

ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ
MUSIC
PLANET



Б. Е. ЗАХАВА

СОВРЕМЕННОКИ

ВАХТАНГОВ МЕЙЕРХОЛЬД



- 3 38** **Захава Б. Е.** Современники. Вахтангов. Мейерхольд : учебное пособие / Б. Е. Захава ; под редакцией П. Любимцева. — 5-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. — 412 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-8631-1 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1563-6 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Борис Евгеньевич Захава (1896-1976) — русский советский театральный актёр, режиссёр, педагог, театровед, народный артист СССР. В данной книге автор пишет не только про Е. Б. Вахтангова и В. Э. Мейерхольда, но также касается других ключевых фигур театральной жизни того периода, с которыми так или иначе контактировали Вахтангов и Мейерхольд.

Книга предназначена для студентов театральных вузов, актёров, режиссёров, театроведов и просто интересующихся театром.

УДК 792
ББК 85.33я73

- 3 38** **Zakhava B. E.** Contemporaries. Vakhtangov. Meyerhold : textbook / B. E. Zakhava ; edited by P. Lubimcev. — 5th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2021. — 412 pages. — Text : direct.

Boris Evgenyevich Zakhava (1896–1979) was a Russian and Soviet theatre actor, director, pedagogue, theatrical scientist, People's Artist of the USSR. In this book author not only write about not only E. B. Vakhtangov and V. E. Meyerhold, but also touches other key figures of the theatrical life of the period with which Vakhtangov and Meyerhold were in some way in contact.

The book is intended for students of theater universities, actors, directors, theater experts and people who interested in theater.

Обложка А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021
© Б. Е. Захава, наследники, 2021
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2021

Содержание

Борис Захава и его «Современники»	3
От автора	13

ВАХТАНГОВ

Немного воспоминаний	19
Предыстория творчества	33
В точке пересечения	50
«Усадьба Ланиных»	87
В Студии МХТ	102
Мансуровский монастырь	116
Поиски пути	141
Начало кризиса	180
Развал монастыря	208
Возрождение	220
Новые театральные лозунги	240
Последние свершения	253
Лебединая песня	288
Заключение	299

МЕЙЕРХОЛЬД

У кого учиться?	313
Противоречивые впечатления	315
Решение принято	318
Его репетиции	322
Победа	327
«Лес» и его значение	332
Биомеханика	340
Эксперименты	346
Несбывшаяся мечта	356
«Борис Годунов» в Третьей студии	364
Итоги и выводы	377
Приложение	385



ВАХТАНГОВ

Немного воспоминаний

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

Но не тут-то было! Все, что окружало меня, старалось отвлечь мое внимание от этой задачи, столь понятной и естественной у семнадцатилетнего юноши. Повсюду были расставлены ловушки, силки и капканы.

Как было прорваться сквозь все преграды к настоящей жизни, к истине?

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

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

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

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

Нравилась мне также величавые, торжественно-

космические строфы Вячеслава Иванова, звучавшие подобно органу древнего собора:

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

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

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

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

Особенно близкой и понятной для меня была звучащая в поэзии Блока тоска одиночества, которую поэт преодолевал

через ощущение своей внутренней нерасторжимой связи с миром, природой, человечеством, родиной.

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

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

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

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

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

В тайниках души моей гнездились чувство неудовлетворенности и росла мечта, в которой я и самому

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

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

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

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

Вот спускается с антресолей, напевая и слегка пританцовывая, немножко подвыпивший доктор Астров, этот обаятельнейший представитель лучшей части тогдашней трудовой интеллигенции, ревниво оберегающий свою живую мысль от растлевающего влияния обывательщины. Вот наивный, как ребенок, милый и беспомощный помещик Гаев — этот обломок уходящего мира. А вот и безукоризненно аристократичный, необыкновенно изящный тургеневский Ракитин. За ним следует прямое олицетворение непомерной человеческой глупости: и удивительного легкомыслия, весь как будто бы заросший мохом и покрытый плесенью генерал Крутицкий из комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты». А вот и полковник Вершинин — такой импозантный и красивый; вот он привычным жестом отстегнул

