного мира собственников и стяжателей направлен «истребительный огонь революции»?

И Вахтангов, тот Вахтангов, который раньше глядел на этих алчных и тупых буржуа с мягкой улыбкой и требовал от актёров только «умиления» по поводу смешных недостатков Ашиллер и Гюставов, теперь обрушивается на героев пьесы с сарказмом, гневом, разящей насмешкой.

Вахтангов хочет смотреть на мир глазами своего зрителя — революционного народа. И это освобождает самого Вахтангова и придаёт ему силы. Он даёт волю своей искренней ненависти и отвращению к лицемерной и бездушной буржуазии. Психологическая комедия начинает звучать у него, как трагический фарс. Актёрам надо не только психологически правдиво показать этих Ашиллер и Гюставов: надо и ясно определить их общие классовые черты. Надо выразить своё отношение к ним.

Уже нельзя выявлять содержание внутренней жизни так, как оно выявляется, бессознательно и стихийно. Теперь всем руководит сознание, во всём требуется мастерство, точность, чеканная форма. Вахтангов добивается во втором варианте «Чуда» изумительной ритмичности и пластичности актёрского исполнения. Только когда все уже сделано, актёр может импровизировать (движения, жесты, интонации) в точном соответствии с найденной формой данного спектакля, не иначе.

Этому умению актёра развивать в себе импровизационное самочувствие (в уже сделанной роли) должно предшествовать чувство «сценизма», то есть способность чувствовать себя свободно и естественно на сцене в особой художественной атмосфере данного спектакля, в его форме, его стиле, его ритме, и одновременно способность остро ощущать то, что чувствует и переживает зритель.

Вахтангов учит, что всякая идея требует своей формы выявления. Идея и форма каждой театральной постановки неповторимы, так как они рождаются из взаимодействия пьесы, современности и данного художественного коллектива, а жизнь этого коллектива и требования современности непрерывно изменяются при каждом новом изменении в жизни общества.

Какую же форму он находит для новой сценической редакции «Чуда св. Антония»? В каком направлении он использовал и отточил на этот раз все пластические и ритмические средства выражения, внешнюю характерность фигур, движения, жесты, гримы, мизансцены, интонации речи? В чём особенность нового «сценизма», новой

¹³ И концерт с участием К. Станиславского, А. Южина, М. Чехова, Е. Вахтангова и других.

природы художественных образов этого спектакля? Новая форма органически рождается из отношения режиссёра к той среде, в которой развёртывается действие. Если прежняя ласковая улыбка обернулась сарказмом, мягкая ирония — бичующим злым смехом, бытовой лукавый анекдот стал поводом для злой общественной сатиры, то, конечно, уже неуместны прежние приглушённые, все смягчающие тона. Новую форму можно снова определить как стремление к гротеску. Но потребность в гротеске появилась у Вахтангова не от каких-либо реминисценций, а прежде всего от самого непосредственного ощущения современной действительности. Можно сказать, что гротеска требовало от художников время, особенности мироощущения в годину острой классовой борьбы. Повторяю: Вахтангов мог постоянно видеть вокруг разнообразные приёмы гротеска, порой пусть плакатного, несколько примитивного, широко распространённые у нас в то время в революционной сатире: в литературе, газетных и журнальных рисунках, на сцене самодеятельных театров, в революционном фольклоре. Вахтангов никому не подражал, он шёл в этом случае от тех же народных, стихийно проявлявшихся источников, как черпал из них, например, и Владимир Маяковский, прибегая к гротеску в своих пьесах, политических стихотворениях, боевых «Окнах РОСТА».

Вахтангов обнажает существо конфликта и глубокое различие между представителями двух лагерей, столкнувшихся в пьесе Метерлинка. С одной стороны, человечность, душевная чистота, нравственное превосходство служанки Виржини и её союзника, явившегося в ответ на её молитвы Антония Падуанского. С другой — семейная свора буржуа с её прислужниками: лакеем, пастором, врачом, комиссаром полиции. Два духовных мира резко противостоят один другому. Каждый из них требует своих средств для правдивого, яркого изображения.

Виржини, простодушная, бескорыстная труженица, старая женщина с щедрым чистым сердцем, в исполнении Ксении Котлубай привлекает симпатии зрителей не только непосредственной жизненной достоверностью, но и скрытой нравственной силой, — она в каждом слове, каждом движении несёт очень важный мотив спектакля, помогает воплотить его идею.

Вскоре становится ясно: это наивная Виржини, по простоте душевной, себе в помощь придумала святого. А Метерлинк, грустной шутки ради, взял да и показал, к чему привело бы осуществление её фантазии, Виржини создала св. Антония по своему образу и подобию и ещё наделила его качествами, которых недостаёт ей самой, чтобы противостоять бездушному миру буржуа. Дело не только в том, что св. Антоний способен творить чудеса, о чём мечтает бедная Виржини. Дело ещё и в том, что сама-то она в жизни слишком приучена к послушанию, слишком привыкла к безропотному подчинению. Взгляните теперь новыми глазами на всё, что, к полному удовлетворению Виржини, происходит вокруг Антония. Вероятно, нечто подобное она давно рисовала в своём воображении:

Г ю с т а в. Зачем вы здесь?

С в. А н т о н и й. Я хочу воскресить вашу тётку.

Г ю с т а в. Как?! Воскресить мою тётку? (*К Виржини.*) Он совсем пьян. Зачем ты его впустила? (*Теряет терпение.*) Вы начинаете мне надоедать. Гости ждут. Вот выход, послушайте, поскорее!

С в. А н т о н и й. Я выйду, только возвратив ей жизнь.

Г ю с т а в. А! Вот как! Хорошо! Мы посмотрим! (*Зовёт.*) Жозеф!

Виляя фалдами фрака, ловко держа на полусогнутой руке поднос с куропатками, влетает бойкий, вышколенный лакей Жозеф — Рубен Симонов. Получив приказ

выпроводить непрошеного гостя, Жозеф пробует урезонить Антония вежливым предложением выйти вон. Антоний молчит. Возмущённый Жозеф пытается ловким приёмом выбросить святого за дверь, но отлетает от него, отброшенный невидимой силой. Негодуя, Жозеф повторяет попытки. Всё тщетно! К лакею присоединяется Гюстав. Вдвоём они хватаются за верёвку, опоясывающую святого, и селятся оттащить его к порогу. Антоний — Завадский, высокий, худой, стоит непоколебимо; его взгляд устремлён туда, где за стеной в комнате лежит покойница. Разъярённый Жозеф в азарте упирается плечом в живот прищельца. Сзади на лакея наваливается толстенький господин Гюстав. Но ничто не действует. Ноги Жозефа и Гюстава скользят, как по льду, оба сопят, кричат, у них вырываются междометия и возгласы. Оба делают отчаянные усилия. Всё тщетно! Наконец, выбившись из сил, обескураженные, поражённые необъяснимой мощью Антония, они усаживаются передохнуть на ступеньки. Каким счастьем светятся добрые смеющиеся глаза Виржини!

Самой-то ей никогда не хватало храбрости, чтобы послушаться и дать такой отпор. После этого между нею и Антонием устанавливается ещё более доверительное взаимопонимание. Антоний продолжает выполнять её волю. Это действует её второе «я», обладающее огромной душевной силой, о которой она могла только грезить. Юрий Завадский вновь создаёт образ отнюдь не потустороннего святого, недоступного познанию. Напротив, его Антоний скромный, застенчивый человек, как это и свойственно сознанию Виржини, весь чрезвычайно реальный. Артист только ещё отчётливее, чем в первом варианте «Чуда», даёт теперь понять самим характером общения с Виржини, что Антоний — могучий нищий бессребреник, — в сущности говоря, отображение её души, плод её фантазии, её нравственного идеала. И вот с большой силой, воинственно и властно повелевает Антоний, простерев руку к покойнице: «Возвратись и встань!» Это законченное воплощение мечты Виржини об освобождении от рабской униженности, о смелой борьбе с жизнью и со смертью.

На этот раз в образах буржуа Вахтангов настойчиво требует сосредоточить внимание не столько на индивидуальных мотивах и мелких, пусть даже характерных чёрточках, сколько на типическом, социальном явлении: на лицемерии, стяжательстве, корыстолюбии, нравственном уродстве. И он ищет резких средств изображения, язвительных штрихов. Все дело теперь в том, чтобы найти достойную меру гиперболизации, играя крупно, подчёркнуто выразительно.

Вот как лепит, например, Борис Щукин образ кюре. Пышный живот (толщинки). Круглые плечи (накладки). Прикрытые веками глаза, чтобы удобнее было скрывать свои намерения (особый грим). Подчёркнутые скулы и сильные челюсти (снова грим). При всей своей грузности этот чревоугодник, сластолюбец, бабник, елейный прообраз Гаргантюа, стремится быть изящным, грациозным в движениях (графическая пластичность и отточенность движений, требующая особой техники). Говорит медоточиво, высоким, профессионально приспособленным, вкрадчивым голосом с теноровым тембром. Лицемер до мозга костей, он, конечно, склонен к велеречивому многословию, это чувствуется даже тогда, когда он краток. Ведь слова у него служат для того, чтобы скрывать свои мысли. Когда фраза чуть затягивается, он незаметно, неудержимо переходит на церковный речитатив, и оказывается, что этот ханжа, святоша вообще, может быть, не говорит, а поёт. Распевает по привычке «так сладко, чуть дыша», как лиса в чайнии куска жирного сыра.

С титаническим упорством и трудолюбием, ранее невиданным в студии, — ведь тут ещё недавно многие предпочитали самолюбование дилетантов — работает Щукин над освоением образа, предложенного ему Вахтанговым и дорисованного собственной

фантазией. И всё же нет у Щукина необходимого чувства свободы на сцене. Образ кюре он считает своей неудачей. Молодой актёр, основательно приучивший себя — а он все делает основательно — жить на сцене в традициях непосредственной житейской естественности и очень дорожающий этим, с трудом входит в образ гиперболизированный. С новыми требованиями режиссёра у него не прекращается сложный внутренний конфликт. Щукин не торопится спорить, не выбалтывает ничего о своих мучениях, хотя чувствует себя несчастным. Он хочет только учиться. Трудно в походе — легко будет когда-нибудь в бою. Но на этот раз он вышел на сцену, чувствуя, что далеко не всегда достаточно органично, естественно живёт в нарисованном образе, а порой «играет образ», и зритель видит: между шкурой кюре и актёром «можно просунуть палец». А это было уже тогда, в его юности, не по-щукински... Конечно, имело значение и то, что Щукин никогда близко не наблюдал живых кюре, не пил с ними чай, образ кюре оставался для него несколько отвлечённым, условным.

«Так что же, — спросит иной читатель, — Вахтангов шёл в этом случае от заданной формы?» Уже встречаясь с таким подозрением и предвидя, что оно может повториться, я спросил позже об этом Бориса Васильевича.

— Никогда! — воскликнул он. — Я никогда не видел Вахтангоза преследующим форму, требующим что-нибудь от формы. Он всегда приходил к форме, он всегда сочетался с формой — это да. Бесформенным он не был никогда. Но он всегда шёл от вскрытия содержания, а по дороге облакал его в форму. Уже от того, как он врвался вглубь, раздвигал кусок какой-то, сцену, он уже этим рождал тут же и форму. Но никогда у него не было предвзято формального подхода.

Что же касается внутренних противоречий в коллективе, ставящем пьесу, то меня всегда удивляло старание, с которым многие искусствоведы и мемуаристы обкрадывают жизнь артиста и жизнь театра, изображая все в виде идиллии и сплошных успехов, достающихся как будто по мановению волшебной палочки — «задумано — сделано». В этих описаниях, полных благоговения при блистательном отсутствии реальности, успехи театрального коллектива сами летят великим актёрам в рот, как галушки гоголевскому Пацюку. Действительность не имеет ничего общего с такими наивными сказочками. Внутренняя жизнь любого театра и артиста — всегда борьба, преодоление драматических противоречий, творческие мучения, непрерывное сражение в толковании каждой роли и пьесы в целом, в создании спектакля. В этом и прелесть театра, в этом его природа. Без этой борьбы-творчества профессиональное призвание артиста и театрального коллектива — бессмыслица. На их долю оставались бы худосочие, паралич, смерть. И чем сильнее творческое напряжение мысли, чем щедрее отдача сердца — ими славен и велик Станиславский, ими неповторимо богат и прекрасен Вахтангов, — тем горячее борьба, сложнее сражение, обильнее многообразие противоречий, которые преодолевает театральный коллектив и каждый его участник.

Каким же предстаёт спектакль «Чудо св. Антония» во втором варианте перед московским зрителем? Острый графический рисунок изображения сразу приковывает внимание к необычному выразительному «образу спектакля». Как бы парализованные внутренней мертвенностью, словно видения в кошмарном полусне, двигаются чёрные (в доме траур), сатирически подчёркнутые силуэты буржуа, чётко контрастирующие со светлыми тонами фона, мебели, венков, зажжённых свечей на стенах. Уродливые фигуры, отталкивающие профили. Одинаково автоматические движения мгновенно сменяются немymi застывшими скульптурными группами («Запечатлённое мгновение, остановись!»)...

Вспоминается язык картин и рисунков Гойя, Домье, Валлотона. В этом холодном

мире мёртвых движутся по иным, своим естественным законам два живых, тёплых, отзывчивых существа: Виржини и Антоний... По закону контраста с необычайной наглядностью раскрывается основная мысль спектакля: разоблачение духовного убожества и безнравственность мёртвого буржуазного мира. Есть ли в этом рисунке некоторая схематичность? Да, безусловно, есть. Но она здесь — одно из обнажённых художественных средств для выявления замысла режиссёра. Этот недвусмысленный замысел складывается из стремления резко выразить новое революционное понимание глубокой правды жизни, а вместе с тем, в частности, из желания оторваться от бытового «мещанского» театра (он вызывает в ту пору у многих особенное негодование своей ограниченностью; она оценивается, как синоним пошлости), из экспериментального поиска новых средств выразительной театральности. Спектакль вызывает живейший интерес молодостью и новизной. В обновлённом «Чуде» привлекает яркий художественный талант экспериментирующего режиссёра. Вахтангов становится «вперёдсмотрящим» в отечественном театре. От него с возрастающей надеждой ждут новых художественных открытий.

Но Вахтангов не удовлетворён. Сделав второй вариант «Чуда», он уже задумывается над третьим, так как чувствует, что волнующая его тема противопоставления человечности мёртвому, механическому и сатирически осмеянному миру буржуа разрешена схематично и не окончательно избавлена от налёта метафизичности и мистицизма, идущих от автора.

Но если окончательно уничтожить замысел писателя, склонного к мистике и символизму, то что останется от пьесы и какой смысл её вообще ставить? Так снова и снова режиссёр возвращается к мыслям об иных пьесах и об ином, новом их разрешении — ближе к современности, к мировоззрению нового, массового зрителя.

«Эрик XIV» и Иван Хлестаков

Чтобы не бледным заревом искусства
Узнали жизни гибельной пожар!

А. Блок

С балкона Моссовета, на глазах у актёров Первой студии, В.И. Ленин, напутствуя отряды молодой Красной Армии, обращается с призывом отстоять обновлённую Отчизну от рвущихся к Москве армий контрреволюции. Вставшие под ружьё рабочие и крестьянские паренки, дружно держа ряды, маршем уходят на вокзалы... А студия в эти дни превращена в средневековый дворец. В нём мечется несчастный, страдающий шведский монарх.

Вахтангов репетирует драму Стриндберга «Эрик XIV» с Михаилом Чеховым в главной роли.

Тягостна судьба короля и человека, раздираемого конфликтами, которые он не в силах преодолеть.

«Эрик... — пишет Е. Вахтангов. — Бедный Эрик. Он пылкий поэт. Острый математик, чуткий художник, необузданный фантазёр — обречён быть королём. Честолюбие короля зовёт его протянуть руку через море к Елизавете Английской, сердце которой занято графом Лейстером. И рядом ищущая выхода, мятежная душа художника приводит его в таверну „Сизый голубь“, где он встречает дочь простого солдата, сердце

которой занято прапорщиком Монсом... Ему нужен друг, он ищет его среди знати и приближает к себе аристократа Юлленшерна, ибо это „человек прежде всего“. И рядом, в той же таверне „Сизый голубь“, обретает гуляку Персона, негодяя, который кончит на виселице, и делает своим советником, ибо „он друг, он брат, он хороший человек“. Разослав приглашения всей придворной знати на свадебную церемонию, он лично приглашает и прапорщика Монса с его бедными родственниками. Знать отказывается, и он велит созвать нищих с „Водосточной канавы“ и уличных развратниц из кабака.

Совсем как евангельский царь.

Но вот он бьёт их ногами и клеймит «сволочью». Когда же Юлленшерн хочет остановить чрезмерно разгулявшийся народ, он — милостивый — не позволяет трогать «этих детей». Пусть они веселятся...»

Образ Эрика внутренне трагичен. Причину метаний и мучительных страданий Эрика Вахтангов хочет увидеть прежде всего в противоречиях самой королевской власти. Человеческие качества Эрика только обостряют его положение, его трагедию, его гибель. Он уничтожает самого себя тем быстрее, чем тоньше его чувства.

«...Надо поступить не в ущерб закону и праву», «Я не хочу убивать с тех пор, как со мной мои дети», «Война всегда бесчеловечна», «Что говорит по этому случаю закон» — вот его слова на каждом шагу его странной жизни. И сейчас же, без колебаний, он, подкупает, предлагает убийство, зовёт палача, даже отстранив его, сам берет меч, идёт убивать и убивает...».

«...Эрик — человек, родившийся для несчастья.

Эрик создаёт, чтобы разрушить.

Между омертвевшим миром бледнолицых и бескровных придворных и миром живых и простых людей мечется он, страстно жаждущий покоя, и нет ему, обречённому, места...»

«...То гневный, то нежный, то высокомерный, то простой, то протестующий, то покорный, верящий в бога и в сатану, то безрассудно-несправедливый, то гениально сообразительный, то беспомощный и растерянный, то молниеносно решительный, то медленный и сомневающийся.

Бог и ад, огонь и вода. Господин и раб — он, сотканный из контрастов, стиснутый контрастами жизни и смерти, неотвратимо должен сам уничтожить себя. И он погибает.

Простой народ вспоминает притчу о евангельском царе, придворные трубы играют траурный марш, церемониймейстер относит оставленные Эриком регалии — корону, мантию, державу и скипетр — Следующему, и этот Следующий в ритм похоронной музыки идёт на трон.

Но за тронном стоит уже палач. Королевская власть, в существе своём несущая противоречие себе, рано или поздно погибнет. Обречена и она».

Деспотическая, монархическая форма правления рано или поздно гибнет в силу своих внутренних противоречий — такова, по Вахтангову, тема пьесы.

Разорванное сознание короля, его метания и мучения — неизбежное следствие невозможности примирить чаяния «простого» народа с привилегиями дворян и с самой природой абсолютизма, когда господствует произвол личных настроений монарха. Эта невозможность выступает тем ярче, чем душевнее и поэтичнее капризная, израненная душа короля и чем больше он нуждается в человеческом общении, дружбе, любви.