португую своей офицерской шашки и, поставив ее в угол, занял место за столом, чтобы, скрывая свою тоску и печаль, помечтать о прекрасной жизни, которая будет «через двести-триста лет». А вот и кавалер ди Ришафрата из комедии Гольдони, — не часто услышишь в театре такой веселый, такой неудержимый хохот, какой вызывал этот персонаж в исполнении Станиславского своими тщетными усилиями побороть непреодолимое влечение к очаровательной Мирандолине в несравненном исполнении О. Гзовской. Дальше следует могучая фигура Сатина — этого недюжинного горьковского философа в босицких лохмотьях, но с чувством достоинства, которое под стать какому-нибудь графу. А за ним во всем своем великолепии, то важно выступая, то мелко семеня ногами, проходит Фамусов...

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

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

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

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

С благоговением, словно в церковь, тихо ступая по мягким серым половикам коридора, входил я в этот скромный зал с его серо-зелеными стенами, украшенными несложным орнаментом в стиле тогдашнего модер-

на,— такого же цвета занавес с лаконичным изображением летящей белой чайки отделял зрительный зал от сцены.

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

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

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

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

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

И случилось мне тогда, в самом начале 1913 года, побывать на большом диспуте, поводом для которого послужил сенсационный доклад популярного в то время литературного критика Ю. И. Айхенвальда под заглавием «Отрицание театра». Основная мысль доклада сводилась к ошеломившему всех парадоксальному утверждению, что театр — не искусство. Культурному зрителю, утверждал Айхенвальд, театр совершенно не нужен, ибо его создания гораздо беднее прекрасной грезы сознательного читателя. Театр — грубая «подделка жизни», он только иллюстрация к пьесе, необходимая лишь детям или тем, кто груб душой и лишен фантазии. Театр лжет, говорил Айхенвальд, а искусство лгать не может, не должно лгать, и поэтому театр — не искусство.

Я до такой степени был взволнован, возмущен этим докладом, что почувствовал непреодолимую потребность излить свои мысли на бумаге. Получилось пространное сочинение, целый реферат, в котором я яростно полемизировал с Айхенвальдом. «Утверждение театра» — так назвал я эту первую свою теоретическую работу по вопросам театрального искусства, сочинение в высшей степени наивное, детское но искреннее взволнованное и по

существо изложенных в нем мыслей в общем довольно-таки правильное.

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

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

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

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

(К. Бальмонт)».

Так выразил я тогда свою любовь к театру и наивную веру в его высокое предназначение. Больше всего я це-

нил театр за то, что он с бóльшим успехом, чем что-либо другое, помогал мне преодолевать тоску одиночества.

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

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

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

Спустя некоторое время, когда я однажды в перерыве между лекциями одиноко бродил по залу Коммерческого института в толпе студенческих тужурок, косovorотов и поношенных пиджаков (ношение формы в то время перестало уже быть обязательным для студентов), я машинально остановился у доски объявлений и в рассеянности скользил глазами по всему тому, что там было написано. Вдруг я наткнулся на объявление, которое меня взволновало. В нем было сказано, что в Москве организуется «Студенческая драматическая студия», что занятиями студии будут руководить артисты Московского Художественного театра (какие именно, сказано не было) и что от поступающих требуется: «а) серьезное идейное отно-

шение к делу и б) полное подчинение дисциплине студии». Далее следовали три адреса, по которым желающие могли получить подробные справки и записаться в студию.

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

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

— Вы ко мне?

— А вы... кто?

— Вы насчет студии? — спросил он почти утвердительно.

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

Не отвечая на вопрос, он скомандовал:

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

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

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

сообщения, добавил, что для положительного решения требуется единогласие всех членов группы.

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

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

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

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

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

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

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

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

Вахтангов принял приглашение студентов. Оставалось

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

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

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

Один из критиков писал: «Эта пьеса, вся напоенная душистым ароматом любви и густыми благовониями деревенского приволья, как будто родилась из чеховской «Чайки»... Кажется, как будто на смену отлюбившим и отстрадавшим персонажам усадьбы Соринных через 20—25 лет пришли новые люди — обитатели усадьбы Ланиных... готовые покорно и беззаветно повторить от века начертанный круг переживаний: любовь и печаль, восторги и муку обид...»¹.