Подводные рифы талантливого произведения Стриндберга видны довольно отчётливо.

Во-первых, драматическую проблему управления жизнью народа и государства драматург рассматривает не столько с позиций народа, сколько с точки зрения психолога,

интересующегося главным образом клиническим исследованием внутреннего мира монарха. Такой угол зрения, естественно, ограничивает и режиссёра, направляя его в область достаточно зыбкую, субъективистскую. Во-вторых, условная, экспрессионистическая атмосфера всей пьесы вновь толкает исполнителей к отвлечённому философствованию в духе этого модного на Западе идеалистического направления в искусстве, с его крайним индивидуализмом и уходом в искажённые представления о действительности.

Как относится Вахтангов к этим рифам?

Ему кажется, что драматическое содержание «Эрика XIV», далёкое от конкретной, бытовой исторической правды, но, как он думает, психологически правдивое (глубоко правдив же Шекспир, несмотря на то, что его драматическая поэзия явно приподнята над бытовой действительностью и не является точным слепком с неё), хорошо, между прочим, тем, что даёт возможность преломить все положения пьесы — внешне и внутренне, идя от современности. Иными словами, Вахтангов надеется в этот спектакль вдохнуть дух современности, философию современности, новое острое ощущение противопоставления монарха народу и обречённости монархизма. При этом он либо не отдаёт себе отчёта в том, что идеализм, субъективизм, экспрессионизм Стриндберга, мягко говоря, не вяжутся с подлинным духом новой философии в Советской России, не видит существенных, более того, антагонистических противоречий между поэтическими созданиями художника-экспрессиониста и художника с реалистическим мировоззрением, либо надеется магией театра в процессе работы преодолеть эти противоречия. Такой образ мыслей характерен в эти годы для многих русских деятелей искусства...

Нет, Вахтангов ни на один шаг не хочет отступать от исходных положений Станиславского. Он только стремится развивать эти принципы в духе, отвечающем новым потребностям времени. Он утверждает и настойчиво повторяет:

— До сих пор студия, верная учению Станиславского, упорно добивалась овладения мастерством переживания. Теперь, верная учению Станиславского, ищущему выразительных форм и указавшему средства (дыхание, звук, слово, фраза, мысль, жест, тело, пластичность, ритм — все в особом театральном смысле, имеющем внутреннее, от природы идущее обоснование), — теперь студия вступает в период искания театральных форм. Это наш первый опыт в поисках сценических форм для сценического содержания (искусства переживания). Опыт, к которому направили наши дни — дни революции.

И каждое мгновение во время репетиций ему приходится вести сложную, настойчивую борьбу с драматургом, с актёрами, с традициями и, наконец, с самим собой, с тем, как он работал раньше. Я присутствовал на последних предгенеральных и генеральной репетиции «Эрика»... Не знаю ничего прекраснее в жизни театра, чем эти так называемые «адовые» репетиции, когда мысль, энергия, все существо режиссёра и актёров напряжены до предела в стремлении слить воедино и до конца непосредственную жизнь с произведением искусства, вдохнуть исчерпывающую правду и естественность в каждое внутреннее и внешнее движение на сцене и придать сценическому действию совершенную, точную и тонкую художественную форму.

В Москве в зиму 1920/21 года кипит пёстрая, трудная, напряжённая жизнь. Шумит, дышит весь в движении большой город. Но кажется, его будни прозаичны, однообразны, они бледнеют по сравнению с тем, что происходит в студии...

На крохотной сцене вполголоса репетирует Михаил Чехов, остальные действующие лица только аккомпанируют ему. Все существо Чехова необычайно сосредоточено на переживаниях Эрика, на быстром изменении его настроений, капризном движении мысли. В то же время Чехов весь чутко обращён к зрителю, прислушивается к нему, как бы

беседует с ним, мысленно ловит его невысказанные реплики. Зритель один. Между ним и Чеховым туго натянутые невидимые нити. Этот зритель — Вахтангов. Какой же он умный, внимательный, чуткий, талантливый, вдохновенный зритель! Вот он прерывает репетицию и мгновенно подсказывает что-то одним-двумя словами, реже объясняя. Здесь понимают друг друга с полуслова. Иногда достаточно короткого жеста или интонации, чтобы мгновенно осветить очень многое, связать сложный ряд ассоциаций и чувств в единую цепь. Все дальше вглубь, все точнее и выразительнее раскрывается процесс мышления Эрика: как прихотливо и вместе с тем с неумолимой внутренней логикой в его сознании отражается происходящее в действительности, как он осмысливает то, с чем сталкивается, и как живо реагирует. Наглядная иллюстрация в действии, как душевная жизнь человека идёт не по прямой линии, а со множеством отклонений, переливов, переходов, противоречий, с неожиданными взлётами и падениями...

Чехова, по самой природе его психической конституции, тянет перевести роль в план неврастенический, патологический, к чему располагает и Стриндберг. Вахтангов старательно направляет Чехова в иной план: к объективно логичному поведению, когда любые неожиданные капризы и внезапные порывы и решения Эрика оказываются ясно обоснованными, самое непоследовательное в нём оказывается убедительно последовательным даже для здорового человека, оправданным железной, всем понятной логикой. Это различие очень существенное! Человек, впадая в истерику, действует, как в тумане, он не ведаёт, что творит. Решения приходят к нему по наитию, часто вовсе вздорные. Вахтангов добивается, чтобы предметом исследования был не клинический индивидуальный случай, а судьба монарха, неумолимо раздираемого непримиримыми условиями его положения. На месте Эрика мог быть, повторяю, любой другой, пусть совершенно здоровый человек, и с ним повторилось бы почти то же самое. Душевная изощрённость Эрика интересна Вахтангову не своей уязвимостью и расстройством, она интересна и ценна в спектакле, потому что помогает всем понять: на его месте непременно измучился бы и пришёл к моральной гибели всякий, в ком *не утеряна живая человечность*.

Предметом искусства под руками Вахтангова становится не истерика (она вообще не предмет искусства), а подлинная человеческая трагедия. Трагедия короля, с одной стороны, и «простого» народа в государстве, возглавляемом деспотом, — с другой. Трагедия, обусловленная бесчеловечностью монархизма.

Репетиции Вахтангова захватывают всех участников именно потому, что они полны борьбы за преодоление противоречий в творчестве драматурга и столкнувшихся с ними навыков, сложившихся в мировоззрении и в индивидуальностях актёров. Идёт борьба действительно за новое искусство.

Идёт она и в Художественном театре. Здесь репетируют «Ревизора». К.С. Станиславский прочёл гоголевскую комедию новыми, вечно молодыми глазами. Над ролью Хлестакова одновременно с ролью Эрика работает М. Чехов. Он спешит с одной репетиции на другую, подробно рассказывает Вахтангову, чего добивается от него Станиславский, и выслушивает советы Вахтангова. Евгений Богратионович с увлечением помогает Чехову овладеть бессмертным образом гоголевского пустышки, фитюльки, ничтожного хвастуна. Вахтангов и Станиславский — союзники. Константин Сергеевич даже просит Евгения Богратионовича пройти с ним роль Сальери, которую он готовится заново сыграть в пушкинском спектакле Художественного театра. Нечего говорить, как заинтересовали Вахтангова репетиции один на один с таким актёром, как Станиславский, возможность на практике вернуть любимому учителю все мудрое, что он получил от него в искусстве режиссёра и актёра. Станиславский, со своей стороны, признался, что,

пригласив режиссёром Вахтангова, он очень боялся: чего от него потребует Вахтангов? Ведь для них обоих это самая требовательная проверка на самих себе принципов и навыков «системы».

Быть может, самой яркой победой их художественного единомыслия в то время стал образ Хлестакова, созданный Чеховым. Талантливейший артист сумел воспринять все лучшее, чем дарили его в этой роли два гениальных режиссёра, соревнующиеся в желании ответить новыми поисками в искусстве на новые ожидания зрителя.

Исполнением Хлестакова Чехов захватывал, восхищал, моментами просто потрясал нас. Это был подлинный гротеск, без скидок и без малейшего упрощения и вульгаризации! В каждую секунду интенсивной жизни на сцене совершенно реальный, абсолютно живой, естественный и непосредственный Иван Александрович Хлестаков, зарпортованный хвастунишка, выросал в поистине гоголевский образ, вызывавший далеко идущие ассоциации с правителями прежней России, столичными чиновниками от малого до августейшего самодержца... Вот он, захмелев, начинает самозабвенно, самовлюбленно врать, переноситься в нереальный, фантастический мир мнимого собственного величия и могущества, врёт роскошно, врёт грандиозно, вдруг сам пугается того, что он нагородил, но, видя, что городничий и прочие провинциалы верят ему, сам начинает верить всему, что натворила его фантазия, и снова с упоением врёт, не зная удержу. А на деле ничего нет: ни грана правды, ни величия, ни могущества, ни здравого смысла. Фитюлька. Пустой, скудоумный, жалкий краснобай. Почти идиотик. Недолгое торжество его держится на недоразумении, на блефе, на игре испуганного воображения. Не так ли и русское самодержавие со всем сонмом власть имущих чиновников, опиравшееся на мираж, на хвастовство, на несуществующие в действительности «вечные права» и «устой», рассыпалось недавно в прах?

Вахтангов радуется за Художественный театр. Неиссякающий азарт артистической молодости Чехова — это его собственная молодость, победа Чехова — его принципиальная победа! Об этом он горячо говорит ученикам, провожающим его после репетиций по ночным улицам Москвы. Время ли спать? Время ли останавливаться? Время ли удовлетворяться чем бы то ни было? Революция продолжается, прекрасная, все обновляющая революция. Она растёт, захватывая все области жизни. Время ли в искусстве повторяться?

Вокруг Хлестакова в спектакле Художественного театра далеко не все предстаёт в таких же крупных образах, ярких красках, со смелыми философскими и общественными ассоциациями. Однако даже не слишком посвящённому зрителю видна борьба режиссёра К.С. Станиславского с натуралистическими канонами мелкой бытовой правды. Моментами лица российских обывателей в спектакле как бы внутренне преображаются, появляются намёки на обобщённые, крупные образы — свиные рыла николаевского режима с его невежеством, пороками, преступностью, Но только моментами... Трудно театру расстаться с вошедшим в привычку комнатным мериллом, с навыком сосредоточивать основное внимание на множестве подробностей мелкого правдоподобия, что идёт порой в ущерб гоголевской яркости образов.

Вахтангов ведёт с тем же борьбу в «Эрике XIV», пробуя резкие средства театральной выразительности. Из уютных комнаток бытового «Сверчка» он толкает студию к театру-трибуне, где эмоции, мысли, поступки обнажены, показаны «крупным планом», да* же преувеличены.

Вокруг работы Вахтангова над «Эриком» мнения в самой студии разделяются: так необычны и резки внешние и внутренние линии, краски, движения, которыми режиссёр начинает рисовать мёртвый мир придворных и образ мечущегося короля...

Вахтангов лепит каждый жест, каждую мизансцену, как ваятель. Твёрдым и острым резцом властно, решительно и нервно высекает скульптурные фигуры... Премьера «Эрика XIV» состоялась в марте 1921 года.

Спектакль настолько неожидан и смел, форма его настолько отличается от всего, что было сделано до сих пор, что это равносильно попытке полного переворота в практике МХАТ и его студии. Когда студия накануне премьеры показывает «Эрика» К.С. Станиславскому, артисты ждут грозы. Вахтангов так волнуется, что не приходит, сказавшись больным. После заключительного акта актёры попрятались от Константина Сергеевича в своих уборных и не смеют выйти. Евгений Богратионович ждёт приговора у телефона... Но Станиславскому спектакль понравился. Воспитатель Художественного театра принял эту форму, потому что нашёл её оправданной и наполненной яркими правдивыми чувствами талантливо игравших артистов.

М. Чехов изумительно тонко передал психическую неуравновешенность и внутреннюю полифоничность Эрика: внезапные искренние переходы и вспышки то гнева, то нежности; то высокомерия, то простоты; то покорности и веры в бога и в сатану, то отрицания всего; то ума и решительности, то беспомощности; то мягкого, детского чистосердечия и добродушия, то злобы, жестокости, лукавства; смеха и готового разразиться рыдания... Дальше за этим, за какой-то близкой гранью, могло начинаться только сумасшествие. Сознание измученного короля, раздираемое противоречиями личных чувств и противоречиями королевской власти, уничтожило само себя.

Король Эрик в пьесе неизбежно должен быть раздавлен теми конфликтами, которые определили его личную судьбу: конфликтом между желанием стать демократическим, добрым «отцом народа» и необходимостью опираться на феодальную знать и подчинять свои действия её интересам, между верой в отвлечённое Добро (непреренно с большой буквы) и необходимостью делать зло, казнить и убивать; между стремлением к свободному проявлению личных душевных движений (главным образом потребности к дружбе и любви) и необходимостью подчинять каждое своё действие обязанности быть одиноким и жестоким правителем. Эрик не может до конца разрешить своих конфликтов ни со знатью, ни с народом (крестьянами), ни с близкими людьми. Гибель такого Эрика-человека на троне неизбежна. Трон стал для него эшафотом.

Но, увы, гибель короля, дерзнувшего быть человеком, показана не в реальных, убедительных конкретно-исторических условиях, а в отвлечённой, экспрессионистской трактовке.

К этой отвлечённости, которая так же, как и патологичность Эрика, немало отталкивала новых зрителей, вела пьеса Стриндберга, вёл вольно и невольно замысел Вахтангова...

Не проходит, а скользит по дворцу холодная королева-мать. С глубоко затаёнными мыслями, властная и внешне бесстрастная, она тщетно охраняет незыблемость феодальных законов, подавляя в себе живые страсти и нежность к сыну. Подтекст скупой речи С. Бирман глубок и выразителен. Навсегда запоминается её возглас, вырывающийся из искривлённых губ:

— Э-э-эрик!

Это мир умирающих и мёртвых, это царство смерти.

Статуарны бледные, как привидения, жители дворца, феодалы, придворные. Им решительно противопоставлены живые люди, простодушные представители народа, темпераментные, задушевные, сердечные Карин (Л.И. Дейкун) и солдат Монс (А.И. Чебан). Они обрисованы реалистически. Но для народной толпы Вахтангов не нашёл и не искал жизненного разнообразия. Этого не было и в пьесе Стриндберга. Эти неуклюже

вытесанные люди в грубых тяжёлых одеждах, люди, простые в душевных движениях, как дети, с суровыми и грубыми лицами, глядящие исподлобья, мрачно, жёстко и недоверчиво, выражают только одно — резкую противоположность народа дворцу и непримиримую ненависть к королевской власти.

Как ни скупо обрисован народ, само его присутствие рождает во дворце тревогу, жажду самосохранения и одновременно ощущение неотвратимой гибели.

Тревога растёт. Почва у придворных уходит из-под ног.

«Перед отравлением Эрика его безумие спадает. Эрик переходит в созерцание, — пишет критик. — Он неподвижно застывает у трона, в то время как вокруг него нарастает движение — придворные сходятся, встречаются, расходятся, все стремительнее чертят нервный узор тревоги, то прямой, то изогнутый под разными углами...»

Издали нарастает гул. Во дворце зловещая тишина. В центре сцены сходятся Эрик и прокуратор. «И вот, — пишет другой рецензент, — неслышно показывается крадущийся, словно катящийся, придворный. Он не останавливается на окрик короля. Это небывало, это неслыханно. И в этом одном уже бунт. Идёт второй встревоженный придворный из противоположной кулисы. Благодаря системе площадок — небольших ступеней, подобно папертям на сцене, — создаётся впечатление текучих передвижений, подъёмов, уходов, поворотов. Только тремя придворными, шушукающимися на центральной площадке, — в то время как четвёртый проходит через всю сцену, словно на что-то решившись, словно куда-то спеша, — создаётся впечатление тревоги. Через секунду они расходятся по диагоналям в четыре разные кулисы. Дворец сразу пустеет. Четырьмя кулисами, четырьмя придворными, системой вкрадчивых, несуетливых движений Вахтангов населял дворец тревогой, пересекал его скрещёнными линиями снующих людей. Группируя их кучками (шушукаются), проведя одного придворного мимо такой кучки (каждый за себя, спасайся, кто может) и разводя их всех по диагонали в разные углы (крысы разбежались), он за полминуты добился впечатления опустевшего дворца».

Вахтангов ищет в спектакле чеканной формы. Через самую форму, через каждую деталь, жест, позу, мизансцену он хочет донести до зрителя свою идею. И даёт Эрику и придворным резкие экспрессионистические гримы (маски страдания) и стилизованные костюмы. Стрелы на короне, стрелы на мече, стрелы на одеждах, на лицах, на стенах — это знаки одновременно и разящего оружия, которым удерживается королевская власть, и тех молний, что разрушат дворец (поднявший меч от меча и погибнет)...

Этот замысел, потребовавший для своей реализации образных обобщений, символов, был, повторяем, отвлечён от конкретной действительности, метафизичен. И, как во всякой метафизике, в нём слишком большое место занимала схема. А в рамках этой схемы неизбежно должны были сталкиваться противоречия и в содержании и в форме. Чем последовательнее Вахтангов подчиняет все схематическому разделению действующих лиц на «мир мёртвых» и «мир живых», чем резче он подчёркивает условную театральную форму для «мира мёртвых», чем истеричнее, наконец, игра М. Чехова — Эрика, тем в итоге противоречивее спектакль и по своему стилю. В самом себе, в своей форме он отражает борьбу между взволнованным эстетическим, но ещё абстрактным восприятием революции и традициями «Сверчка», традициями бытового психологизма (Карин — Л.И. Дейкун). Спектакль проводил грань между двумя мирами — «старым» и «новым», но ни для того, ни для другого Вахтангов ещё не находил реалистического конкретного выражения.

В этом спектакле было больше ощущения революции как стихии разрушающей, а не созидющей, было больше понимания идеи революции как идеи главным образом критической по отношению к прошлому, но не идеи борьбы за будущее, за новое,

освобождённое общество. А для большего не было оснований и в самой трагедии Стриндберга.

Почему душа сошла с высот!

В жизнь Вахтангова студия «Габима» вошла ещё в 1918 году, когда по дружескому поручению К.С. Станиславского он взялся руководить в ней воспитанием актёров.

«Габима» возникла за несколько лет до этого в Польше как небольшой театр, организованный Це-махом из актёров-профессионалов и молодых любителей. По-древнееврейски «Габима» — значит «сцена», «подмости». Спектакли «Габимы» ставились на древнем языке, который сохранился у евреев только как священная реликвия прошлого, как язык каббалы, талмуда и библии. «Габима» была орудием сионизма, средством буржуазно-националистической пропаганды. Но в самой природе этого театра со временем неизбежно обострялись глубокие противоречия. Евреи в массе не понимали его языка. В Польше под владычеством царской России развитию всякого еврейского театра постоянно чинились препятствия. Да и к тому же убогий репертуар «Габимы» и трафаретная полуремесленная-полулюбительская техника артистов мало способствовали её успеху.

После Февральской революции, окрылённая перспективами, открывшимися для буржуазного национализма всех мастей, «Габима» перебирается из Белостока в Москву. Цемах в согласии с Гнесиным и актрисой Ровиной (основными организаторами «Габимы») обращаются за помощью к К.С. Станиславскому. Константин Сергеевич несколько раз беседует с Цемахом, разъясняя принципы театра переживаний. В результате руководители «Габимы» объявляют свой театр закрытым и труппу распущенной. Желающим предложено на студийных началах приступить к учёбе, забыв на неопределённое время о зрителе. Часть уходит. Остаётся несколько человек.

От имени энтузиастов Цемах снова ищет помощи у Станиславского. Константин Сергеевич горячо рекомендует габимовцам в воспитатели лучшего из своих учеников, Евгения Вахтангова. Вахтангов принимает приглашение.

Летом 1918 года, отдохнув в Щёлковском санатории, Евгений Богратионович много времени отдаёт «Габиме».

После знакомства отдельно с каждым учеником и первых этюдов по «системе» Вахтангов неожиданно посадил всех за стол.

— Читайте.

Были распределены четыре одноактные пьесы: «Старшая сестра» Шолом Аша, «Пожар» Переца, «Солнце» Канцельсона и «Напасть» — инсценировка рассказа Берковича.

— Не тонируйте.

— Как?

— Совсем никак. Читайте ровно. Спокойно. Как можно более просто.

— Спокойно?

— Да.

— А как же переживания?

Вахтангов улыбается.

— С переживаний нельзя начинать. Переживания нельзя играть. Они придут потом сами.

Чтение продолжается. Каждый ждёт с любопытством и нетерпением, когда же к нему придёт настоящее чувство. И кажется совершенно немыслимым не помочь ему:

поднять бровь, сложить губы в гримасу, сделать характерный жест. Но режиссёр останавливает:

— Зачем нужны эти штуки?

Чтецы долго не могут с собой справиться. Чтение за столом повторяется много раз. Эти страстные лирики, комики и трагики не умеют сдерживать наигранный темперамент. Но Вахтангов требует сначала чтения без всяких интонаций. Потом с негромкими естественными интонациями, но без жестов.

Каждая роль читается десятки раз. Шаг за шагом актёры начинают ощущать, как постепенно появляются «сами собой» человеческие движения и естественная мимика. «Система» Константина Сергеевича раскрывается на десятках и сотнях конкретных, всем понятных примеров.

Актёры начинают слепо верить Вахтангову. Теперь от него ждут одинаковых на все случаи жизни рецептов. Но он неожиданно делает резкое различие между пьесами.

«Старшая сестра» — обычная бытовая драма. Вахтангов добивается, чтобы ученики поняли сквозное действие, отдельные «куски» — главные и второстепенные, детально определили задачу каждой фразы, каждого слова в связи с состоянием героев и их взаимоотношениями с другими действующими лицами.

«Пожар» — трагическое произведение. Вахтангов обращает почти целиком все внимание на сквозное действие пьесы и каждого героя.

«Солнце» — лирическая вещь. На первый план выдвигается настроение героев. Ищется душевное состояние актёров, общее с «душевым состоянием пьесы».

«Напасть» — комический случай. Учитель больше всего обращает внимание на характер взаимоотношений героев, требует темпа и некоторого сатирического отношения к образам.

К концу постановки всего «Вечера студийных работ», месяцев через десять, актёры почувствовали себя режиссёрами. Учитель казался колдуном — так легко он анатомировал и делал ясными и разрешёнными самые, казалось бы, сложные театральные проблемы.

Но неожиданно грянул гром. На стене в студии вывешено письмо Вахтангова:

«Я все чаще и чаще замечаю, что стремления большей части труппы эгоистичны и не имеют ничего общего с искусством. У меня начинает возникать нехорошее подозрение и растёт вопрос: ради чего я так работаю и ради чего я должен сносить личные для меня оскорбления...»

Евгений Богратионович приучает учеников к мысли, что сцена — «священное место», где тщеславие и эгоизм не могут быть терпимы. Его благоговейное и требовательное отношение к театру не может не вызывать уважения даже у инакомыслящих, и все габимовцы чувствуют, что этот мастер и чудесный учитель бескорыстно помогает им создавать настоящее искусство.

Но среди габимовцев большинство более или менее тесно связано с буржуазией. Некоторые сами имеют на стороне денежные дела и не хотят терять времени на бесконечное и бесцельное, на их взгляд, вынашивание какого-то будущего театра, ускользающего от них, как мираж. Они стараются в одно и то же время служить искусству и мамоне. Другие выражают недовольство, что репертуар, над которым работает Вахтангов, не отвечает националистическим чаяниям...

С большим трудом Вахтангов доводит до конца работу над «Вечером студийных работ» в «Габиме». К мукам моральным присоединяются муки физические: снова обостряется подтачивающая его болезнь.

В октябре Евгений Богратионович, прикованный к постели, записывает: «30-го

сентября 1918 года Константин Сергеевич смотрел репетицию в „Габиме“, а 8-го октября было открытие. Я болен. Не присутствовал. Торжество было большое. Критика для „Габимы“ — отличная. Константин Сергеевич доволен.

Вот уже сдал «миру» 2-ю студию.

Дальше».

Накануне генеральной репетиции каждый актёр «Габимы» получил от Вахтангова открытку с сердечной надписью. Габимовцы приняли это как благословение на выступление. Играли с большим подъёмом, растроганные вниманием Станиславского, первыми афишами, билетами, публикой — всем, что для них означало день рождения серьёзного театра.

Дальше судьба «Габимы» сложилась на время без Вахтангова. Другой ученик Художественного театра, Мchedлов, поставил у габимовцев трагедию Пинского «Вечный жид». Но Евгений Богратионович, как всегда, не хотел сразу порвать свои отношения с учениками. Способнейшая из учениц, колебавшаяся в выборе между сценой и семьёй, получила от него письмо. В нём Вахтангов пишет:

«Подумайте хорошо над вопросом: любите ли Вы сцену настолько, чтоб служить ей, чтоб сделать это служение главным, самым важным в жизни своей, той земной жизни, которая даётся только один раз? Или у Вас есть что-либо другое, ради чего Вы находите нужным жить, ради чего стоит жить... перед чем сцена (в форме осуществления идей „Габимы“ хотя бы) отходит на второй план...»

...Если на первый вопрос Вы ответите утвердительно, если искусство сцены для Вас главное, то подумайте: отдаёте ли Вы этому главному столько, сколько нужно для того, чтобы оно оправдало своё место в Вашей жизни? Главное всегда требует многого. Главное всегда требует жертв. Ради главного — всё остальное. Отнимите главное, и всё, что дополняло его — удобства жизни, любовь, книги, друзья, мир весь, — становится ненужным, и человек чувствует себя лишним.

...Нельзя останавливаться, нельзя пропускать ни одного дня. Если я что-нибудь знаю, если у меня есть что дать другим, так этим я обязан громадной работе — ежечасной, — она у Вас на виду...

...Все можно вернуть, если упустите, но нельзя вернуть молодости, а молодость не надо тратить на преходящее...»

Через полтора года Евгения Богратионовича снова приглашают в «Габиму». Ему предлагают поставить пьесу такого содержания.

Молодой ученик религиозной школы при синагоге «ешиботник» Ханан, увидев красавицу Лею, дочь богатого купца Сендера, страстно полюбил её. Но, как водится, отец выбирает для Леи богатого жениха и отказывает Ханану. Юноша ищет помощи в мистической каббале. Если не бог, то пусть сатана — как ни страшна Ханану эта мысль — помешает планам Сендера и поможет соединиться влюблённым. Ханан говорит товарищу:

— Талмуд холоден и сух, он приковывает к земле. А каббала ведёт в верхние чертоги высочайших тайн, она поднимает завесу.

— Но путь опасен. Ведь он легко приводит к греху!

— А разве грех не создан богом? Какой грех самый страшный из всех и труднее всего побеждаем? Страсть к женщине. Но если этот грех очищать в огне до тех пор, пока в нём останется только искра чистоты, тогда он превращается в святая святых, в «Песнь песней».

Из уст Ханана льются ликующие звуки этой песни.

Лея заходит в старую синагогу, где поёт Ханан.

— Здравствуй, Ханан, ты снова здесь?

— Да.

И это все. Лея с няней и подругой уходят.

Но юноша восклицает:

— Я победил!

Но тут же внезапное известие о помолвке Леи с другим лишает Ханана сил. Он ищет ответа и спасения в запрещённой книге ангела Разиеля и, сражённый, умирает. Прохожий закрывает его тело черным покрывалом.

Свадьба. Во дворе дома Сендера по обычаю приготовлен обед для нищих.

Пение и пляски в честь Сендера. Лея танцует с нищими. После всех схватила невесту и заставляет плясать с собой полусумасшедшая старая Дрейзл. Уже сорок лет как она не танцевала. Лея движется обессиленная. Все захвачены, все скованы друг с другом страшной пляской.

Лея падает в обморок. Нищие разбегаются. Девушка медленно приходит в себя.

— Как будто бы какая-то неземная сила меня подхватила и унесла далеко-далеко. Бабушка, няня, правда ли, что души тех, кто умер молодым, живут среди нас и окружают нас?

Вместо няни перед ней оказывается прохожий.

— Иногда бывает, что странствующая душа входит в тело живого человека, сливается с его душой и только в этом находит своё утешение. Это дибук.

Лея идёт на кладбище пригласить на свадьбу свою покойную мать и Ханана.

Двор снова заполняют нищие. Их пир окончен. Они издеваются над скупостью толстосума Сендера. Раздаётся музыка венчания. Торжественно вводят невесту и жениха. Но когда жених Менаше хочет прикрыть лицо Леи, она отталкивает его.

— Не ты мой жених.

И из её сердца несётся голосом Ханана ликующая «Песнь песней» — в неё вселился дибук.

Сендер привозит Лею к цадику Азриелю в Мирополе. Просит изгнать дибука.

Когда Лея на вопросы цадика отвечает от себя, она слаба и беспомощна. Но когда она начинает говорить речью скрытого в ней Ханана, все её слова звучат с необыкновенным упорством и силой.

— Я не выйду. Во всём мире для моей души нет более желанного дома.

Суд. Неожиданным истцом оказывается давно умерший отец Ханана. В молодости он и Сендер были друзьями и заранее обручили своих детей, если это будут мальчик и девочка. Суд приговаривает Сендера молиться за души Ханана и его отца и отдать половину имущества беднякам.

Но мёртвый не должен быть среди живых. Лея должна выйти замуж за живого. От дибука требуют, чтобы он оставил Лею. Дибук не уходит добровольно. Тогда цадик предаёт его херему (анафеме).

Душа Ханана оставляет измученную Лею.

Рядом с собой, за пределами начертанного цадиком круга, девушка слышит стоны.

— Кто тут?

В ответ несётся «Песнь песней».

Силой любви Лея разрывает круг. «Песнь песней» звучит из двух существ. Лея падает мёртвая.

«Почему, почему душа сошла с высот в низины?» — с тоскующей песней, начинавшей пьесу, закрывается занавес.

Это мистико-символическое соединение древних легенд, поэтических сказаний,

религиозных верований и обычаев еврейского прошлого... Пьеса называлась «Гадибук», или «Между двух миров». Её написал Ан-ский (Раппопорт) на русском языке и отдал Художественному театру.

Пьесу хорошо принял К.С. Станиславский. Но потом она была им передана «Габиме». Еврейский перевод и значительную переработку пьесы сделал для «Габимы» поэт Бялик.

Пьеса увлекла Вахтангова. Её постановкой он за- хотел создать поэтический, гневный и полный сострадания памятник уходящим формам еврейского быта и порождённым этим бытом верованиям и легендам — всему тому, говорил он ученикам, что «в нашей новой жизни уже не имеет под собой никакого основания».

«Почему, почему душа сошла с высот в низины?» — тоскуя, спрашивает Ан-ский. Автор скорбит по поводу социального неравенства. Его тема — душевная трагедия обездоленных. Ханан падает жертвой этого неравенства и религиозного мракобесия. Лея не в силах переступить черту, проведённую этим же неравенством. Но всё же где-то в загробной жизни, как думают верующие, или в духовной абстракции, в мире высших идей справедливости, как может думать неверующий, души любящих, если их страстно влечёт друг к другу, сольются, образуют единое целое.

Идеалистическая, мистическая идея составляет самое существо этой пьесы.

Текст перегружен этнографическими, жанровыми сценами, и, в сущности говоря, это не драма в обычном смысле, а громоздкий и малодейственный клубок легенд, обычаев и сентиментально-народнических сентенций. Автор, обвиняя архаический быт в косности, сам влюблён в этот быт и любит его им.

У Вахтангова нет этой любви.

Он шаг за шагом очищает основную драматическую тему от лишних сцен, выбирает в пьесе только то, что лаконично и ярко рисует духовный мир действующих лиц, сжимает четыре акта в три и по-новому рассекает внутреннюю жизнь пьесы, прослеживая интересующий его непримиримый антагонизм. Столкновение, по его мысли, происходит между двух миров, но не между небом (мистическими представлениями или пусть хотя бы поэтической абстракцией) и землёй и не просто между миром бедняков и богачей, а между живыми, реальными человеческими чувствами и судьбами, с одной стороны, и проклятым миром прошлого с его бытом, религией, законами — с другой. Человек не может жить, не может сохранить свою прекрасную душу в мире угнетения, уродства и страха — вот что хочет сказать Вахтангов.

И он начинает всему в пьесе искать жизненные объяснения. Объясняет происхождение характеров условиями быта, анатомирует поведение людей. Образы легенды он опускает на землю.

Ханан — это человек, требующий свободы для живых человеческих чувств. Любовью к Лее весь его духовный мир поднят до самой высокой ступени воодушевления и чистоты. Ханан протестует против жестоких бытовых и религиозных оков. И юноша гибнет, как обездоленный местечковый Ромео, — так морально сгорают многие любящие, столкнувшиеся с бездушными законами отцов.

Ханан, человек сильной воли и мысли, окажется бессильным в борьбе за своё право на жизнь. Обессилен он религией. Лея же слаба. Только любовь к Ханану делает Лею мужественной, но тем неотвратимее и скорее наступает для неё развязка — смерть. Лея — это обречённая женственность, выросшая в душевной теплице.

Няня Леи — материнство. У этой старушки служанки больше теплоты и глубокого понимания Леи, чем у всех родственников девушки, вместе взятых.

Степенный, самодовольный Сендер не потому подчинил себя всецело одному делу

— накоплению золота и упрочению своего положения, что он от природы туп. Нет, он не был тупым, но стал бездушным, душевно неподвижным потому, что сделал себя рабом денежного мешка. Страсть собственника раздавила в нём все непосредственное, человеческое. Золото опустошило и ожесточило его душу.

Страсть накопления золота — роковая, губительная сила. Куда бы золото ни врывалось, оно несёт за собой унижение беднякам, моральное растрепывание собственникам. И Ханан и Сендер — его жертвы. И это оно сделало таким неподвижным, таким косным и надменным местечковое мещанство, торжественно присутствующее на свадьбе.

О чём говорят движения хасидов и нищих? Это уродливые, судорожные конвульсии людей, раздавленных, сплюснутых бедой и привитой им идеей рока, верой в мстительного Иегову. Движения этих людей уродливы потому, что люди эти несчастны и запуганы. Вахтангов угадывает природу местечкового еврейского жеста. Это физическое выражение страха и страдания.

В работе над «Гадибуком» воскресают старые споры Вахтангова с габимовцами.

Кто такой цадик Азриель? Святой? Нет, это обыкновенный человек. Он только спокойнее других, потому что глубже их понимает некоторые вещи. И он очень хорошо знает свою слабость. Ему даже жалко себя. Но он считает, что не имеет права разрушать веру в свою святость, иначе распадётся окружающая его человеческая масса — хасиды. Этой верой он должен поддержать в других слабые человеческие силы. Артист Варди принимает замысел Вахтангова, и в его исполнении Азриель оживает, как простой и жалкий в своей беспомощности человек. Но другой исполнитель роли Азриеля, Цемах, хочет всерьёз изображать святого, цадика, творящего чудеса. На репетициях противоречия углубляются. Настроенные националистически габимовцы наконец-то получили свою библейскую пьесу. Неужели им теперь отступить?

Что же делать Вахтангову? Отказаться от пьесы? Нет, работа начата и будет им закончена.

Уже найден индивидуальный ритм каждого действующего лица. И постепенно этот ритм становится все более театральным, подчёркнутым. Он ложится в основу поэтической и музыкальной формы спектакля.

Новые находки родились из преодоления непонятности языка.

Евгений Богратионович как-то бросает актёрам:

— Ну зачем вам этот древний язык, когда его не понимают зрители? — но улыбается и добавляет: — А впрочем, мы сделаем язык нашего спектакля понятным для всех!

Вахтангов добивается такой интонационной и ритмической выразительности, чтобы смысл каждой фразы не вызывал сомнений даже без слов и даже вопреки им.

Для тренировки он заставляет повторять какую-нибудь простую фразу, например:

— Будьте добры, налейте мне чаю...

А мысленно в это время сказать и так, чтобы собеседник это отлично понял:

«Я вас нежно люблю, и вы это чувствуете».

Или:

«Вы мне противны, убирайтесь прочь».

«О, как мне больно!»

«И вам не стыдно?»

И так без конца идёт импровизация. Студия начинает походить на весёлый сумасшедший дом. Темпераментные, возбуждённые актёры мысленно спорят, объясняются в любви, делятся важными, волнующими сообщениями, а вслух произносят при этом только самые случайные слова, не имеющие ничего общего в данный момент с их мыслью и чувством. Евгений Богратионович беседует тем же способом, смеётся,

поправляет, объясняет, требует, чтобы речь была мелодичной и сама мелодия выражала бы смысл, — даже одна чистая музыкальная мелодия без слов! Зато потом как наполненно начинают звучать реплики пьесы, каким свежим и весомым оказывается каждое слово, точно выражающее мысль и чувство!..

Вахтангов организует, направляет течение действия ритмом, почти математически рассчитанным рисунком движений, чёткостью речи, наконец, обращается за помощью к музыке.

Вокруг рояля собирается вся «Габима». Композитор Энгель играет. Вахтангов начинает петь, актёры подхватывают хором. Пронесётся вереницей музыкальные образы синагоги, нищих, свадьбы, Сендера и ликующих Ханана и Леи. Пение увлекает. Образы песен становятся осязаемыми, как зримые видения.

Вахтангов приходит на репетиции собранный, напряжённый. Но порой находит себя и других неготовыми. Тогда он просит рассказывать ему еврейские легенды. Садится за стол и слушает, окружённый актёрами. Кто-нибудь начинает рассказывать. Другие продолжают. Проходит час, три, четыре часа. Света не зажигают. Одна легенда рождает другую. Вокруг стола создаётся осязаемая атмосфера легенды. Наконец Евгений Богратионович шёпотом просит начать репетицию.