Обманутые этим внешним сходством, студийцы восторженно приняли пьесу Зайцева.

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

Заметим мимоходом, что владелицы этой комнаты были не какие-нибудь обыкновенные студентки, а княже-

¹ Са д д у к е й, Б. Зайцев — драматург. — «Московская газета», 1914, 27 марта.

ского происхождения. Назывались они княжны Мамины. Впрочем, их княжеский род был, очевидно, захудалый, разорившийся, ибо жили сестры совсем не по-княжески. Они очень любили шоколад, но ели его не иначе как вместо обеда, ибо совместить то и другое их скромный бюджет не позволял.

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

Наконец дверь отворилась, и он вошел.

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

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

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

рить искусство в обычном, повседневном, будничном самочувствии!»

Все это мне тогда, разумеется, было невдомек.

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

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

Предыстория творчества

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

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

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

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

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

Но провинциальная гимназия тех времен с ее затхлой атмосферой казенной рутины и скуки не могла стать ис-

точником удовлетворения живой любознательности ребят. Лучшие из них свои духовные запросы удовлетворяли за пределами гимназии. Полулегальные кружки, рукописные журналы, любительские спектакли — вот куда параллельно с сухой и скучной официальной наукой, не смешиваясь с ней и не переплетаясь, устремлялось горячее влечение и инициатива лучшей части гимназической молодежи. В ее состав входил и Женя Вахтангов.

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

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

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

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

К этому же времени относятся и первые опыты Вахтангова в области литературы. В рукописном гимназическом журнале помещаются его очерки, рассказы... Они носят непритязательный характер, в них есть простота, искренность, наблюдательность, главное — большая задушевность и сочувствие к человеческому страданию. Та-

ков его рассказ о безобидном учителе латинского языка, которого мальчишки сделали мишенью глупого, бессмысленно жестокого издевательства.

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

«Ты вечно манкируешь делом, — говорит отец. — Ведь ты представь, что будет с твоей матерью и сестрами после моей смерти. Ты один у меня, и ты не хочешь помочь мне. Ты даже для рабочих ничего не хочешь сделать, а кричишь: восьмичасовой труд, больницы, школы... Знаем мы ваши словечки. Знаем, что за спиной папаши умеете вы кричать: эксплуатация! Помилуйте!.. Да ты, ты на что живешь? На какие деньги? А? Чьим трудом? Что же ты не бросишь все? В гимназии учишься, на отцовской шее сидишь. Ведь рабочий труд проживаешь, ведь сам у того же рабочего все берешь... Нет, батенька, меня красивыми словечками не проведешь. Молокососы! Не знаете жизни». Яша отвечает: «Мы не сойдемся». Он надевает фуражку и выходит на улицу. У ворот фабрики он замечает мороженщика с двумя мальчиками-подростками. При виде Яши оба они виновато смотрят, мнутя и проскальзывают в ворота. «Удирают от взоров хозяйского сына: сын капиталиста. Да, пожалуй, они правы», — думает Яша и идет бесцельно бродить по аллеям городского сада.

В 1903 году Вахтангов оканчивает гимназию. Перед ним — жизнь. И роковой вопрос: что делать дальше? Отец не теряет надежды, что сын станет продолжателем его дела, и хочет дать ему для этого специальное образование. По его настоянию Женя едет в Ригу держать экзамены в политехникум. Но у него совсем другие мечты, другие интересы: за время двухмесячного пребывания в Риге он успевает сыграть в двух спектаклях Рижского драматического общества любителей, но на экзаменах, как и следовало ожидать, благополучно проваливается. Впрочем, это несколько не обескураживает его. Он

отправляется в Москву и поступает в Московский университет на естественный факультет, чтобы через год поменять его на юридический, который сделался в то время прибежищем для всех, у кого не было определенных научных влечений. Здесь по крайней мере можно было получить широкое гуманитарное образование. Изучение социальных наук привлекало в те годы многих молодых людей, хотевших принять активное участие в жизни общества. Вероятно, именно этим руководствовался и Вахтангов. Впрочем, юридические науки тоже не очень заняли его внимание, у него на них не хватало времени, за шесть лет своего пребывания в университете он успел сдать всего двенадцать экзаменов. Но он вовсе не бездельничал, он трудился с большим увлечением. Только местом приложения его трудолюбия был не университет, а театральное искусство.