Обычно репетиции назначаются вечером. Евгений Богратионович приходит больной и усталый после другой работы. Иногда его подолгу ждут. Но бывает, что первый вошедший в студию ещё днём ученик слышит в комнатах тихую музыку — звуки любимой армянской песни Евгения Богратионовича. За роялем согнулась художавая фигура учителя. Приходят второй, третий ученики, собирается вся труппа. Вахтангов всё сидит и импровизирует. Актёры рассаживаются по уголкам, на подоконники, на скамейки и на полу около рояля. Сгущаются сумерки. За окнами в темноте брезжут огни. В комнате полумрак. Кто-нибудь, чаще всего актриса Элиас, запекает песню. И забывают о времени. Несколько часов длятся песни. Затем кто-то что-нибудь расскажет. Так проходит весь вечер...

Работа над «Гадибуком» подходит к концу. Традиционная «мхатовская» реалистическая форма спектакля внешне остаётся все ещё прежней, хотя в жизни каждого образа пьесы уже произошли какие-то изменения, о значении которых актёры, а иногда и сам режиссёр не вполне догадываются.

Наступил день, когда художник Натан Альтман приносит эскизы декораций и костюмов. Вахтангов их не принимает: это нарочитая условность, экспрессионизм, декадентство. Альтман приносит новые. Евгений Богратионович опять отвергает.

Репетиция прекращается. Режиссёр и художник не хотят видеть друг друга. Наконец они встречаются вдвоём. Несколько дней спорят. Альтман делится с Евгением Богратионовичем своим критическим отношением к теме и образам пьесы, вновь и вновь говорит о трагической истории еврейского народа, о религии страдания, о жестоком и страстном еврейском искусстве, об искалеченных, несчастных человеческих лицах, которые смотрят на нас сквозь поэтические образы легенд. Вахтангов начинает иначе относиться к эскизам художника. Нет, это не уход от жизни, а, напротив, приближение к её глубокой внутренней сущности. Это не декадентство! Вахтангов все больше понимает то, к чему он сам интуитивно шёл, и начинает решительно пересматривать все заново. Его уже не удовлетворяет прежняя форма спектакля.

Он назначает репетицию. Приходит с Альтманом и молча смотрит на сцену. Актёры насторожённо ведут первый акт. Все больше робеют и, наконец, вовсе останавливаются: не было ни одного замечания, ни одного возгласа режиссёра.

— Евгений Богратионович, почему вы молчите?

— А что вы делали?

— То, что вы нам показывали.

— Это не я, а какая-то бездарность вас учила. Смотрите, вот как надо делать.

Евгений Богратионович ринулся на сцену, и вдруг в его показе те же движения и слова приобретают невиданную остроту, резкую экспрессию, необычайную подчёркнутую выразительность.

— Мало играть образ, надо ещё выразить отношение к нему! И — долой поверхностное подражание жизни. Театр имеет свой собственный реализм, свою собственную театральную правду. Театральная правда — в правде чувств, которые на сцене передаются с помощью фантазии и театральных средств. Всё должно быть донесено до зрителя исключительно образными театральными приёмами.

Движения доводятся до предельной выразительности. Хасиды объединены общей темой. Но один держит руки согнутыми в локте, с открытыми ладонями, с согнутым вправо корпусом, с головой, наклонённой к правому приподнятому плечу. Другой напряжённо выпрямлен, голова откинута назад, руки придавлены к груди, ладони повернуты. Третий вытягивает руки вперёд, как бы ощупывает воздух. Жесты резки, ритм конвульсивен. Это и есть искалеченные люди, которых, как художник, искал Вахтангов. Создаётся пластический памятник страшному прошлому еврейского народа. Таким, только таким, думает Вахтангов, может увидеть это прошлое современный освобождённый человек.

Это энергичный обличительный рисунок. Это раскрытие существа и формы проклятого мира Иеговы, мира страдания, мира золотого мешка и нищеты, в котором трагически мечутся обречённые Лея и Ханан. Отчасти это рисунок второй режиссёрской редакции «Чуда св. Антония» и «Эрика XIV», усложнённый спецификой еврейской экспрессии и национального жеста. Символы и аллегории пьесы становятся понятными и оправданными. На сцене экстаз, а не натуралистическая обыденность переживаний. Этому будут соответствовать и изломанные косые линии декораций — то же выражение смятенности, страдания и непрочности ушедшего мира.

Как выражение горячего протеста и непримиримой борьбы с этим миром прозвучит страстная лирическая «Песнь песней» — песнь о любви и о порыве к счастью, — по резкому контрасту, как гимн красоте неумирающего человеческого духа, как его высокое поэтическое произведение, когда он на мгновение вырывается на свободу.

Давно вызревавшие у Вахтангова мысли нашли в этом спектакле яркое выражение. И пусть даже сам Константин Сергеевич смотрел на всю систему воспитания актёра главным образом как на средства преодолеть противоречие между условностью сцены (игра перед публикой) и естественным самочувствием актёра, пусть Станиславский изобретал сотни поразительных приёмов, чтобы создать на сцене для актёра и зрителя иллюзию реальной жизни... Разве не лучшим применением всего мастерства Станиславского будет жизнь актёра в образе, созданном не фотографическим отражением повседневной жизни, но её сложным художественным отражением с помощью фантазии?

Пусть актёры, играющие Лею, Ханана, хасидов, Сендера, почувствуют себя так, как «если бы» они были не только Леей, Хананом, хасидами, Сендером в реальной действительности, в таком-то местечке, но и как если бы они были этими героями не в жизни, а в легенде, не в местечке, а в художественном мире обобщения. Теперь, когда актёрами пройден весь путь реального житейского оправдания образов, можно не бояться надуманной абстракции и пустоты. Можно рискнуть жить на сцене образами легенды. И тут особенно придут на помощь музыка, ритм, еврейские мелодии, поэзия мифа,

иносказание, символ.

Театру будет возвращён театр, в котором противоречие между условностью рампы и естественным самоощущением актёра нужно не изгонять и не игнорировать, а сделать источником, из которого только и рождается настоящее искусство. Вахтангов смело опирается на диалектическую творческую природу этого противоречия, которое он сам ранее пытался всеми способами стереть и устранить.

Рождается театр огромного творческого взлёта мысли и чувств, могучей фантазии и бесконечного разнообразия художественных форм.

Танец нищих во втором акте Вахтангов хочет довести до оргии, до трагикомического хоровода. Это трагедия и в то же время сатира. В каждом из нищих будут собраны все нищие, вся нищета, весь ужас нищенства. Горбатые, кривые, слепые, безносые, дуры, полусумасшедшие нищие — жертвы разрушительных сил социального неравенства и угнетения.

Одна из многих ночей. В три часа утра прерывается репетиция. Вахтангов может, наконец, ненадолго прилечь. Болезнь постоянно возвращается к нему и расшатывает нервы. Единственное лекарство, которым он облегчает страдания, — сода. Но не легко было в те времена достать соду в Москве! Разорённый, обнищавший город в блокаде. Москвичи голодают. Холод в домах, еле обогреваемых печурками-«буржуйками», сковывает. Леденеет кровь.

Актёры кончают поздний ужин. Он состоит из супа, в котором плавают отдельные зерна пшена. Раздаётся звонок — и в четыре часа утра продолжается репетиция до тех пор, пока Вахтангов не устанет. Он устаёт очень редко. Он настолько захвачен работой, что не чувствует, как протекает время.

Евгений Богратионович сидит, понурившись, в пальто, с бутылкой горячей воды, прижатой к боку. Его глаза обращены на сцену. Он строит, разрушает и снова создаёт. Свет все больше и больше проникает через закрытые ставни. Кто-то открывает их, и утреннее солнце врывается в комнаты.

Но актёры не идут домой. Они собираются вокруг режиссёра, веселятся, копируют друг друга. Он сердечно смеётся, глядя на них, неожиданно подходит к пианино и начинает играть армянскую песню. Все поют вместе с ним. Мотив печален. Но Вахтангов поёт с воодушевлением, пение разносится по всему театру. Круг становится все теснее и теснее, актёры берут Евгения Богратионовича на руки и несут его по залам, по комнатам, по лестнице, по фойе, пока он не вырывается.

Его провожают домой — по пустынным утренним улицам, заваленным сугробами снега.

Первый акт уже готов, второй близок к завершению, но денег на окончание костюмов, макетов и декораций нет. Что делать?

Однажды вечером приглашаются в гости покровители студии «Габима» и несколько человек из художественно-артистического мира.

Гостям показывают отрывки первого акта. Читают стихи. Приглашённые выпили чай и съели все лепёшки, которые были для них приготовлены, — пора приступить к делу. Гости не проявляют особой инициативы, и в зале воцаряется нудная тоска. Видимо, вечер не достиг своей цели. Напрасно актёры надеялись и старались, напрасно раздували самовар и угощали чаем, сахаром. Тогда Вахтангов куда-то выходит и неожиданно возвращается в переднике, с белым платком через руку «а-ля гарсон». Каждому он подносит чай. За Вахтанговым то же делает и М. Чехов. Перед каждым гостем они снимают шапки и просят бросить «на чай». Настроение в зале меняется, один именитый гость хочет перещеголять другого, сыплются бумажки.

Но Вахтангов, собрав две шапки денег, этим не ограничивается. Он вскакивает на скамейку и объявляет американский аукцион. Продаётся в рабство М. Чехов; он с жалобным видом стоит рядом... Начинаются торги.

На другой день «Габима» покупает нужные материалы, и весть о «Гадибуке» разносится по Москве.

Когда готов второй акт, его также показывают как самостоятельное произведение. Проверка на зрителе помогает и режиссёру и актёрам отделять спектакль. Многие уже найденные мизансцены уничтожаются и тут же на месте создаются новые.

В массовых сценах Вахтангов все настойчивее добивается отточенного, законченного единства жестов, ритма, движения. Почесаться, что было бы вполне «естественно» для нищих, кашлянуть и, жестикулируя, потоптаться на одном месте — всё это, говорит Вахтангов, может быть, натурально в естественной жизни. И все это, может быть, хорошо для спектакля, построенного на натуралистическом принципе, но не для спектакля, который создан по принципу театральному. Все это мусор, который только мешает игре актёров и отвлекает внимание зрителя.

Если на сцене кто-нибудь начинает говорить, все остальные актёры должны застыть, чтобы даже случайным поворотом головы не привлечь к себе внимания зрителя. Такое застывание никогда не покажется зрителю нарочитым, если актёр найдёт причину, которая органически необходима для его неподвижности.

— Не думайте, — говорит Вахтангов, — что этот театральный принцип я сам выдумал. Это не каприз и даже не открытие. Вы можете наблюдать это ежедневно в жизни. Присмотритесь к человеку, который подносит ко рту ложку с супом. Вдруг он прерывает своё движение, прислушивается к тому, что сосед ему рассказывает. Он страшно заинтересован, и всё время он держит ложку на полпути и не проливает в это время ни одной капли. Бывают моменты, когда целые группы людей застывают, слушая и наблюдая то, что происходит рядом.

Юрий Завадский делает для «Гадибука» гримы и объясняет актёрам:

— Если вами найдено острое выражение лица и если нищий не обычный попрошайка, которого мы встречаем на улице, но символическая фигура, которая представляет собой тысячи нищих, оборванных, покрытых коростой, то грим должен помочь вашему лицу тоже стать символическим, гротесковым. Эти люди, собственно говоря, маски.

— Мне нужны не еврейские танцы, — говорит Вахтангов, показывая. — Мне нужен танец нищих на свадьбе у богатого купца... Вы — хромой, вам неудобно танцевать. Танцуйте, танцуйте! — Показывает другому: — Вы слепой, вы ничего не видите, вы не умеете танцевать, вы не должны танцевать. И всё же танцуйте, танцуйте! Мне нужен танец-протест, танец-крик.

В этом танце, словно в сорвавшемся с места и пришедшем в движение хоре древнегреческой трагедии, Вахтангов раскрывает социальную идею спектакля.

И он показывает невесте — Ровиной, как ей, словно утопающей в тине, выбираться из толпы бешено пляшущих калек. Невеста, одетая в длинное белое платье с длинными белыми, словно заломленные крылья, руками, движется, защищаясь, ничего не понимая, теряя рассудок, в ужасе, только ошущая ненависть отверженных, наступающих на неё...

Вахтангов показывает, как ходят люди, проводящие всю жизнь в синагоге, как они спят, едят, как читают псалмы, разговаривают между собой, смотрят друг на друга, — и актёры видят перед собой настоящего ешиботника. Откуда Вахтангов знает это? Интуиция художника! Он показывает местечкового богача Сендера так, как будто вырос с ним. Иногда Евгений Богратионович шутя рассказывает, что габимовцы его настолько

«задибуковали», что, когда он приходит от них к себе в бывшую мансуровскую студию, он начинает петь псалмы, или «Песнь песней», или вдруг запекает свадебную еврейскую мелодию.

Работа над третьим актом идёт медленно. Вот ещё одна ночь. Актёры снова и снова начинают репетицию с песни хасидов. Усталость берет своё, никому не поётся. Вдруг раздаётся грозный окрик из ложи:

— Остановить репетицию, остановить!

Вахтангов выходит на сцену бледный.

— Очевидно, вам это не нужно? Для кого я это делаю? Тот, кто устал, сию же минуту оставьте сцену и никогда на неё не возвращайтесь! Разве так поют хасиды, когда встречают раввина?! Вы хотите мне сказать, что в такой песне они выражают свою веру?! Вот я вам сейчас покажу, как хасиды поют. Выстраивайтесь, и пусть войдёт раввин.

Показывается раввин. Вахтангов стоит на лестнице, протягивает руку к раввину и поёт. Его глаза полны экстаза, его голос патетичен, руки актёров сами тянутся за ним. Хор подхватывает. Голоса становятся одухотвореннее.

— Вот так, други, поют хасиды!

Актёры потрясены, стоят растерянные и пристыженные. Вахтангов устал, его ведут к ложе. Он просит, чтобы несколько минут помолчали.

Передохнув, снова командует:

— Аль хабама — на сцену!

Наконец 31 января 1922 года в «Габиме» большой праздник. В первый раз будет показан целиком весь «Гадибук».

Вахтангов, преодолевая боль, с похуевшим лицом, на котором выступают скулы и ещё более увеличившиеся глаза, с трудом скрывает слабость и дрожь от болезни и напряжения. Но, чувствуя, как нервничают исполнители, он смеётся и острит. Актёры стоя выслушивают последние замечания Вахтангова. Он говорит тихо, короткими фразами:

— Дети, запомните... Перед выходом не забудьте взять с собой свечу, а вы не стучите палкой... Я вам делаю последние замечания. Завтра меня уже с вами не будет. Я вас прошу, не забывайте, что сегодня большой день и для вас и для меня.

Он делает знак, чтобы те, кто не занят в начале акта, удалились со сцены, крепко пожимает актёрам руки, желает успеха.

Люстра и бра на стенах в маленьком зале гаснут. Зал погружается в мягкий полусвет. Стихли разговоры. Вахтангов, чуть раздвинув полы занавеса, возникает перед публикой. Худой и бледный, он кажется высоким. Его глаза — сияющие глаза — и негромкий голос сразу приковывают к себе и вызывают мучительную тревогу. Всем ясно: перед нами человек, сражённый страшной болезнью, но охваченный состоянием, имя которому одно — вдохновение. Он коротко рассказывает о содержании и идее спектакля, о его художественной форме, и все мы покорены этим человеком. Могущество его необыкновенно. Ясность мысли поражает. Предельно естественный и душевный, он сам воплощение легенды, живое присутствие среди нас высочайшего достоинства человеческой воли. Он говорит о «Песни песней» и сам весь как эта песнь. В зале его товарищи, ученики, учителя. Сердца сжимаются от боли. Может быть, многие здесь видят своего любимца в последний раз...

Зал погружается в темноту. Вахтангов садится к столику. Перед ним карандаш и белый лист бумаги. Становится совсем тихо. Раздаётся его негромкий голос:

— Начинать.

Вступает музыка; она тянется как будто издалека. Но вот к ней присоединяются

голоса ешиботников. Они поют вначале без слов, тихо-тихо, вместе со скрипками. И не знаешь, где человеческий голос и когда поют струны. Медленно раздвигается занавес...

После первого акта Вахтангов приходит за кулисы — он смеётся над актёрами: вначале все настолько испугались, что стали даже заиками. Он говорит о зрителях:

— Ну, мы немного их согрели к концу акта. Теперь, дорогие мои, нужно их зажечь так, чтобы оторвать от мест.

Когда после окончания пьесы невидимый в темноте падает занавес и даётся свет, в зрительном зале несколько мгновений не раздаётся ни звука. Никто не двинулся. Слышно только дыхание. Как после исполнения «Аппassionаты» Бетховена или «Патетической симфонии» Чайковского... Ощущение такое, как будто разбудили людей от видений.

Ещё звучат в ушах мелодии, ещё теснятся образы спектакля и не улеглись огромные пласты чувств и мыслей, им вызванных.

Когда гости расходятся, актёры, ещё в гриме и костюмах, входят в зал, и тут только начинается студийный праздник. Актёры танцуют ликуя; они не знают, как выразить режиссёру свою благодарность. Вахтангов отвечает на приветствия:

— Это ещё ничего, это только проба, мы ещё покажем, на что мы, актёры, способны.

Он оставляет свой портрет с подписью и вписывает в книгу «Габимы»: «Дорогие мои, где вы сейчас, не забывайте меня».

Кладёт перо, хочет что-то сказать — и не может. Смертельная боль пронизывает его, и тёмная волна заливают лицо. Он отворачивается, чтобы актёры не видели его глаз. Все стараются скрыть слезы. Так стоят, как им кажется, несколько минут и чувствуют, что если настроение не изменится, то сейчас разразится общий плач. Вахтангов поворачивается, начинает смеяться и вышучивает каждого из актёров. Начинает острить и поругивать их за грустное настроение.

— Давайте лучше посмотрим, не забыли ли вы мою песню?

Садится к роялю, затягивает армянскую песенку. Актёры подхватывают. Звуки песни разносятся по театру, по всему спящему Нижнекисловскому переулку. Вахтангов не болен! Назло своей болезни, протестуя против неминуемой катастрофы, он поёт все громче и танцует. Актёры за ним. При свете дня, освежённые и разгорячённые, согретые радостью, которой Вахтангов окрылил их, актёры несут его на улицу. Там он вырывается, целуется с каждым и уходит.

Критики писали о «Гадибуке»:

«Законнейшее чувство восхищения перед цельностью, завершённой, законченностью замысла этого спектакля так велико, что не хочется спрашивать себя, очень ли своевременна и современна эта националистическая и мистическая пьеса. Спектакль в его целом прекрасен, нужен и современен. Религиозные песни, пляски нищих, жуткое веселье родственников и горе невесты — всё это оказалось прекрасным поводом для постановки, которым гениально воспользовался режиссёр... Изошрённое зрение, создающее превосходную чёткость движений... поразительное богатство речевых интонаций, совершенно по-новому организованных музыкальнейшим вахтанговским слухом, который умеет в продолжение громадного спектакля создавать все новые тончайшие звучания. Вахтангов эмоционально заражается сюжетом своей работы и умеет нас заразить этим. Совершенно особая, взволнованная фразировка пения даёт нам основание думать, что Вахтангов мог бы проложить новые пути в исполнении оперы. С другой стороны, танец нищих поставлен с таким полным фантазии мастерством, что оно заставляет видеть в Вахтангове своеобразного балетмейстера».

«Каждый жест, каждая интонация, каждое движение, каждый шаг, поза, группировка масс, каждая сценически-актёрская деталь в своём изумительном

мастерстве доведены до такого технического совершенства — предела, что с трудом представляешь себе что-нибудь превосходящее... Пластическая сторона актёрского действия представляется каким-то синтезом, где найдено, в каждом отдельном случае иначе, из тысячи пластически-актёрских решений одно-единственное — самое верное, самое точное, самое абсолютное».

«Нищие, слепцы и уроды со скрюченными руками и искалеченными фигурами, чахоточные и полоумные горбуны, точно соскочившие с офортов и шпалер Гойи, какие-то жутко-серые комки скорченных тел, копошащаяся масса полужверей, похожих на бредовые, кошмарные видения. Вахтангов двигает их и группирует в бесконечном разнообразии, придавая их ужимкам чудовищную, зловещую жуткость... Эта жуть особенно остро чувствовалась во время пения и плясок с дребезжащими, диссонирующими вскриками и подвываниями».

«Перед нами театр в точном, чистом и освобождённом значении этого слова. Как и в античном театре, все три сценических искусства слились здесь между собой в один синтез: сладостно-поэтическое слово, как говорил Аристотель, пение и танец. При всей бытовой правде почти нет ничего прозаического».

«Гадибук» — это уже не спектакль, это сам театр, сама эпоха... Что же «Габима»? Театр революции? Нет. Но он вполне созвучен и соритмичен нашей современности. Этот театр слишком остро ощущает противоречие старого и нового...»

Вахтангов создал еврейский спектакль, еврейский театр, и поэтому в «Гадибуке» театральные приёмы и театральная форма неотделимы от национальных особенных черт, даже в малом, — скажем, когда в моменты высшего эмоционального напряжения речь переходит в экстатическую напевность, а изобразительные жесты быстрых рук создают «целую симфонию пластических знаков, приходящих на помощь аргументам и оборотам мысли».

Но главное, что принесло «Гадибуку» мировую славу, — это могучее художественное выражение трагического существа прошлой жизни вообще, и особенно еврейского народа, — жизни прошлой у нас, но ещё живой за рубежом, где она держит в мучительном плену миллионы людей. В трагическом содержании спектакля Вахтангов раскрыл глубочайшую лирику и острую боль человеческого страдания.

Один из критиков справедливо писал:

«Что же конкретно совершили Ханан и Лея? Они полюбили друг друга и, побеждая в любви, опрокинули наземь всю тысячелетнюю библию, талмуд, всяческие законы, проклятия общины и самого страшного бога. Нужно знать еврейскую среду, среди которой разворачивается действие этой легенды, с её религиозным фанатизмом, косностью и напряжённейшей мистической одержимостью, этих „хасидов“, неистовствующих в религиозных плясках и песнопениях, чтобы понять до конца разрушительность и революционность лирической стихии „Гадибука“, в токе человеческом и душевном растворяющей власть тысячелетий, власть живущих среди нас мертвецов».

Уже после смерти Вахтангова К.С. Станиславский в разное время дважды приезжал посмотреть «Гадибук». И оба раза в последнюю минуту спектакль приходилось отменять, потому что гас свет и МОГЭС на звонки отвечал, что испортился кабель, свет будет включён только через несколько дней.

— Два света не могут ужиться вместе, более слабый должен погаснуть, — сказал Цемах, выйдя полузагримированный из-за кулис приветствовать Константина Сергеевича.

Так Станиславский и не видел «Гадибука». МХАТ вскоре уехал на гастроли в

Америку, а затем, и студия «Габима» покинула Россию, принеся «Гадибуку» за рубежом всемирную славу и оказав неотразимое влияние на многих деятелей искусства.

«Принцесса Турандот»

1

Да здравствуют музы, да здравствует разум!
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

А. Пушкин, «Вакхическая песня»

Никогда не притупляется острота, с какой Вахтангов чувствует трагизм жизни. Но как ни мучает и ни подавляет художника трагическая тема, общая для всех его созданий от «Праздника мира» до «Гадибука», он бесконечно любит жизнь и радуется ей. Неизлечимая болезнь и предчувствие близкого конца делают эти чувства особенно жадными.

Он пронесит свою горячую, солнечную любовь к жизни через все личные связи с людьми. И нередко это делает их отношения с ним трудными, полными явной или скрытой борьбы. Вахтангов много требует от себя и так же много требует от других, особенно от людей одарённых, талантливых. Один из таких — М. Чехов. Неврастеник и пессимист, человек неустойчивый, мистик и «профессиональный страдалец», Чехов привлекает Вахтангова своим талантом, но между ними постоянно идёт война, то принимающая вид шутильной пикировки, то приводящая к глубоким расхождениям. Однажды Евгений Богратионович сказал:

— Миша, ты лужа, в которую улыбнулся бог.

«Улыбкой бога» Вахтангов назвал артистическую одарённость Чехова.

Душевная, духовная «лужа», утверждает Вахтангов, несовместима с благородным призванием таланта актёра. «Лужа» и достояние народа, артистический талант, — смертельные враги. И если они оказались, как в клетке, лицом к лицу в одной душе, они ведут между собой борьбу не на жизнь, а на смерть. Победа будет одержана тем или другим. Вахтангов потому и любит театр так преданно и самоотверженно, что видит в нём могучую власть над душами зрителей и самих актёров. Никогда не перестаёт Вахтангова волновать и не становится в его руках банальной простая истина: театр помогает человеку подняться до самого вдохновенного, самого высокого проявления своих творческих сил.

Евгений Богратионович воспитывает актёров, как он воспитывает и себя, хорошо зная, что только тот актёр, который всей душой приобщился к этому глубокому и светлому источнику, овладеет всеми ключами к тайнам и чарам театра. Такой артист и есть га действенная, активная сила, которая «ведёт концерт», ведёт вместе с собой и зрителя к вершинам духа, к высотам жизни. И вместе с воспитанием этой творческой силы Вахтангов прославляет её. Пусть она займёт своё достойное, равное место среди других творческих сил обновлённой России. Утверждение могущества театра становится кровным делом Вахтангова особенно в последние годы его жизни. Этим он отдаёт революционной, обновлённой Родине всё, что может, что знает, чему научился...

В последние его дни жизнь и артистизм, жизнь и актёрское творчество становятся для него окончательно нерасторжимыми. Одно без другого для него немислимо ни в

далёком идеале, ни в повседневном существовании.

Видя смысл талантливого творчества актёров в служении народу, в проявлении высокого человеческого достоинства и деятельной воли к жизни, Вахтангов до самых последних дней, даже перегруженный невероятной по трудности работой одновременно над постановкой нескольких пьес (в 1-й студии, в своей студии и в «Габиме»), измученный болезнью, не хочет и сам отказаться от выступлений на сцене.

Он играет Фрезера в «Потопе» в 1-й студии. Иногда ему становится очень плохо. Уже хорошо знакомая ему тёмная волна, вызываемая приступами боли, заливают его лицо. Но он всегда легко, приподнято выходит на сцену.

Бывают спектакли, когда, играя экспансивного подвижного Фрезера, он, сломленный болью, ложится на стулья, но публика не замечает его страданий. На одном из спектаклей Вахтангов потерял сознание. В другой раз у него не хватило сил доиграть до конца, и в середине спектакля его сменяет М. Чехов. Публика в этот необыкновенный вечер присутствует на состязании двух изумительных мастеров.

Игра Вахтангова в роли Фрезера потрясает. Фрезер жадно хочет жить. Потом Фрезер почти примиряется с близкой смертью, но последние часы и минуты стремится провести достойно, по-человечески. Он даёт волю только самым лучшим своим чувствам и мыслям, в них он откровенен и смел до конца.

Однажды, провожая Евгения Богратионовича домой после прерванной репетиции, Чехов с удивлением слышит, как этот согнувшийся от боли, медленно и неуверенно шагающий человек думает и говорит об одном:

— Мишечка, как мне хочется жить! Посмотри, вот камни, растения, я чувствую их по-новому, по-особенному, я хочу их видеть, чувствовать, хочу жить среди них!

Но с каждым днём он меняется все больше и больше. Лицо желтеет. Характерная худоба проступает на шее и заостряет плечи... В другой раз он подводит Чехова к зеркалу в студии.

— Смотри, — говорит он с надеждой, — видишь, каким сильным выгляжу я? Руки! Мускулы! А ноги какие сильные! Видишь?.. Дай мне руку, — он берет руку Чехова и заставляет прощупывать большую раковую опухоль в области желудка, — чувствуешь возвышение? Это шрам, оставшийся от операции. Так бывает. Ведь бывает? Правда?

В любви Вахтангова к искусству, к актёрам, к жизни всё сильнее звучит радостный и могучий мотив любви к народу, желания слиться с ним, творить вместе с ним.

И нет большего для него врага, чем актёрское себялюбие и кастовость. Он давно уже вслед за Станиславским и Немировичем-Данченко говорит, что в театре не должно быть второстепенных или неважных людей, каких-то «обслуживающих». От актёра до рабочего сцены, до гардеробщика — все должны нести ответственность за театр. И у каждого, даже самого «незаметного», человека Евгений Богратионович умеет вызвать и поощрить инициативу, полезную для коллектива, для создания спектакля, для создания театра. Люди вокруг Вахтангова постоянно замечают, что он ждёт от них чего-то интересного, важного, самостоятельного. И, почувствовав благодаря Вахтангову свою ценность в коллективе, они отдают себя этому коллективу целиком, становятся уже не «служащими», а энтузиастами, готовыми всю свою жизнь посвятить театру.

Летом 1921 года студийцы, участники «Свадьбы», вернулись из своей первой гастрольной поездки по Волге и Каме. Молодые актёры, впервые сыграв большие роли, почувствовали себя зрелыми артистами и повели себя самоуверенно, с некоторой небрежностью. Евгений Богратионович назначает общую репетицию — «прогон», чтобы посмотреть, в каком состоянии находится спектакль «Свадьба». Актёры с апломбом сыграли пьесу. Неожиданно для них Евгений Богратионович приходит в ярость. Он

гневно обрушивается на учеников, говорит, что чванство ведёт к гибели. Ом говорит, указывая в окна на Арбат: сейчас поднялись толщи народа, «улица» стучится в двери театра. Новые силы идут в искусство. «Улица», то есть народ, сметёт без следа таких вот зазнавшихся актёров.

Он говорит о театре больших страстей, больших чувств, об Искусстве с большой буквы. И предсказывает, что такое Искусство, такой Театр когда-нибудь станет обыденным явлением общественной жизни. Играть смогут все, кто чувствует себя способным. Платы в театре не будет ни за вход, ни за исполнение. Свободное искусство для свободного народа. Его носители овладеют великолепным мастерством, но узкий профессионализм исчезнет. Все талантливые будут играть, и каждый актёр будет прежде всего гражданином.

И не только ради служения искусству Вахтангов работает одновременно во многих студиях. Это жажда общения с бесконечно разнообразными индивидуальностями и талантами, жажда познания человека, жажда художника, который растёт вместе со своими учениками. Актёры его ревнуют. Каждой студии кажется, что он должен принадлежать только ей одной и больше никому. 3-я студия ревнует его к «Габиме». «Габима» ревнует ко всему на свете. 1-я студия ревнует к зелёной молодёжи. Отпала, ничего не создав, студия О. Гунста — появилась Шаляпинская. Появились «Культур-лига», курсы, кружки, студии рабочей молодёжи. Они возникают стихийно и все зовут к себе Вахтангова.

В один злосчастный день бывшие мансуровцы, сговорившись между собой, устраивают Вахтангову «страшный скандал» по поводу его согласия начать работу в еврейской «Культурлиге». Они предъявляют ему ультиматум. Когда все ораторы исчерпали свои требования, Евгений Богратионович, ударив кулаком по столу, резко заявляет:

— А всё-таки я с ними заниматься буду!

И, не говоря больше ни слова, уходит разгневанный. Он не является к ним несколько дней. Одумавшись, пристыженные, они умоляют его простить и вернуться. Когда он спустя некоторое время успокоился, они услышали от него:

— Неужели вы не понимаете, что не только я им нужен, но и они мне нужны? Я должен знать, что это за люди, — ведь это новые люди. Это даёт мне новые силы. Я буду с ними заниматься, и не о чём говорить.

Эта любовь к людям и к жизни, стремление художника откликнуться на то, чем живёт народ, толкают его от одного режиссёрского замысла к другому и тут же заставляют отказаться — либо потому, что пьесы не удовлетворяют его, либо он не находит для них достаточно сильных исполнителей.

Евгений Богратионович делает запись в дневнике:

«О, как можно ставить Островского, Гоголя, Чехова!

У меня сейчас порыв встать и бежать сказать о том, что у меня зародилось.

Я хочу поставить «Чайку».

Театрально. Так, как у Чехова... У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется — это не лирика. Это или Пошлость, или Подвиг. Ни Пошлость, ни Подвиг никогда не были лирикой. И у Пошлости и у Подвига свои трагические маски. А вот лирика бывала Пошлостью».

Евгений Богратионович задумывает постановку «Неба и земли» Байрона.

Готовит «Гамлета».

Разрабатывает оригинальный план постановки «Плодов просвещения» без грима, в обычных будничных костюмах, как бы в одной из комнат дома в Ясной Поляне.

Намечает постановку «Фауста» Гёте, «Отелло» Шекспира, комедий Аристофана, подготавливает «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина, «Поклонение кресту» Кальдерона, «Маскарад» Лермонтова, «Правда хорошо, а счастье лучше» Островского, «Кот в сапогах» Тика, интермедии Сервантеса, хочет инсценировать Диккенса и Уэллса.

В жадных поисках новых современных пьес он набрасывается на «Лестницу на небо» В. Каменского и «Мыльные пузыри» Шкляра, но скоро охладевает... Слишком это слабо!

И вместе с тем он, не останавливаясь, ищет все новых форм. Его фантазия неисчерпаема, и волшебное мастерство не знает границ. Про него стали говорить, что, взяв в руки стул, он может сделать из него актёра и из спичечной коробки — спектакль.

Ещё весной 1920 года одна из учениц его студии работала над отрывком из «Принцессы Турандот» Шиллера. Евгений Богратионович заинтересовался пьесой. Осенью он включил её в репертуарный план, рассказал ученикам свой замысел и поручил подготовительную работу с исполнителями Ю.А. Завадскому.

Надежды окрылили молодёжь. Ученики читают стихи Шиллера, вживаются в образы романтических героев. Завадский делает эскизы для будущего пышного спектакля. Обдумываются костюмы.

План такой.

Ещё поднимаясь по лестнице театра, зритель уже попадает в атмосферу сказочного представления: вестибюль, фойе и зрительный зал убраны в китайском стиле. Представление идёт не только на сцене: оно возникает неожиданно в разных местах зрительного зала — то здесь, то там, и зритель окружён фантастическим Китаем и развёртывающейся в нём трагической сказкой о капризной и жестокой, с холодным сердцем принцессе, по приказу которой рубили головы всем, кто домогался её любви, но не умел разгадать три заданные ею загадки. Но настало время и для неё испытать мучения и счастье любовных чувств.

В начале 1921 года Завадский показывает подготовительную работу актёров Вахтангову.

Евгений Богратионович слушает шиллеровские стихи, молчит... и отказывается ставить эту пьесу.

— Ну кому сейчас какое дело до того, что одна дура не хочет выходить замуж?..

Он понимает, что всерьёз играть сейчас эту трагедию нельзя.

Студийцы удручены. На «Принцессу» возлагалось столько надежд! Как быть?

Вахтангов неумолим: эта пьеса не имеет никакого отношения к революционной современности.

Но мысль о «Принцессе Турандот» не оставляет молодых артистов. Что ни говори, а есть в этой сказке лукавая правда, перекликающаяся с их собственными чувствами и судьбами. Проходят дни...

Поддаваясь единодушному наступлению на него студийцев, Евгений Богратионович начинает фантазировать:

— Ну хорошо... Что, если сделать так?.. (Я ещё ничего не знаю. Может быть, скажу чепуху...)

Возникает новый увлекательный план.

Для Шиллера смысл пьесы был в том, что Турандот добивается права выйти замуж, когда и за кого захочет... Поэт боролся за право женщины на свободу чувства, за право на брачный союз не по расчёту, а по любви. Для немецкого бюргерства и мещанства это было равносильно бунту против сложившихся норм. Но как эта тема устарела для москвичей 1922 года! И уж если что-нибудь заставит тут современного зрителя не

заскучать, так только хорошая театральная шутка, эстетическое удовольствие от весёлой иронии и виртуозного искусства актёров.

Будем улыбаться и откровенно шуточно изображать переживания героев, как и подобает в остроумной фантастической пьесе.

Борьба за свободу чувства? Очень хорошо! Для актёров борьба за искреннее, чистое, глубокое чувство, идущее на сцене от всей души, будет на веки вечные иметь первостепенное профессиональное значение! Так давайте же борьбу за правду чувства и за право чувства прославим своими откровенно театральными средствами... Покажем, как живые человеческие страсти могут восторжествовать под смешными карнавальными масками, у буффонных, шутовских персонажей, созданных прихотливой фантазией сказочника, с какой неожиданной силой и красотой может заговорить о себе сама жизнь даже в подчёркнуто комических, полных иронии ситуациях откровенно условного придуманного действия. Игра остроумия. Правда страстей в «игрушечном», невероятном представлении. Вечная борьба за чистоту морали, за душевную красоту человека на весёлой искромётной актёрской площадке, где каждое мгновение — игра и в то же время сама правда, каждое мгновение — неприкрытая выдумка и в то же время острая мысль и глубокое человеческое чувство. Одним словом, каждое мгновение — демонстрация мастерства художников-актёров, создание особой театральной поэзии...

Обнажим искусство театра так, чтобы не сама пьеса, а её представление стало смыслом нашего спектакля. Чеканная дикция. Огонь и кровь в жесте, в интонациях, в словах, в импровизационной лёгкости передачи. Никакой истеричности и неврастения. Смысл не в бытовых «оправданиях» психологического театра — все оправдано жизнью образа. Пусть зритель аплодирует театру, аплодирует актёрам за их жизнерадостную игру, за их удивительное умение воспроизводить жизнь в условных образах шутки-сказки.

Ведь не что иное, как наслаждение от самой театральной игры, от замечательных человеческих талантов, лежит в основе как раз самых демократических, исконно народных, площадных видов театра. Балаган, цирк — очевидные тому доказательства. А разве старинная итальянская народная комедия масок не вызывала восторга зрителей, между прочим, и тем, что актёры обнажали пред ними своё мастерство, свой весёлый труд?

Вахтангов угадывал, что стремление к «радости театра», к радости мастерства, к возвеличению искусного труда актёра перекликается с настроениями нового зрителя после Октябрьской революции — зрителя, для которого освобождение и прославление благородного труда мастеров составляют народную гордость, так же как его борьба за искренние, благородные чувства.