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

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

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

Изучая биографию Вахтангова, нетрудно догадаться, что помимо художественного увлечения здесь налицо был интерес также и сугубо личный, связанный с обстоятельствами семейной жизни самого постановщика.

Драму Гауптмана Вахтангов мог воспринимать почти как печальную биографию своего собственного детства и своей юности. На собственном опыте он познал, что такое семейный ад, и с великой тоской в сердце, подобно героям своего спектакля, мечтал о семейном мире, о дружбе, о радостях отцовской ласки, о веселых, приветливых лицах вокруг себя.

Однако права также и одна из соратниц Вахтангова тех лет, отметившая в своих воспоминаниях, что у Вахтангова уже тогда был особый интерес «к драматическим произведениям, в той или иной форме критикующим и разоблачающим мир, где люди «больны», где существуют и действуют флахсманы»¹.

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

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

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

А отношения между молодым Вахтанговым и его отцом становятся все более напряженными. Особенно резко ухудшились они в связи с женитьбой Вахтангова на девушке

¹ Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», М., изд. ВТО 1959, стр. 256.

из малосостоятельной семьи. Отец приглядел сыну богатую невесту и не терял надежды увидеть его продолжателем своего «дела». Самовольная женитьба сына, о которой тот и известил-то отца не сразу, а лишь спустя некоторое время — и то как-то вскользь, мимоходом, — привела отца в ярость. Но делать было нечего, пришлось в конце концов смириться.

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

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

В «Дачниках» Вахтангов играет роль Власа. Об этом свидетельствует в своих воспоминаниях один из участников спектакля, впоследствии крупный режиссер и педагог Борис Михайлович Сушкевич. Справедливо заметив, что тема «Вахтангов-актер» мало разработана, Сушкевич пишет: «Когда говорят о Вахтангове-актере, говорят только о Тэклтоне и Фрэзере. Но судить о нем только по этим двум ролям нельзя. Одна из его ролей — Влас в «Дачниках» М. Горького, несмотря на то, что с тех пор прошло уже тридцать четыре года, до сих пор ясно и четко сохранилась в моей памяти. Года два тому назад я в своей работе случайно пришел к этой пьесе. Я не узнавал своего текста, не помнил ничего, что я играл. А когда начали говорить текст вахтанговской роли, я вдруг отчетливо вспомнил всю роль, реплику за репликой, все подробности исполнения Вахтангова. Его Влас был человеком, несомненно, одаренным, глубоко интеллигентным, чуть надорванным и

¹ Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 365–366.

ироническим. Когда он читал стихи в первом акте, я верил, что он эти стихи придумал только сейчас, в данный момент¹.

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

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

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

Вскоре после постановки «Дачников» он участвует в спектакле группы студентов Московского университета, поставившей пьесу С. Юшкевича «В городе». Здесь Вахтангов играет характерную роль старого, обиженного судьбой безработного еврея Гланка. Одна из участниц спектакля, Надежда Еременко, вспоминая об этом, пишет: «Это был маленький, согнутый старичок, с седой бородкой и милой, доброй улыбкой». Вахтанговскую же игру она оценивает так: «Вахтангов замечательно играл эту роль. Он нес в себе очень большую правду, душевно убеждал, силой своих чувств раскрывал всю драму жизни Гланка»².

К этой оценке присоединяется также и Б. М. Сушкевич. Вспоминая постановку пьесы Юшкевича, он пишет: «Там был чудесный старый еврей, который находится под башмаком у своей жены и очень ее боится... Этого еврея играл Вахтангов. До сих пор слышу его интонацию»³.

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

«Помнится, как после первого (Спектакля «В городе», который шел в помещении школы, мы засыпаем на ученических партах. А утром на тройках по снежным сугробам едем в Клин. Там играем в зале Общественного

¹ Сб, «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 348–349.

² Там же, стр. 370.

³ Там же, стр. 350.