Насколько Евгений Богратионович шёл в «Турандот» не от буржуазного рафинированного «эстетства», а от чувства современности, видно хотя бы из того, что вначале он предложил актёрам выйти на «парад» во «вступлении к спектаклю»: в кожаных куртках — рабочей прозодежде тех лет. И если вместо курток появились потом на сцене фраки и яркие разноцветные платья у актрис, то совсем не как приятная его сердцу принадлежность буржуазного салона, а только потому, что Вахтангов не нашёл в быту других подчёркнуто праздничных, торжественных костюмов.

В то же время замысел спектакля «Принцесса Турандот» полемически направлен против сентиментального страдальчества и нытья на сцене, против господствовавшего ранее мещанского натурализма, против сложившихся буржуазных традиций психологического театра.

И если в итоге в спектакле всё же кое-что остаётся от «припудренности» и от «салонного» стилизаторства и манерности, то это в значительной мере привнесено и

художником И. Нивинским, и музыкой Н. Сизова и А. Козловского, и коллективом исполнителей, и другими привходящими влияниями из окружавшей режиссёра среды — влияниями, идущими от многочисленных, глубоко укоренившихся театральных традиций.

Первоначально, по мысли Вахтангова, сцена должна была представлять зал в полуразрушенном революцией особняке, с большим окном на заднем плане. За окном зима, снег, Арбат... Зрители не должны забывать, что спектакль окружён современностью, что это современные молодые актёры шутя, озорно разыгрывают представление «Турандот», в то время как жизнь идёт своим чередом и ждёт к себе актёров и зрителей сейчас же после того, как задвинется занавес и отзвучат последние аккорды.

Вахтангов отказывается от текста Шиллера и возвращается к варианту сюжета, разработанному итальянским комедиографом-фантастом Карло Гоцци. А во всю подготовительную работу и в стиль будущего спектакля вносит, как основной приём, импровизацию.

Актёры шутят — так пусть они не задумываются над исторически достоверными костюмами, а из того, что попадает под руку, мастерят себе маскарадные. Пусть так же будет составлен и оркестр. Пусть участвующие в пьесе маски Труффальдино, Бригелла, Панталоне, Тарталья, как им полагается по традиции итальянского народного театра, импровизируют текст и находят для каждого спектакля новые остроты.

— Почему зрителю были близки актёры итальянской народной площадной комедии? Потому, что они были такими же людьми, как и сами зрители, их разделяла на площади только условная черта. И потому, что тут же на глазах у зрителей совершалось чудо человеческой фантазии, чудо искусства, человек на глазах превращался в артиста и артист — в героя пьесы. Вот это пленительное волшебство театра и положим в основу нашего спектакля. Пусть процесс мгновенного или последовательного перевоплощения в образ и будет «зерном» всего, что произойдёт на сцене, а по ходу действия пусть актёры то и дело будут подчёркивать, что они артисты, что они люди, ведущие весёлую артистическую игру. Но если они талантливые актёры, то горячие чувства героев в их исполнении должны захватить, потрясти зрителей!..

Покажем зрителю нашу изобретательность, увлечём его своим остроумием, музыкальностью, ритмом. Пусть наше вдохновенное искусство захватит его и он вместе с нами переживёт праздничный вечер. Пусть в театр ворвутся непринуждённое веселье, молодость, смех, импровизация, мгновенная близость к открытым человеческим чувствам и тут же ирония, юмористическое к ним отношение. Пусть это будет праздником нашей фантазии, нашей радости жить и творить — так предлагает Вахтангов.

— Зритель поймёт нашу сказку, если мы дадим ему то, что ему нужно. А что ему сейчас нужно? Романтика! Полёт мысли! Мечты о будущем! Оптимизм, юмор, вера в жизнь, вера в то, что и он, ну, скажем, подобно вышедшему из нищеты Калафу, преодолев все испытания и муки, добьётся всего, чего хочет, разгадает все загадки, которые будет предлагать ему жизнь!

Увлечённые импровизацией исполнители «Принцессы Турандот», соревнуясь друг с другом в находчивости, придумывают множество свойственных весёлому театру шуток.

Хан Тимур — Захава привязывает вместо бороды кашне. Головной убор у хана Альтоума — Басова сделан из абажура, скипетром хану служит теннисная ракетка, футбольный мяч заменяет державу. Головные уборы мудрецов сделаны из корзинок для хлеба, суповых ложек, фотографических ванночек, салфеток. Скирина — Ляуданская

приходит ночью к Калафу с пишущей машинкой вместо пера и чернильницы. Удирать из древнего Пекина Калаф — Завадский собирается со множеством современных чемоданов.

Но это не любительский суматошный карнавал или семейная вечеринка. В спектакле должно быть показано высокое профессиональное мастерство. И в конце концов это не стихийная импровизация, а умная, рассчитанная игра в импровизацию! Из десятков разных предложений для каждой сцены, для каждой детали выбирается одно, самое лучшее. Действие развёртывается в стремительном темпе и чётком ритме. Каждый жест, каждое слово, каждый шаг, поворот, интонация оттачиваются, шлифуются, пока актёры не начинают делать все легко и непринуждённо, с блеском и уверенностью, как бы импровизируя.

За этой лёгкостью не чувствуется актёрского «пота». Но прежде чем научиться устойчиво ходить по наклонной площадке, установленной для «Турандот», Борис Щукин — Тарталья проводит на ней много бессонных ночей. Принцесса Турандот — Мансурова тысячи раз повторяет одно и то же движение, пока ей не удаётся уверенно и непринуждённо вскакивать на эту сцену, косую, как палуба поднятого волной корабля.

Вахтангов без конца заставляет актёров подхватывать с полу кусок материи, переставлять стул и т. д. На сцене во время представления «Турандот» не должно быть мёртвых вещей! Всё должно оживать, и непременно под музыку, в определённом ритме... Совершенно исключительный мастер в этой области сам Евгений Богратионович. Чувство восторга и удивления охватывает его учеников — они видят, как кусок цветной материи становится живым в ловких, подвижных руках Вахтангова. Подброшенный им кверху, он летит в воздухе, описывая самые неожиданные фигуры, летит, и обнаруживается все заключённое в мёртвом куске материи богатство фактуры, красок и движений; пойманная Вахтанговым на лету ткань начинает извиваться, точно живое существо, как будто не руки и не пальцы двигают ею, а сама она стремится вырваться из плена захвативших её рук...

Специальными упражнениями актёров по ритму и игре с вещами руководит Рубен Симонов, работой над текстом ролей — Юрий Завадский, Ксения Котлубай и Борис Захава. Занятия голосом ведёт М.Е. Пятницкий, руководитель известного народного хора.

Вахтангов требует, чтобы каждый актёр учился искусно подчинять своей творческой воле, оживлять могуществом своего мастерства собственное тело, звук голоса, жест, слово и любое изображение человеческого характера и переживаний.

Он предлагает А.А. Орочко играть не Адельму, а итальянскую актрису, играющую Адельму. Будто бы она жена директора странствующей труппы и любовница премьера. У неё грязные рваные туфли, подвязанные верёвкой, они ей велики и при ходьбе отстают от пяток и шлёпают по полу. Всю жизнь она стремилась играть только трагические роли. Ходит огромными шагами и любит навязывать на свой кинжал и на платье банты. Говорит низким голосом.

Евгений Богратионович ведёт актрису к этому образу не сразу и не от внешности.

У Адельмы есть монолог, обращённый к богине любви. Адельма умоляет даровать ей Калафа. Вначале Евгений Богратионович требует, чтобы А. Орочко говорила этот монолог, идя как бы от собственных переживаний, и искренне представляла себе какую-то богиню любви. Затем, когда это было актерски найдено, Евгений Богратионович на репетиции вдруг скомандовал:

— А теперь — богиня любви в зрительном зале!

Орочко начала говорить в зал монолог. Вахтангов зажёл свет. Актриса остановилась.

Трудно. Ей все видно в зале. Вахтангов требует:

— Вот я и есть богиня любви, мне и молитесь. От меня и зависит, будет у вас Калаф или нет... Расскажите зрителю...

А потом, когда и это было актрисой найдено, Вахтангов сказал:

— Ну, а теперь скажите этот монолог, как если бы вы были той вашей трагической актрисой, смешной комедийной женщиной.

Так рождается новое мастерство. Так, сохраняя правду актёрских чувств, правду первоначальных переживаний, Евгений Богратионович ведёт актёров от искусства переживания к обновлённому, глубоко наполненному искусству «представления». От чувства — к образу. Вместе с тем рождается и стиль этого спектакля — иронический по отношению к психологическому натурализму.

В роли Турандот Вахтангов добивается раскрытия сложного психологического подтекста. Евгений Богратионович хочет, чтобы Цецилия Мансурова даже во фразах, которые как будто ничего не содержат, передала и удовольствие, и гнев, и озадаченность, и смех, и, главное, смущение оттого, что она влюблена в Калафа. В глубине души у этой «бездушной» и мстительно-своенравной принцессы, которую легче всего было бы трактовать как холодную «куклу», раскрывается живой и гордый человек, готовый так же страстно, нежно и жадно любить, как страстно она ненавидит, — образ, полный энергии, живости и обаяния.

Труднее всего актёрам, играющим роли масок старинного итальянского театра: Борису Щукину — Тарталье, Ивану Кудрявцеву — Панталоне, Рубену Симонову — Труффальдино, Освальду Глазунову — Бригелле. Им нужно не только играть в импровизацию, но и на самом деле импровизировать во время спектакля, импровизировать трюки и даже текст...

Евгений Богратионович воспитывает у исполнителей масок особое импровизационное самочувствие. Он учит, что оно происходит из чувства «сценизма», и требует очень большой смелости. Нужна постоянная готовность рисковать. Надо «не бояться идти на неудачу, на провал десяти острот, чтобы одиннадцатой покорить зрителя». Уметь мужественно перенести неудачу — залог удачи импровизатора.

— Откуда же взять творческое самочувствие актёра? — в растерянности развёл руками кто-то на одной из репетиций.

— Откуда?.. Откуда?.. — вспыхнув, переспросил Вахтангов. — А откуда все приходит — от призвания! От того, что репетиция — это праздник, а не урок! От смелости! От гордого сознания, что я художник! От того, что я наделён волей, темпераментом, юмором, голосом, великолепной дикцией! От того, что я знаю, чего я хочу в жизни! От того, что я владею законами сцены. От того, что я мастер театра, а не случайный любитель или родственник тётки моей тёщи, протащившей меня всеми правдами и неправдами на сцену. От того, что мне на сцене всегда легко, весело, радостно. От того, что я люблю зрителя, а не боюсь его!

И он разными способами помогает исполнителям «Турандот» обрести темперамент и творческое импровизационное самочувствие, необходимые для его замысла спектакля.

Как-то на репетиции Иосиф Толчанов уронил тон в монологе Бараха, когда тот неожиданно встречает после долгих лет разлуки своего воспитанника принца Калафа.

Раздался резкий окрик Вахтангова:

— Позор! Халтура! Долой со сцены!

И оглушительный свист... Вахтангов засвистел самым вульгарным образом, засунув два пальца в рот.

Тут и все присутствующие — а Вахтангов их предупредил: что бы ни произошло,

они не смеют оставаться равнодушными зрителями, — зашумели, засвистели, кто во что горазд. Толчанов и Завадский — принц несколько мгновений стояли ошеломлённые. И вдруг Толчанов вскочил на помост и, резко вскинув руки, отчаянно воскликнул, входя в роль:

— Увы — напрасно...

Из его груди рвались рыдания. Он захотел перебороть зрителя. Горячий голос его был полон мук.

— Хотел спасти Барах родительницу вашу...

Вахтангов крикнул:

— Плашмя на пол! Катайтесь по земле в трагическом отчаянии! Калаф, плачьте вместе с Барахом! Ведь ваша мать погибла!

Нет, не просто давалась исполнителям эта сказочка о капризной принцессе. Вахтангов добивался необыкновенной яркости и силы чувства.

У Цецилии Мансуровой «не шли» слова её обращения к принцу, в которых Вахтангов требовал выразить одновременно и смущение, и гордость, и зарождающееся нежное чувство, и злость на себя, и стыд оттого, что она не может этого скрыть, и обиду, и готовое вырваться признание, и желание понравиться Калафу, капризное невинное кокетство... Вахтангов спросил: «Не можете?..» — «Не могу...» — «Тогда садитесь на рояль!..» — «Как на рояль?» — растерялась она. Евгений Богратионович при всех подхватил её и посадил на крышку рояля. «А теперь говорите!..» У Мансуровой от неловкости уши загорелись, глаза налились слезами, и ей захотелось убежать, скрыться от позора, а не то что обращаться с рояля к принцу. Произнести нежные слова стало ещё труднее, чем раньше, но надо их произнести!.. Она обозлилась, собралась, заговорила, и голос вдруг приобрёл все нежные краски.

Глаза Вахтангова заулыбались.

Он торопится. У него остаётся мало времени. Поэтому порой прибегает к таким приёмам, каких в обычных условиях никогда себе не позволял. На репетициях то и дело происходят драматические взрывы.

Передаю слово (с небольшими моими комментариями) Николаю Горчакову. При подготовке спектакля «Принцесса Турандот» он заведовал постановочной частью, присутствуя на репетициях, вёл записи.

Репетируют объяснение Адельмы, принцессы хо-расанской, с принцем. Подчёркивая трагическое содержание этой сцены, Евгений Богратионович требует от Анны Орочко в роли Адельмы глубокого, могучего темперамента. Репетиция идёт гладко. Присутствующим студийцам кажется, что Орочко отлично ведёт сцену. И вдруг репетицию прерывает резкое вахтанговское «Стоп!».

— Это всё, что вы можете предложить зрителю, Ася? — иронически спрашивает он в наступившей тишине.

— Я попробую ещё раз...

— Пожалуйста!

Сцена заново начинается с первых движений и реплик. Студийцам-зрителям снова кажется, что играть лучше, чем Орочко, нельзя. Но Вахтангов чувствует — это для неё не «потолок», страстные слова монолога скользят где-то на грани с декламацией и повисают в воздухе между актрисой и зрителями, не потрясая их. Текст течёт по привычному, раз навсегда размеренному руслу. Нет, в Адельме нужно разбудить другое!

— Стоп! — прерывает он снова.

Тишина становится пугающей. Убийственно звучит повторный вопрос Вахтангова, произнесённый холодным, бесстрастным тоном:

— Теперь это был предел вашего темперамента?

Орочко молчит.

— Так, значит — все! — подводит Вахтангов итог. — Все! — повторяет он. — Нет, значит, в нашей труппе трагической актрисы. Что я говорю — трагической! Нет просто приличной драматической актрисы... Ну, что ж делать! Придётся отказаться от нашей затеи. Играть эту сказочку на одном юморе и режиссёрских трючках да на лирической инженерушке принцессе и сладко-прекрасном принце нельзя. Это получится монпансье, а не трагикомедия! Нет Адельмы — нет основания в пьесе! Объявляю репетиции по «Турандот» законченными. Побаловались, и будет. Завтра скажу об этом Константину Сергеевичу и Владимиру Ивановичу.

Студийцы застыли, чувствуя, что он не шутит. Вахтангов поднимается со своего места.

— Самое обидное, что я верил вам, Ася... И сейчас ещё верю... Но вы хотите «мастерить», вы бережёте себя, хотите пройтись по роли на голосе, на своих отличных данных. Ради бога, делайте это в любом театре, я вам мешать не буду, наоборот, обещаю вас завтра же устроить в Первую студию. Вы знаете, они уже не раз просили меня уступить вас...

Голова гордой Адельмы, сидящей на ложе Калафа, склонилась. Она отвернулась. Плечи её задрожали от беззвучных рыданий.

— Поплачьте, поплачьте, может быть, легче станет! — безжалостно иронизирует Вахтангов и, отшвырнув ногой стоявший подле него стул, направляется к выходу.

Орочко, обливаясь слезами, вскочила и в полном отчаянии протянула к Вахтангову руки:

— Нет, нет, я буду, я хочу... Не уходите!

Вахтангов резко повернулся и указал тростью на Калафа — Завадского.

— Да не мне, не мне! Ему это говорите! — крикнул он. — Быстро! Ему! — он даже хлопнул плашмя тростью по рампе, к которой уже подбежал.

И у Орочко сквозь настоящие слезы вырвался горячий, бурный, полный мольбы и призыва к любви и к мести, полный грозного предостережения и вместе с тем разбуженной глубокой женственности трагический монолог, обращённый к Калафу:

В цепях презренных рабства пред тобой
Дочь хана хорасанского Адельма,
Рождённая для трона, а теперь
Несчастливая, ничтожная служанка...

Студийцы слушали потрясённые... Так покоряют внезапно ворвавшиеся в школьные экзерсисы властные эмоциональные аккорды музыки, переносящей нас в совсем иной мир чувств и звуков, восходящей куда-то в духовной мощи бетховенских симфоний и вагнеровских героев... Вот о чём мечтал Вахтангов. Он хотел сплести воедино в «Турандот» трагедию и безоблачное веселье, площадную шутку, высокую лирику, юмор и пафос...

И ради этого на репетициях повторялось бесконечно вахтанговское: «Ещё раз! Ещё раз!...» Пробудив все силы темперамента молодых артистов, Вахтангов неизменно добивается, чтобы их самочувствие стало свободным, радостным, праздничным, творчески-вдохновенным, лёгким... чтобы таким оно в конце концов перелилось в души зрителей.

Таким, только таким должно стать настоящее искусство актёра! На всю жизнь

запомнила Анна Орочко, как когда-то, ещё на крохотной сцене в Мансуровском переулке, в роли Франсуазы в драматической миниатюре Мопассана «В гавани» она горько рыдала и заставила плакать зрителей, а Вахтангов ворвался к ней за сцену, глубоко заглянул в её счастливые глаза, просиял и сказал:

— Вот теперь знаю: будешь актрисой!.. Актёр должен играть все, испытывая наслаждение, все: и горе, и слезы, и печаль, и радость, и отчаяние.

Репетиции Евгения Богратионовича начинаются обычно между десятью и двенадцатью часами вечера и длятся нередко до самого утра. Вахтангов делит свои ночи между «Гадibuком» и «Принцессой Турандот» — обе пьесы ставятся одновременно. Дни же его заняты в 1-й студии.

Больной, пересиливая боль, скрючившись, в дохе, он ведёт репетицию. Он требует от участников «Принцессы Турандот» фантазии, радости и заразительного веселья, такого веселья, чтобы горячей волной переплеснулось через рампу и захватило зрителей. И не только требует — он сам создаёт это искрящееся молодое вино жизни на сцене. А старшие ученики уже знают страшный приговор консилиума врачей — приговор, который скрывают и от остальной труппы и от самого Евгения Богратионовича: дни его сочтены, он уже больше не успеет поставить ни одного спектакля, не сыграет ни одной новой роли.

Вот он хватается рукой за бок. Боль искажает его лицо.

Но он не хочет, не хочет, чтобы кому-нибудь было неприятно на него смотреть. Он делает вид, что ему не плохо, что он только играет в болезнь. Он играет так же весело и театрально, как всё, что делается сегодня на репетиции его остроумной, солнечной «Турандот». Прижимает к боку бутылку с горячей водой, пьёт соду. Он делает над собой усилие, сбрасывает доху и выходит на подмостки показать актёрам мизансцену, движения, танец. Он движется так легко, словно у него никаких болей нет.

И, поняв волю своего учителя, его старшие ученики делают все, чтобы не создавать вокруг него паники и уныния. Они смотрят ему прямо в глаза и стараются быть непринуждёнными и весёлыми, шутить и улыбаться, наполнять театр музыкой, песенками, танцем, не затихающим ни на минуту движением.

У Евгения Богратионовича началось воспаление лёгких.

С 23 на 24 февраля, с головой, замотанной в мокрое полотенце, с температурой 39 градусов, он ведёт репетицию — общую и световую. Работа со светом затягивается далеко за полночь. От непрерывного мигания болят глаза. Но Евгений Богратионович во что бы то ни стало хочет сегодня закончить: он должен собрать спектакль в одно целое. В четвёртом часу, когда актёры уже совершенно измучены, раздалась его команда:

— Ну, а теперь вся пьеса — от начала до конца.

Поднялись протесты. Евгений Богратионович улыбнулся.

— Ничего, ничего, соберитесь.

Начали. Это было единственный раз, когда он видел свою «Турандот» всю подряд, в гриме и в костюмах.

Провожая студийцев домой, он шутил:

— Наши зрители, те, кто далеко живёт, уже собираются на спектакль, а мы ещё только снимаем гримы.

У него нет сил двинуться. Он звонит домой, чтобы его не ждали до утра, ложится в кабинете на диван.

Вахтангов, больной, одинокий, переживает страшные минуты. Он знает, что в театре он один. Никто его не услышит. Сцена с декорациями «Турандот» погружена в темноту.

Горят только дежурные лампочки. На площадку недвижно легли косые чёрные тени. Спят в вышине переплётёты колосников. Сливаясь с сумраком, молчат софиты, падуги, «сукна» — свидетели всего, чему отдал Вахтангов жизнь, немые друзья его гения... Молчат «китайские» лёгкие балкончики, витые колонны, фонари, занавеси ханского дворца... Завтра вернётся сюда волшебная жизнь, созданная фантазией Вахтангова...

Снова приступы боли. Евгений Богратионович начинает кричать. Его голос, его стоны разносятся по пустому театру.

С зимним рассветом Надежда Михайловна вышла навстречу по арбатским переулкам. Увидела извозчика. В санях лежал Вахтангов. Подъехали к подъезду. Евгений Богратионович опёрся на руку жены, поднялся и, еле передвигая ноги, двинулся к дверям.

Извозчик иронически протянул вслед:

— Э-эх, барин... Плохи твои дела.

А режиссёр, уже не вставая дома с постели, сочинял на другой день текст весёлых острот для исполнителей масок: заикающегося Тарталья, говорящего на «рязанском арго» Панталоне, иронического скептика Труффальдино, мрачноватого в своих шутках Бригеллы. Остроты безоблачны и искрятся юмором.

2

Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

А. Блок, «Ямбы»

27 февраля 1922 года в переполненном зале на Арбате под звуки весёлого праздничного марша четыре итальянские народные маски в шуточных ярких костюмах — Тарталья, Панталоне, Бригелла и Труффальдино — выходят перед занавесом, склоняются, приветствуя публику в почтительном поклоне, и звонко, дружно оповещают:

— Представление сказки Карло Гоцци «Принцесса Турандот» начинается!

Движения у них легки, полны грации. И особое обаяние в том, как музыкальный ритм безошибочно находит своё пластическое выражение. Вот все четверо надели живописные театральные головные уборы, и Тарталья — Щукин громко командует: «Парад!» Вместе с Панталоне он приоткрывает занавес и выпускает на авансцену вереницу женщин-актрис в вечерних платьях и вереницу мужчин-актёров в строгих чёрных фраках. Все участники спектакля, подхватив ритмическую «запевку» четырех шутников, торжественно идут в таком же безупречном темпо-ритме, каждое их движение слито с воодушевляющим маршем. Они держатся скромно, пожалуй, подчёркнуто сдержанно. Бог знает, сколько волнения кроется за этой сдержанностью... Молодые актёры ещё никогда не были в таком смятении.

Никто не может выключить из сознания, что Вахтангов больше не встанет с постели, что на днях он провёл свою последнюю в жизни репетицию, последний раз поднимался на подмостки. Все мысли обращены к нему. Он не в силах прийти, чтобы ободрить, как всегда делал, актёров перед выступлением. И нет ли величайшего оскорбительного цинизма в том, что они должны сегодня смеяться, острить, веселиться и веселить, когда он даже не может увидеть своё последнее произведение и в одиночестве умирает?

Но спектакль, рождённый из волшебных рук Вахтангова, начат по его приказанию. Сегодня Евгений Богратионович сдаёт «Турандот» миру и прежде всего Константину

Сергеевичу Станиславскому. Отступать некуда. За чертой сцены у исполнителей жизни сегодня нет.

На торжественную генеральную репетицию приглашён весь состав МХАТ, двух его студий и студии «Габима». В зале и на сцене — почти все, с кем Е.Б. Вахтангов делил победы и поражения последних лет. Здесь его учителя, товарищи и ученики. Для одних после «Свадьбы» и «Чуда св. Антония», после «Эрика XIV» и «Гадибука» он стал признанным выразителем их давних затаённых замыслов; для других — вождём, который впервые открыл им широкие дороги, ведущие в искусство и в саму жизнь.

Вот участники представления выстроились во всю ширину сцены. Каждый занял своё место. Марш смолк. Притихший зал, кажется, слышит само биение сердец актёров, готовых к труднейшему испытанию... У некоторых на глазах слезы. В глубине зала послышались чьи-то подавленные рыдания. Завадский должен представить зрителям всех участников. Но перед этим он сегодня зачитывает письмо Вахтангова:

«Учителя наши, старшие и младшие товарищи! Вы должны поверить нам, что форма сегодняшнего спектакля — единственно возможная... Мы искали для Гоцци современную форму, выражающую Третью студию в её сегодняшнем театральном этапе... Мы ещё только начинаем. Мы не имеем права предлагать вниманию зрителей спектакля в исполнении великолепных актёров, ибо ещё не сложились такие актёры...»

Завадский, читая дальше, представляет публике основных исполнителей. Следуют фамилии художника, композиторов... «Оркестр образован из студийных сил... Здесь всякие инструменты, вплоть до гребешков... За правильность оркестровки ручаемся. И больше ни за что».

Медленно под звуки вальса раздвигается занавес, он тоже принимает участие в празднике, подхвачен его ритмом. А присутствующие в зале с невольной улыбкой узнают в музыке вальса вариацию песенки — мелодии из вахтанговского «Потопа», которую напевали люди, когда они объединились, захотев стать лучше и добрее друг к другу («Мы все должны быть вместе! Мы — единая цепь!»)... Труффальдино — Симонов отрывисто, по-цирковому командует: «Хоп!» — и актёры быстро и легко взбегают на площадку и подхватывают разбросанные на ней в продуманном «беспорядке» разноцветные детали костюмов и куски ткани. По команде Труффальдино, под музыку вальса ожившие лоскуты и ленты пурпурного, зелёного, сверкающего серебристого шелка, шарфы из белой и розовой кисеи плавно взлетают на воздух и волнообразно опускаются и взлетают вновь и вновь. Через две-три минуты актёры оделись, они подбегают к рампе и выстраиваются перед заинтересованной публикой. «Вот мы готовы!» — сообщает Труффальдино. Возникла новая детски-наивная мелодия, и хор участников запел:

Вот мы начинаем
Нашей песенкой простой,
Через пять минут Китаем
Станет наш помост крутой.

Все мы в этой сказке
Ваши слуги и друзья,
Среди нас четыре маски —
Это я!
Я!
Я!
И я!

Вам покажем,
 Как героя
 Полюбили
 Я!
 И я!

Заканчивая повторением куплета «Вот мы начинаем...» и т. д., артисты, ускоряя и ускоряя темп, убегают извивающейся вереницей за кулисы. Последним семенит мелкими шажками боящийся отстать от товарищей толстяк Тарталья, его по инерции заносит на поворотах, и от этого на лице у него комический испуг и отчаянное старание...

Выбегают цани — слуги сцены в синей прозодежде.

Под несмолкающую музыку — теперь это уже полька — они с помощью взлетающих матерчатых декораций быстро превращают опустевшую площадку в столицу Китая. В этом не может быть никакого сомнения, о том говорят крупные буквы «ПЕКИН» на декорациях. Цани исчезли. Появляется Барак, он напевает что-то напоминающее «Не счесть алмазов в каменных пещерах...» — арию Индийского гостя из «Садко» Римского-Корсакова. Выходит Калаф, и начинается действие, полное ярких чувств, трагических и счастливых узнаваний, невероятного, прихотливого, но, по существу, вполне правдоподобного сцепления событий, судеб, случайностей, полное борьбы сильных страстей, злокозненных замыслов, хитроумия и человеческой находчивости, проявлений благородства и низости, ума и наивности, полное борьбы добра и зла...

Исполнители не сознают, играют ли они хорошо или плохо, но знают, что так бывает только раз в жизни, такой вечер никогда не повторится. И мысль о Евгении Богратионовиче, которая горем сковывала их, придаёт им теперь все больше и больше силы, лёгкости, уверенности. На сцене — подъем, солнечная, певучая, жизнерадостная игра. Она захватывает и зрителей. Актёры в зале и актёры на сцене живут общими чувствами.

Что это — игра в театр? Или сам театр — торжество театра в его подлинном, освобождённом, извечном содержании? Или игра в жизнь? А может быть, сама жизнь? Её торжество? Её талантливость? Её радость? Её благородство? Жизнь как искусство? Оптимистическое, весёлое искусство жить?.. Как бы там ни было, счастливое искусство и счастливая жизнь чувств!

Зрители-актёры в зале хорошо знают, сколько ума, таланта, вдохновенной фантазии, остроумия и упорного, страстного труда надо вложить во все детали, во все интонации, краски, звуки, слова, движения, чтобы создать такой спектакль.

Шутники — четыре маски — то и дело пересыпают спектакль своими комментариями: «Завадский, не страдай так ужасно, а то я затоплю слезами всю сцену!..» — «Мон дье! Как она его отбрила!» и т. д., а также остроумиями на злобу дня, о московском быте и на международные темы. В зале — взрывы аплодисментов, смеха, растёт увлечение...

К концу первого акта зрители уже полностью и безоговорочно сдаются в плен молодому театру и фантазии Вахтангова. Станиславский звонит по телефону Евгению Богратионовичу, успокаивает его, говорит об успехе. Но передать как следует свои впечатления по телефону ему не удаётся, и в следующем антракте он едет на извозчике к Вахтангову на квартиру. Антракт затягивается. Зрители в театре ждут возвращения Константина Сергеевича. Они прошли за кулисы, смешались с исполнителями, обнимают счастливых «итальянцев», берут в руки предметы бутафории и реквизита «Турандот»,

забираются в оркестр, пробуют играть на гребёнках. Многие исполнители центральных ролей, впервые переживающие радость большого успеха, ходят, как в радужном чаду.

А дома у Вахтангова высокий седой старик, любимый глава и воспитатель всех актёров Москвы, едва сняв шубу, остановился на пороге комнаты.

— Я с мороза... Только, пожалуйста, не волнуйтесь. Всё идёт прекрасно. Поздравляю вас... Актёры Художественного театра в восторге, — говорит он, согревая руки и пристально вглядываясь в исхудавшее лицо ученика.

— А вы, вы сами, Константин Сергеевич, принимаете нашу работу?

Они читают мысли друг друга. Станиславский присел возле постели.

— Принимаю. То, что я видел, талантливо, своеобразно и, что самое главное, жизнерадостно! — Он берет в свои большие руки горячую руку Вахтангова. — Не волнуйтесь. Вы себя не бережете... Берегите силы. Они вам ещё понадобятся... А успех блистательный. Молодёжь очень выросла.

— Вы им верите? — Вахтангов называет имена актёров и актрис. — Я требую, чтобы они по-настоящему жили на сцене, плакали, смеялись...

За дверью Надежда Михайловна и Николай Горчаков, привёзший Станиславского, запоминают каждое его слово.

— Любовь, ревность, радость и горе — это вечные чувства, зритель их хорошо знает. Они его заражают со сцены только тогда, когда актёр ими по-настоящему живёт. Вы многого добились от актёров... Сегодня вы нас покорили, победили...

Но есть правда, которой нельзя открыть дорогу. Станиславский говорит наперекор правде:

— Поправляйтесь скорее. И хорошо отдохните...

Несколько секунд они молчат. Ещё раз взглянув глубоко в распахнутые глаза Вахтангова и пожав его руку, Станиславский встаёт. Голос Вахтангова удерживает его ещё на какие-то секунды, наполненные, как часы общения перед разлукой:

— Так много ещё надо сделать!..

Станиславский с Горчаковым едут обратно в театр. Молчат. Константин Сергеевич высоко поднял воротник и вобрал величественную голову в плечи. Его глаз не видно.

Вокруг в тишине раскинулась тёмная Москва. Она не освещается — не хватает тока. Сугробами высится скопившийся за зиму снег. Торопятся редкие прохожие. Только что отгремела гражданская война, дышать народу становится легче. Но голод, холод и разруха сжимают страну. Рассвет впереди — за многими пройденными и новыми испытаниями.

Станиславский входит в зал взволнованный, сосредоточенный. Спектакль сказки «Принцесса Турандот» продолжается, спектакль, рвущийся навстречу рассвету всем своим дыханьем, всем сердцем, всей музыкой чувств и игрой ума... Он идёт с возрастающим подъёмом, сочувствие зрителей окрыляет артистов.

По окончании провозглашённое в зале «Браво Вахтангову!» вызывает бурю оваций.

Станиславский захотел посмотреть оркестр. Музыканты вышли на сцену и сыграли перед публикой несколько музыкальных отрывков из «Турандот».

Константин Сергеевич обращается к студии с речью:

— За двадцать три года существования Художественного театра таких побед было немного. Вы нашли то, чего так долго, но тщетно искали многие театры!

Ночью участники «Турандот» идут с цветами к Вахтангову. Он знал уже обо всём от Надежды Михайловны. По его настоянию она в этот вечер была в театре. Когда она вернулась, Евгений Богратионович пожаловался на сердце. Вызвали врача. Уходя, врач сказал:

— Кризис воспаления лёгких миновал. Как жаль, что Евгений Богратионович не умер сегодня! Начинается его ужасное мучение...

А утром пришло письмо от наркома просвещения А.В. Луначарского. Выражая мысли всех, кто уже знал в Москве о состоянии Вахтангова, Луначарский писал:

«Дорогой, дорогой Евгений Богратионович! Странно я сейчас себя чувствую. В душе разбужен Вами такой безоблачный, легкокрылый, певучий праздник... и рядом с этим я узнал, что Вы больны. Выздоровливайте, милый, талантливый, богатый... Ваше дарование так разнообразно, так поэтично, глубоко, что нельзя не любить Вас, не гордиться Вами. Все Ваши спектакли, которые я видел, многообещающие и волнующие... Выздоровливайте! Крепко жму руку. Поздравляю с успехом. Жду от Вас большого, исключительного».

Последние дни

Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день идёт за них на бой.

Гёте

За два месяца, тянувшихся до конца, которого ждали постоянно, не было дня, когда бы товарищи и ученики оставляли Евгения Богратионовича одного. Боясь, что людям тяжело видеть его состояние, Вахтангов никого не зовёт к себе, но радуется каждому, пришедшему, расспрашивает, делится своими мыслями, подолгу не отпускает. Если случается ему ночью проснуться, то часто, как бы случайно, оказывается, что Ксения Котлубай и Борис Захава задержались, остались ночевать и теперь не спят. И вот снова зажигают свет, кипятят чай, затевают беседу.

Евгений Богратионович попросил перенести его в комнату с окном в переулок. Здесь больше солнца и слышен шум шагов на улице. Уже тает снег. Дребезжат колеса. Голоса прохожих звонче. Гомонят воробьи. Вахтангов вбирает в себя по-прежнему всё, что видит, слышит, наблюдает, узнает от людей. И он требует, чтобы его лечили.

К нему ходят более десятка врачей и профессоров. Чтобы успокоить его, они обещают, как только он немного поправится и будет не так слаб, сделать ему операцию.

Жизнь!.. Вахтангов хочет провести свои последние дни так же празднично и достойно артиста и человека, как он жил в лучшие свои часы. Он лежит, покрытый подаренным студийцами шёлковым золотистым пледом, который ему очень нравится. Все домашние по его желанию надевают свои лучшие платья. В комнатах стоят цветы. Люди стараются вести себя непринуждённо. У Евгения Богратионовича уже около года живут мать и сестра, приехавшие из Владикавказа. Отец умер в 1921 году; в последнее время он служил во Владикавказе в банке, переписывался с сыном, гордился его успехами.

Вахтангов острит, шутит, смеётся, требует, чтобы после каждого спектакля «Гадибука» и «Принцессы Турандот» артисты сейчас же ночью рассказывали ему, как они играли, как проходил каждый акт.

Когда Александр Чебан говорит о растущем успехе «Турандот» у зрителей, Евгений Богратионович сознаётся:

— Знаешь, Саша, я этого не ожидал. Я думал, это только шутка.

Он спрашивает Анну Орочко, Юрия Завадского, Цецилию Мансурову и всех участвующих в спектакле:

— Ну как, не надоело ещё так играть «Турандот»? Не приелась ли форма? Не заболтали текст? Вот я встану, нужно будет переделать.

Его беспокоит, что спектакль закоснеет, утратит свежесть, потеряет дух лёгкой импровизационности, иссякнет постоянное обновление, к которому он стремился, и «Принцесса» станет кокетливой «академической» дамой. Вахтангов прекрасно понимает, что этот спектакль может быть хорош только до тех пор, пока он без особенно серьёзных претензий переключается своей непосредственной жизнерадостностью с современностью. Режиссёр даже с некоторым недоверием выслушивает рассказы о том, что эта его последняя работа оказалась необходимой больше, чем он сам предполагал. Евгений Богратионович задумчиво слушает, как его товарищи говорят, что они видят в «Турандот» начало выхода молодого советского театра из состояния мучительных противоречивых поисков.

— Этот спектакль стоит между нами и будущим; это будущее — золотой век искусства, преодолевшего старую субъективно-психологическую трагедию, отражённую, например, в «Росмерсхольме».

Многие артисты МХАТ видят в «Турандот» не только очарование и радость самого непосредственного и счастливого актёрского творчества, но и «маленькое пророчество у великого порога», за которым кончается трагедия одиночества и слепоты художественной интеллигенции.

А простые зрители судят проще. Они благодарны автору спектакля за то, что в год голода и разрухи отдыхают в театре, как будто сюда (так вовремя!) ворвались весна, молодость, веселье, освобождение и утверждение жизни — то, чем живёт и вся страна.

«Лёгкое веселящее вино „Турандот“, — так пишут о ней критики. Спектакль вызвал множество откликов, их авторы ещё в течение ряда лет будут возвращаться к первым, самым сильным впечатлениям. Многие, анализируя спектакль, приходят к выводу, что в нём найден синтез формальных достижений русского театра двадцать первого — двадцать второго года со всеми его бурными художественными новациями, а главное — глубокими исканиями, вызванными революцией. „Играя, смеясь и радуясь, ломает Вахтангов театральные формы и вновь складывает их в необычных сочетаниях; это не только „игра в театр“ — зоркость взгляда, торжество победителя, усмешка весёлой мудрости, узнавшей значение и ценность подчинённого ему театрального мира...“ „Вахтангов стоит между нами и будущим; это будущее — золотой век через преодоление трагедии. Первый шаг на этом пути — „Турандот“...“ „В „Турандот“ — любовь за смерть, любовь, смерть и победа... Вахтангов в „Турандот“ смеётся от любви и победы и улыбается им шутливо, смеётся навстречу смерти...“

«Спектакль-улыбка, спектакль-шутка неожиданно заставляет зрителей философствовать, — они уходят из театра взволнованные, размышляя о смысле жизни...» «Всегда творить — вот путь единственный и вот подвиг, конец которого — победа. Творить всегда, растить себя без пощады, а расти — великий труд. Он растил себя, растил вокруг себя...» Надо научиться «разгадывать загадки мира через искусство...». «...Эта зима была завершением революционного пятилетия, временем расчёта и прощания, новых надежд и стремлений... Театр принял на себя мужество строить небывалые театральные формы и петь небывалые песни... искусство той зимы... было искусством перелома, итогов и мечтаний. *Но музыкой театра стала музыка революции*».

«Не было ни одной проблемы современной театральной формы, которая не была бы затронута и так или иначе разрешена спектаклем „Турандот“... Преодолев сценический

натурализм... постановка „Турандот“ при всей своей театральности вся насквозь насыщена подлинной внутренней жизнью, до краёв наполнена душою...» «Но между тем сказка оставалась сказкой, и... этот современный спектакль... внушал твёрдость веры... таково свойство Вахтангова — режиссёра и художника: о самом настоящем и о самом глубоком говорить словами лукавыми, ускользающими и насмешливыми; но неверные и лукавые слова скрывают веру сердца, песнь любви, твёрдость знания...»

«Было бы легко, но неверно представить в качестве существа актёрского исполнения „Турандот“ возрождение игры, как игры, простой „игры в театр“... „Турандот“ очистила актёра, освободила от всех предвзятостей и сделала внутренне готовым к восприятию более глубоких и более пронзительных слов; спектакль „Турандот“ заново утвердил театр...» «То совсем настоящий, захватывающий тон — подлинное, человеческое чувство, любовь, восторг, страдание, ужас, то тонкая актёрская улыбка надо всем этим миром человеческих чувств...» «Представление все и нежно, и грустно, и светло, и радостно проникнуто и овеяно духом такой романтической театральности...» Говорили, что спектакль с его наклонной площадкой идёт словно на палубе корабля, несущегося вперёд по морским просторам, в бурю, «между двух берегов — покинутым и ещё не обрётённым...».

«Какой здесь отзвук или отражение той громадной кузницы, в которой театральная идеология, и практика, и техника куют новое искусство?» — спрашивает в книге почётных гостей студии В. И. Немирович-Данченко и отвечает: «Да, создатель этого спектакля знает, что в старом надо смести, а что незыблемо. И знает как! Да, тут благодарная и смелая рука действует по воле интуиции, великолепно нащупывающей пути завтрашнего театра. В чём-то этот м а с т е р ещё откажется от призрачной новизны, а в чём-то ещё больно хватит нас, стариков, по голове, но и сейчас нам „и больно, и сладко“, и радостно, и жутко. И моя душа полна благодарности и к самому мастеру и к его сотрудникам».

Успех «Гадибука» и «Принцессы Турандот» наполняет квартиру Е.Б. Вахтангова и всех приходящих сюда радостью, объединяющим всех настроением праздника. Это сильнее зрелища мучительной агонии, сильнее чувства человеческого бессилия перед надвигающейся неотвратимой утратой, сильнее боли за умирающего, тем более что сам он полон жизни и, как всегда, мужественно борется с малейшим проявлением уныния в себе и в других.

Он занят мыслями о будущем. Он хочет предвидеть, каким должен стать, как будет развиваться дальше советский театр. В последних беседах с учениками Е.Б. Вахтангов называет искусство, к которому он стремится, «фантастическим реализмом», подчёркивая, что актёр, воплощая на сцене правду жизненных чувств, должен воплощать её *образно*, через преломление жизни в фантазии художника. Он говорит:

— Верно найденные театральные средства дают автору подлинную жизнь на сцене. Средствам можно научиться, форму надо сотворить, надо нафантазировать. Вот почему я это и называю фантастическим реализмом. Фантастический реализм существует, он должен быть теперь в каждом искусстве.

Станиславский абсолютно прав, утверждая: в то время как «... в жизни правда — то, что есть, что существует, что наверное знает человек. На сцене правдой называют то, чего нет в действительности, но что могло бы случиться...» Художественная фантазия заложена в природе театра, в самом его происхождении и в глубоком смысле его существования. Она прежде всего — в работе драматурга, иначе он не нужен. Затем она — в работе режиссёра и актёров, иначе никому не нужны и они, и вообще не нужен театр... И ещё: есть в жизни и на сцене правда большая и правда мелкая. Вахтангов

предостерегает от мелкого и поверхностного копирования действительности, от натурализма, и равно от театральной мишуры и от увлечения приёмами...

Вахтангов зовёт учеников к постижению большой правды жизни и большой правды искусства — к большой жизни художника-артиста, как «чувствилища» своего народа.

Сам он нашёл дорогу к людям. И поэтому так наполнение бьётся его сердце, жаждущее любви, такой прозорливой стала мысль, таким могучим и счастливым стало его дарование художника, сильное нравственным здоровьем, укрепившееся благодаря горячему темпераменту, рвущемуся общению с людьми, разделяющему тревоги и надежды общества, его печали и радости, постоянную борьбу... Но найдут ли дорогу к людям его ученики? Вахтангова мучает тревога за них. Будут ли достойны высокого назначения народного актёра воспитанные им участники небольшого коллектива, строители молодого театра? Смогут ли они создавать новое умное, страстное искусство, покоряющее глубокой мыслью и богатством красок? Искусство, героическое по духу, прекрасное по форме? Хватит ли у них для этого рвения и таланта?

Кто поможет им исправлять ошибки, которые они, конечно, будут на первых порах совершать? Станиславский? Да, конечно, прежде всего надежда на его внимание, на его мудрость и сердечность. Можно надеяться и на внимание других «стариков» Художественного театра. Но не слишком ли они связаны с прошлым и привычным, со старыми театральными навыками? У молодёжи должна быть своя дорога. Её путь — новаторство, смелые искания... Откуда ей ждать совета? Мысли Евгения Богратионовича в последние годы часто обращаются к Мейерхольду. Этот смелый, шумный бунтарь привлекает его горячим и, несомненно, искренним стремлением служить революции, необыкновенным размахом фантазии, всегда новыми находками, ярким чувством театральной формы. Спектакли его спорны — это хорошо понимает Вахтангов. Многие в них идёт от желания непременно бросить вызов, ниспровергнуть, немедленно совершить полный переворот во всём, что сложилось на русской и мировой сцене до него. Его азарт, запальчивость, нескромность многим часто мешают увидеть действительное значение экспериментальных работ Всеволода Эмильевича для развития театрального искусства. Его часто и не без основания обвиняют в формализме. Но формализм Мейерхольда — это очень сложное явление и вовсе не трюкачество.

Всеволод Эмильевич обратился к большим идеям эпохи. И в эти годы он жадно прислушивается к голосу нового массового зрителя и даже стремится втянуть его не только в сопереживание с происходящим на сцене, но и в прямое открытое участие в театральном действии. Но стремление как можно ярче, сильнее передать основную идею спектакля часто приводило у него к тому, что идея начинает диктаторски навязывать себя сюжету пьесы и её героям, не считаясь с их жизненным содержанием, отрываясь от конкретной правды жизни. Вовсе не безыдейный, а даже, напротив, заведомо тенденциозный замысел ищет себе условную, навязчивую, кричащую форму. Умозрительная программа художника, увы, становится важнее жизненной правды изображения... Кроме того, Мейерхольд, как записывает Вахтангов в дневнике, «совсем не знает актёра... не умеет вызвать в актёре нужную эмоцию, нужный ритм, необходимую театральность...».

Но всё же главное в том, что Мейерхольд весь обращён к настоящему и будущему. «Каждая его постановка, — записывает Вахтангов, — это новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление». И недаром Мейерхольда окружает так много молодых учеников, среди них растут талантливые люди... Вахтангов очень прислушивается к тому, как оценивает Всеволод Эмильевич его работы. И между ними

устанавливается взаимное притяжение.¹⁴ Такое же притяжение испытывают и ученики того и другого. Некоторые даже хотели бы учиться у обоих... И Евгений Богратионович часто поощряет это стремление. Но всё же коллектив 3-й студии Художественного театра — Вахтангов это знает — должен пойти своей самостоятельной дорогой!.. Тревога за будущее своих воспитанников не покидает Евгения Богратионовича ни на минуту...

29 мая Надежда Михайловна позвонила в вахтанговскую 3-ю студию МХАТ:
— Приходите... скорей!

Евгений Богратионович умирал, окружённый своими учениками.

Передаю слово Борису Захаве:

«Глаза у всех прикованы к одному и тому же лицу. На исхудавшем лице — огромные, как факелы, глаза. В глазах трепещет мысль. Евгений Богратионович просит пить. Но нет, он не хочет, чтобы его поили. Он протягивает руку. Преодолевая смертельную слабость безмерным усилием, он сам берёт стакан. Вот он крепко обхватил его пальцами. Кто из учеников Вахтангова не помнит эту сухую, эластичную смуглую руку с сильными подвижными пальцами? Минутку он держит стакан неподвижно, проверяя силу мышц, и потом быстрым, точным, чётким и пластичным движением, как если бы он показывал на репетиции, как нужно на сцене обращаться с вещами, подносит стакан ко рту. Лёгкой тенью скользит по его лицу улыбка удовлетворения: он выполнил поставленную задачу.

Но вот он хочет что-то сказать. Язык плохо ему повинуется, его челюсти немеют, но он хочет говорить, и он скажет. Он привык бороться, ибо всякое творчество — борьба. Он привык преодолевать, ибо он художник. Снова нечеловеческое усилие — и наступающая немота побеждена. Медленно, слог за слогом, звук за звуком, старательно, как на уроке дикции, артикулируя губами, не продвигаясь дальше, прежде чем не одержана окончательная победа над очередной согласной, Евгений Богратионович произносит несколько слов...»

Такова сила могучей страсти к преодолению, которая живёт в Вахтангове. Она не покидает его и в последний его час. Ученики Вахтангова — свидетели его поединка со смертью. Это не переход в оборону человека, одержимого страхом смерти и судорожно цепляющегося за жизнь. Вахтангов и здесь остаётся верен самому себе, как художник. Он борется, как борется мастер со своим материалом, обретая радость, и гордость, и силу в каждом героическом преодолении. В этот предсмертный час Евгений Богратионович даёт последний урок ученикам. Он учит их тому, как нужно умирать. И этот последний его урок так же прекрасен, как и все те волнующие часы его бесед и репетиций, когда он учил своих воспитанников искусству жить.

Да, это главное! Он всегда учил искусству жить.

Вахтангов мучительно борется со смертью, контролирует ясность своего сознания. Он прислушивается к шуму на улице...

— Проехала телега... Ага, понимаю.

Внимательно смотрит на учеников, узнает их. По временам теряет сознание. В бреду ждёт прихода Л. Толстого. Ещё накануне Евгений Богратионович воображал себя государственным деятелем, раздавал ученикам поручения, спрашивал, что сделано по

¹⁴ Автор этой книги слышал от В.Э. Мейерхольда выражение горячего убеждения, что именно Вахтангову, если бы тот остался жить, суждено было стать выразителем лучших идей Станиславского и самого Мейерхольда, вождем и надеждой советского театра.

борьбе с пожарами в Петрограде. Потом снова говорил об искусстве.

Перед самой смертью сознание вернулось к Евгению Богратионовичу. Он сел, окинул всех долгим взглядом, очень спокойно сказал:

— Прощайте...

И лёг.

Это было вечером, в десять часов. В московских театрах шли спектакли. Весть о смерти Вахтангова быстро облетела город. В Художественном театре и ряде других о кончине Евгения Богратионовича сообщили со сцены, и публика поднялась в молчании.

В Большом театре шёл концерт в пользу голодающих Поволжья. Артисты разных театров в роли ресторанной прислуги обслуживали публику и собирали деньги. Весть сюда принёс Б. Сушкевич... На него и других артистов 1-й студии МХАТ — онемевших, потрясённых горем — становится страшно смотреть, но все эти импровизированные «горничные» и «официанты» в слезах продолжают своё дело.

Ночью ученики одевают покойного. Утром принесли первые цветы — сирень от каких-то неизвестных людей, от зрителей. Днём гроб выносят из дому.

Весна. Талый снег. Ветер. Впереди быстро шагает К.С. Станиславский с развевающимися седыми волосами. Он не замечает, что несущим гроб приходится почти бежать, чтобы не отставать от него.

На столе в кабинете Вахтангова остался портрет Константина Сергеевича. На полях фотографии надпись:

«Дорогому, любимому Е.Б. Вахтангову от благодарного К. Станиславского...»

...Милому, дорогому другу, любимому ученику, талантливому сотруднику, единственному преемнику; первому откликнувшемуся на зов, поверившему новым путям в искусстве, много поработавшему над проведением в жизнь наших принципов; мудрому педагогу, создавшему школы и воспитавшему много учеников; вдохновителю многих коллективов, талантливому режиссёру и артисту, создателю новых принципов революционного искусства, надежде русского искусства, будущему руководителю русского театра».

Гроб колышется на руках молодых актёров. На ногах у Вахтангова туфли из «Принцессы Турандот».

Его несут в студию.

На другой день — похороны на кладбище Новодевичьего монастыря. Чуть ли не все артисты Москвы окружают могилу.

К.С. Станиславский, когда гроб засыпали землёй, просит оставить его одного на кладбище.

...Он сидел у могилы, пока не смерклось...

Раздумывая над главной темой и над целью творчества Евгения Вахтангова, нельзя не вспомнить строки А. Блока:

В последний раз — опомнись, старый мир!
 На братский пир труда и мира,
 В последний раз — на светлый братский пир
 Сзывает варварская лира!

Основные даты жизни Е.Б. Вахтангова

1883, 1 февраля — Родился во Владикавказе.

1894, август — Зачислен во Владикавказскую гимназию.

1903, май — Окончил Владикавказскую гимназию.

Август — Зачислен на естественный факультет Московского университета.

1904, 15 августа — Первая режиссёрская работа на любительской сцене — спектакль Владикавказского студенческого кружка в городе Грозном «Больные люди» («Праздник примирения») Г. Гауптмана. Роль Вильгельма.

1905, 12 января — Первая режиссёрская работа в кружке Смоленско-Вяземского землячества Московского университета. Спектакль «Педагоги» О. Эрнста в городе Вязьме. Роль учителя Флакмана.

9 октября. Женился на Надежде Михайловне Байцуровой.

1906, 29 июня — Спектакль музыкально-драматического кружка Владикавказского студенческого общества «Сильные и слабые» Н. Тимковского. Режиссёр спектакля и исполнитель роли Георгия Претурова.

15 декабря — Спектакль драматической группы студентов Московского университета «Дачники» М. Горького. Роль Власа.

1907, 1 января — Родился сын Сергей.

Июль — август — Напечатаны очерки Е.Б. Вахтангова во владикавказской газете «Терек».

1908—1910 — Студенческие спектакли и концерты в Вязьме, Сычовке, Гжатске.

1909, август — Поступил в школу драмы А.И. Адашева.

1910, 27 декабря — 1911, 29 января — Поездка с Л.А. Сулержицким в Париж.

1911, 12 марта — Окончил школу драмы А.И. Адашева.

15 марта — Принят в Московский Художественный театр.

Август — Начал вести занятия по «системе» К.С. Станиславского с группой молодёжи МХТ.

23 сентября — Первая роль в МХТ — цыган в «Живом труппе» Л.Н. Толстого.

1912, 15 июня — 7 (?) августа — Летний отпуск в Швеции.

1913, 15 ноября — Премьера пьесы Г. Гауптмана «Праздник мира». Первая режиссёрская работа в 1-й студии МХТ.

23 декабря — Первое собрание студенческой драматической студии с участием Е.Б. Вахтангова.

1914, 17 марта — Роль Крафта в пьесе Л. Андреева «Мысль» в МХТ.

26 марта — Спектакль студенческой драматической студии «Усадьба Ланиных» Б. Зайцева.

24 ноября — Премьера «Сверчка на печи» Ч. Диккенса в студии МХТ. Роль Текльтона.

1915, 26 апреля — Первый исполнительный вечер в студенческой драматической студии.

14 декабря — Премьера пьесы Г. Бергера «Потоп» в студии МХТ. Режиссёрская работа Е.Б. Вахтангова. В последующих спектаклях играл роль Фрезера.

1916, декабрь — Второй исполнительный вечер в студенческой драматической студии.

1917, март — Студенческая драматическая студия переименована в Московскую Драматическую студию под руководством Е.Б. Вахтангова.

1918, 23 апреля — Премьера пьесы Г. Ибсена «Росмерсхольм» в 1-й студии МХТ.

Режиссёрская работа Е.Б. Вахтангова. Исполнял роль Бренделя.

15 сентября — Первое представление пьесы М. Метерлинка «Чудо св. Антония» в студии Е.Б. Вахтангова.

8 октября — Открытие еврейской студии «Габима». Режиссёрская работа Е.Б. Вахтангова «Вечер студийных работ».

17 декабря — Открытие Народного театра.

1919, 23 марта — Напечатана статья Е.Б. Вахтангова «Пишущим о „системе“ Станиславского».

1920, сентябрь — Постановка «Свадьбы» А.П. Чехова в студии Е.Б. Вахтангова (первый вариант).

13 сентября — Студия Е.Б. Вахтангова включена в состав Московского Художественного театра и переименована в 3-ю студию МХАТ.

1921, 29 января — Премьера второго варианта «Чуда св. Антония» в 3-й студии МХАТ.

29 марта — Премьера постановки Е.Б. Вахтангова «Эрик XIV» А. Стриндберга в 1-й студии МХАТ.

Сентябрь — Второй вариант «Свадьбы» А.П. Чехова в 3-й студии МХАТ.

13 ноября — Открытие театра 3-й студии МХАТ на Арбате, 26. Спектакль «Чудо св. Антония».

1922, 31 января — Премьера постановки Е.Б. Вахтангова «Гадибук» С. Ан-ского в театре-студии «Габима».

27 февраля — Генеральная репетиция «Принцессы Турандот» К. Гоцци в 3-й студии МХАТ.

28 февраля — Премьера «Принцессы Турандот».

29 мая — Скончался в 9 часов 55 минут вечера.